



Etre et écrire (de) Los Angeles : Wanda Coleman

Charles Joseph

► **To cite this version:**

Charles Joseph. Etre et écrire (de) Los Angeles : Wanda Coleman. Littératures. Université du Maine, 2014. Français. <NNT : 2014LEMA3004>. <tel-01215656>

HAL Id: tel-01215656

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01215656>

Submitted on 14 Oct 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Thèse de Doctorat

Charles JOSEPH

*Mémoire présenté en vue de l'obtention du
grade de Docteur de l'Université du Maine
sous le label de L'Université Nantes Angers Le Mans*

École doctorale : Sociétés, Cultures, Échanges (SCE - 496)

Discipline : Section 11 - Langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes

Spécialité : Littérature et Civilisation

Unité de recherche : Laboratoire Langues, Littératures, Linguistique des Universités d'Angers et du Maine
(3L.AM) - EA n°4335

Soutenue le 03/06/2014

Être et écrire (de) Los Angeles : Wanda Coleman

JURY

Rapporteurs : **Mme Brigitte FÉLIX**, Professeur des Universités, Université Paris VIII - Vincennes Saint-Denis
M. Georges-Claude GUILBERT, Professeur des Universités, Université François Rabelais - Tours

Directeur de Thèse : **Mme Hélène AJI**, Professeur des Universités, Université Paris Ouest - Nanterre

Co-directeur de Thèse (13) : **Mme Éliane ELMALEH**, Professeur des Universités, Université du Maine - Le Mans

Remerciements

Ce travail de recherche vient au terme d'un itinéraire entamé il y a douze années de cela, lorsque j'eus le privilège d'effectuer ma première année d'étude supérieure à l'Université de Northridge, Los Angeles. De cette expérience est né un profond intérêt pour l'espace angeleno et son déchiffrement, ainsi que pour la culture angelena, qui s'étend bien au-delà des frontières hollywoodiennes. Mon entrée et mon parcours à l'Université du Maine, durant lequel j'ai rencontré Brigitte FÉLIX, Éliane ELMALEH et Hélène AJI, n'ont fait qu'accentuer et affiner cet intérêt grandissant qui m'a poussé, au-delà d'une collaboration réussie avec ces deux dernières lors des deux années de Master, à m'engager dans ce projet de thèse à l'intersection de la littérature et de la civilisation américaines. Je tiens ici à leur montrer toute ma reconnaissance pour leurs conseils, leurs encouragements, leur soutien et leur patience lors de l'élaboration de ce travail. Je tiens aussi à leur témoigner ma plus haute estime et toute ma gratitude pour leur présence bienveillante tout au long de mon parcours universitaire, m'ayant permis de grandir et de m'épanouir à leur contact.

Je remercie aussi chaleureusement l'ensemble de mes collègues de l'Université du Maine pour leurs encouragements répétés et leur disponibilité lors de ces cinq années d'enseignement passées à leurs côtés. J'ai beaucoup appris d'eux et les remercie de leur générosité et leur partage.

Je tiens également à remercier les membres de l'école doctorale Sociétés, Cultures, Échanges (ED 496) qui m'ont offert la chance de codiriger la revue doctorale *TraverSCE* et de la confiance qu'ils m'ont accordée. Cette expérience fut l'une des plus formatrices et passionnantes de mon doctorat. Je remercie aussi le laboratoire de recherche 3L.AM (EA n°4335) qui a participé au bon déroulement de ce travail ainsi qu'à son rayonnement. Je remercie également l'AFEA et la SAES de m'avoir alloué une bourse de recherche ayant contribué substantiellement au financement d'un déplacement de près d'un mois à Los Angeles.

C'est le cœur serré que je remercie Wanda Coleman pour sa gentillesse, son enthousiasme et sa disponibilité malgré sa santé fragile. Ce travail lui doit beaucoup, et je sors de cette période de recherche d'autant plus enrichi de nos rencontres, nos discussions et de nos échanges. Son décès le 22 novembre dernier fut un choc qui remet beaucoup en perspective. Cette thèse est donc un travail qui, je l'espère, fait honneur à sa mémoire.

Enfin, je tiens à remercier mes nombreux amis et relecteurs ayant pris part à ce travail ainsi qu'Alexandre pour son soutien indéfectible et d'avoir su me faire « danser l'intellect » au bon moment. Le dernier remerciement, et non des moindres, s'adresse à mes parents ainsi qu'à madame Anne-Marie et monsieur André Gillet pour m'avoir offert l'ouverture initiale qui changea mon regard sur le monde.

Introduction

Lorsque la ville de Los Angeles surgit dans un texte, une conversation, une chanson, une image ou un film, elle véhicule avec elle tout un imaginaire de sorte que, les individus appartenant au monde hyperconnecté tel qu'il existe aujourd'hui, associent ce territoire à tout un ensemble symbolique. Lieu d'émanation d'une culture américaine populaire diffusée massivement, Los Angeles, point d'arrêt du mythe de la Frontière américaine, constitue à la fois l'image de l'aboutissement de la conquête, et le lieu d'émergence d'un « *American Way of Life* » par excellence. New York, rivale de toujours, est perçue comme lieu d'union entre l'Europe et toute l'Amérique qui l'entoure tandis que Los Angeles, c'est l'Amérique « pour de vrai ». En plus d'exercer une influence culturelle mondiale majeure qui ne peut être négligée, le lieu même de la ville se distingue par sa singularité topologique résultant en une mégalopole gigantesque souvent appelée « ville-monde » afin d'en retranscrire les dimensions. Constituée d'un tissu urbain dont la construction en soi constitue son particularisme, Los Angeles est la ville américaine prototypique dont le développement constitue les premiers pas d'un urbanisme qui ne se calcule plus comme une planification collective mais vise la satisfaction individuelle d'un habitant assimilé avant tout à un consommateur.

Exister culturellement dans un espace dicté par une succession d'adjectifs superlatifs qui pointent tous vers l'exceptionnalisme devient une tâche qui semble relever de l'impossible. Cependant, la vie culturelle angelena, par-delà l'imaginaire collectif véhiculé par l'industrie hollywoodienne, se diversifie à mesure que la cité s'agrandit, et construit une identité artistique qui peut désormais prétendre à rivaliser avec l'hégémonie cinématographique. D'abord disparates et perdus dans l'étendue urbaine informe de la ville, les artistes locaux créent un réseau qui vient cimenter une union sans se limiter à un ordre canonique et disciplinaire. Les poètes côtoient les peintres, les danseurs collaborent avec les romanciers, les musiciens avec les sculpteurs, les graphes noirs américains avec les muralistes mexicains, les architectes japonais avec les essayistes WASP, etc. La mobilité, largement accrue dans un espace angeleno qui s'est construit autour de l'automobile, n'est pas un frein et facilite ainsi les échanges et les invitations dans l'univers des artistes qui ouvrent leurs portes plutôt qu'ils ne viennent présenter leurs travaux dans des espaces neutres. Les processus de création deviennent ainsi plus visibles et le dialogue s'engage naturellement. Wanda Coleman fait partie de ce réseau angeleno émergent lors de la période de l'après-

seconde guerre, et son travail, comme celui de la scène artistique de ville, interroge l'espace de Los Angeles, et surtout les mécanismes qui en régissent l'existence.

1- Questionner l'espace

Michel Foucault définit, lors d'une conférence radiophonique datant du 21 décembre 1966, une nouvelle catégorie de territoire que sont « les espaces absolument autres »¹ : *Les Hétérotopies*.

Avec la colonie, on a une hétérotopie qui est en quelque sorte assez naïve pour vouloir réaliser une illusion. Avec la maison close, on a en revanche une hétérotopie qui est assez subtile ou habile pour vouloir dissiper la réalité avec la seule force des illusions. Et si l'on songe que le bateau, le grand bateau du XIXe siècle, est un morceau d'espace flottant, un lieu sans lieu, vivant par lui-même, fermé sur soi, libre en un sens, mais livré fatalement à l'infini de la mer et qui, de port en port, de quartier à filles en quartier à filles, de bordée en bordée, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en ces jardins orientaux [...], on comprend pourquoi le bateau a été pour notre civilisation - et ceci depuis le XVIe siècle au moins - à la fois le plus grand instrument économique et notre plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Les civilisations sans bateaux sont comme les enfants dont les parents n'auraient pas un grand lit sur lequel on puisse jouer ; leurs rêves alors se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la hideur des polices la beauté ensoleillée des corsaires.²

Daniel Defert, dans son essai faisant suite aux « Hétérotopies » de Foucault, associe trois villes comme fondamentales de ce concept, Venise, Berlin et Los Angeles. Venise comme espace d'une représentation et de sa réception et vision au monde, Berlin comme espace d'unification des représentations et Los Angeles comme espace *de* représentation. Cette dernière dimension est ce qui singularise la ville qui exprime l'ampleur de « cette propriété de l'espace à se renvoyer à lui-même dans l'épaisseur d'un jeu formel et symbolique de contestation et de réverbération, dans une fragmentation qui n'est pas segmentation »³. Mais Los Angeles, comme le rappelle Carey McWilliams, ce n'est pas un navire, c'est une île⁴. À l'inverse du navire en déplacement perpétuel, l'immobilisme du territoire est peut-être ce qui lui fera défaut sur le temps et qui trahira la volonté à l'origine de l'hétérotopie. En effet, si un lieu se veut comme absolument autre, le devient-il systématiquement ou bien cette volonté vient-elle couper court au fantasme d'une identité spatiale singulière ?

Foucault considère également la « colonie » comme une forme d'hétérotopie visant à réaliser l'illusion. La population de Los Angeles peut s'apparenter à une colonie, d'autant plus si le territoire adopte un fonctionnement insulaire comme le suggère McWilliams.

¹ Foucault, *Le Corps utopique - Les hétérotopies*, p. 25.

² *Ibid*, p. 36

³ Defert dans Foucault, *Le Corps Utopique*, pp. 37-61.

⁴ L'ouvrage que McWilliams écrit sur la ville s'intitule en effet : *An Island on the Land*.

Cependant, la population toute entière vise-t-elle la réalisation de l'illusion d'un imaginaire collectif construit par une minorité ? Le communautarisme entre alors en jeu et les volontés propres à chacun de ces ensembles interviennent. L'unité que Foucault appelle « colonie » est-elle perceptible sur le territoire de Los Angeles ou bien la colonie angelena est-elle fragmentaire avant toute autre chose ? La dernière image utilisée par Foucault est celle de la maison close qui cherche à « dissiper la réalité » à force d'illusions. Il y a, dans cette comparaison, une notion de détournement de l'attention passant par les instincts les plus primaires de l'homme. L'ascension de Los Angeles comme capitale mondiale de la pornographie ne pourrait-elle pas faire coïncider l'avènement de l'hypersexualisation des corps et de leur mise en scène avec cette nouvelle stratégie de l'illusion visant plusieurs objectifs : la normalisation de critères de beauté, le développement d'un narcissisme à travers la projection et la marchandisation de toute intégrité.

Avec Foucault et ses hétérotopies, les barrières disciplinaires commencent à s'effondrer et l'espace hétérotopique ne tient pas tant par ses spécificités topographiques que par les idéologies qui s'y développent. Los Angeles demeure néanmoins un espace hors-normes, et le particularisme sur lequel se basent les stratégies commerciales visant à le promouvoir n'est pas illusoire. Mais ce sont précisément ces stratégies qui transforment le particularisme en exceptionnalisme. Le territoire se doit alors d'être sensationnel et les nombreux clichés colportés par le cinéma et la télévision viennent largement sous-tendre ce propos. La création d'un imaginaire collectif de la ville entièrement fictif crée l'écart le plus évident entre l'image proposée et l'identité de Los Angeles malgré des mécanismes qui tendent à les superposer. La ville est le décor diffusé sur les écrans, et le milieu urbain ainsi idéalisé s'institue comme lieu de tous les possibles, où les histoires les plus incroyables se déroulent. Faisant largement usage des mentions « inspiré de faits réels » et de rachats de droits, cette imagerie s'auto-définit comme adaptation alors qu'elle n'est qu'interprétation.

La métropole angelena médiatisée à outrance devient le point de comparaison d'autres villes qui usent des mêmes stratégies. Cindy Hing-Yuk Wong et Gary McDonogh élaborent en 2000 une étude comparative entre la ville de Hong-Kong alors en pleine mutation urbaine et Los Angeles, intitulée : « The Mediated Metropolis : Anthropological Issues in Cities and Mass Communication ». Los Angeles fait office de référence d'un développement urbain très soudain, très grand et par conséquent difficilement maîtrisable. La ville est aussi associée à deux notions qui sont à l'origine de son développement : la mobilité et l'accélération. L'invention automobile et son perfectionnement rapide ont permis la construction d'un Los Angeles qui s'articule le long d'un réseau autoroutier qui a fait, là aussi, ses preuves d'abord

sur ce territoire. Là encore, l'image qui en surgit connaît un impact inégalé sur l'ensemble de la société qui en est témoin. L'automobile est donnée comme moyen de maîtrise de l'espace urbain, et les publicités s'en font très largement l'écho en vantant des modèles à l'épreuve de la ville, où « au volant, parcourir et dominer la ville devient aussi naturel que profiter de la vue. »⁵ Allant main dans la main avec une urbanisation en plein essor, les frontières de la ville ne sont plus restrictives et les flux se conjuguent dans une mobilité qui devient nécessaire. Cette substitution du rôle de citoyen par celui de consommateur se perçoit désormais dans le monde entier et interroge la prééminence de l'apologie automobile faite à Los Angeles, apologie qui lui donne cette place de ville pilote, au moins sur ce plan. Los Angeles légitime la fin des limitations urbaines et aux tailles d'agglomération devenues possibles s'ajoutent une médiatisation en pleine expansion. La société angeleña devient une des premières sociétés de masse et, avec elle, l'émergence d'une culture de masse. Harold Wilensky interroge ces deux entités dès 1964 dans son article « Mass Society and Mass Culture: Interdependence or Independence? » dans lequel il affirme la mobilité comme l'un des axes centraux de cette relation nouvelle :

Mobility, heterogeneity, and centralization of modern society destroy or weaken the ties that bind men to the common life, rendering the mass manipulatable, leaving mass organizations and the mass media in control.⁶

Le contrôle semble être la finalité absolue venant dicter les règles de ce nouvel ordre. L'hétérogénéité sociale en est également l'un des garants, et l'espace angeleño en rejoue le sens dans des extrêmes jusqu'alors inédits. Pluralité ethnique et stratification sociale semblent y jouer un rôle signifiant que la ville instrumentalise selon les besoins d'une mécanique complexe qui densifie le capitalisme local tout en alimentant en images une projection médiatique entre le rêve et la peur. Comment se mettent en place de telles stratégies, et quels liens entretiennent-elles avec les habitants de la ville ? La construction médiatique de l'espace angeleño tient-elle compte de ses habitants et de son histoire ou se met-elle au service d'une image qui la dépasse ? De plus, Wilensky propose que l'ensemble de cette société de masse tend à se déraciner de la vie quotidienne, mais vers quoi ? Si les hommes n'ont plus de lien fort avec le quotidien, à quoi se rattachent-ils ?

En couverture de l'édition Flammarion de *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Marc Augé choisit une photographie d'autoroute sur laquelle on ne distingue pas les automobiles, mais dont les traces lumineuses poussent à croire à une vitesse de

⁵ <http://www.nissan.fr/FR/fr/vehicule/crossovers/new-qashqai/discover/main-features/desktop.html> (12/03/2014)

⁶ Wilensky, « Mass Society and Mass Culture: Interdependence or Independence? », p. 174.

déplacement trop grande pour être capturée par la pellicule⁷. Le déracinement de l'homme de ses « mondes contemporains » paraît alors effective, un homme qui échappe même à l'image médiatique qui vise à les contrôler... ? Marc Augé pose alors l'hypothèse du non-lieu de l'autoroute comme terre de transition et trait unifiant d'une société de masse qui s'y retrouve tout en restant dans le confort individuel de ses habitacles. La question faisant suite à la notion de non-lieu est celle du sens. Le lieu fait sens tandis que le non-lieu devient synonyme de non-sens. Quel sens en effet tirer d'un Los Angeles autoproclamé exceptionnel qui simultanément crée un espace de l'informe et un espace de non-lieux ? *Réinventer le sens de la ville*, ouvrage collectif publié en 2001 sous la direction de Cynthia Ghorra-Gobin, tente d'y apporter quelques éléments de réponses tout en réaffirmant l'importance de Los Angeles. Les différents articles du livre, s'articulant autour de quatre grands axes de réflexions⁸, invoquent très souvent la ville de Los Angeles comme précédent.

Ghorra-Gobin conclut que le territoire urbain est en quête de sens en vertu d'une « instrumentalisation des espaces publics par le secteur privé au travers des centres commerciaux et des enclaves ludiques »⁹. Un déséquilibre s'installe peu à peu entre un espace public initialement représentatif de l'histoire du lieu, et un espace public symbolisé à outrance dans un fléchage consumériste. L'espace se consomme plus qu'il ne se vit, et de ce changement survient une polynucléarité du territoire angeleno dont les enjeux influent considérablement sur les perceptions et le parcours de la mégalopole. Paul Claval fait état de ce changement latent à Los Angeles lorsqu'il publie en 1990 *La Conquête de l'espace américain - Du Mayflower à Disneyland*, mettant en parallèle un navire historique au parc d'attraction qui ouvre ses portes en 1955 à Los Angeles, l'hétérotopie faisant ainsi retour de manière ironique et symptomatique sous la plume de l'inventeur de la géographie culturelle. Et pourtant, Los Angeles, avec la place qu'elle s'octroie dans le monde, n'est pas une hétérotopie comme les autres. En effet, la ville idéalise le milieu urbain comme le lieu où le rêve américain est susceptible d'être vécu par tous, elle idéalise le lieu et le mode de vie qui en procède se modélise à son tour. Los Angeles est une hétérotopie qui se veut *homotopique*. La ville américaine et toute l'Amérique autour, c'est Los Angeles (et non New York) comme le rappelle également Jean Baudrillard dans *Amérique*.

⁷ Cf Annexes, p. 390.

⁸ Ces quatre axes sont : 1- Une problématique en controverse, 2- Les espaces publics entre privatisation et marquage identitaire, 3- Espaces publics entre équipement marchand et valeur symbolique, et 4- De la dimension politique des espaces publics.

⁹ Ghorra-Gobin, *Réinventer le sens de la ville*, pp. 259.

Parce qu'elle entretient un lien aussi étroit avec l'audiovisuel et l'arrivée de l'évènement médiatique, la ville de Los Angeles est autant à questionner sur la genèse d'une morphologie urbaine sans précédent, que sur le rôle conjoint qu'y a joué l'industrie devenue représentative de tout le territoire, et ce à plus d'un titre. La ville de Los Angeles peut-elle ainsi être analysée sans prendre en considération la place prépondérante qu'occupe l'image de la ville ? L'analyse géographique classique est-elle le meilleur moyen d'appréhender un territoire qui, non seulement s'est construit autour et à partir d'images, mais qui est aussi devenu l'espace de représentation et représentatif d'une idéologie ? Henri Lefebvre voit ainsi la ville comme une production de l'espace, mais une production humaine, et qui indique souvent plus qu'on ne veut bien le voir, la relation cinesthésique entre la ville et les hommes qui l'habitent :

Ainsi la ville est œuvre, à rapprocher de l'œuvre d'art plus que du simple produit matériel. S'il y a production de la ville, et des rapports sociaux dans la ville, c'est une production d'êtres humains par des êtres humains, plus qu'une production d'objet. La ville a une histoire ; elle est l'œuvre d'une histoire, c'est-à-dire de gens et de groupes bien déterminés qui accomplissent cette œuvre dans des conditions historiques. Les conditions, qui simultanément, permettent et limitent les possibilités, ne suffisent jamais à expliquer ce qui naquit d'elles, en elles, par elles.¹⁰

Une nouvelle géographie est-elle possible, qui soit en accord avec la complexité des facteurs étant intervenus successivement lors de la création de Los Angeles, une géographie qui puisse faire état de l'œuvre urbaine ?

2- Pourquoi Wanda Coleman ?

C'est dans le contexte de ce Los Angeles de l'après seconde-guerre dont l'urbanisation explose tandis que les industries manufacturières locales s'effondrent, un Los Angeles déjà mythique mais qui, peu à peu, se globalise avec la démocratisation du cinéma et de la télévision que se construit Wanda Coleman. Née en 1946 dans le quartier de Watts, elle grandit au cœur de l'espace qui amorce à la même période la transformation postmoderne. Enfant noire américaine, dans un quartier encore majoritairement blanc, elle vit de l'intérieur les transformations socio-économiques de la ville et la morphologie évolutive d'un tissu urbain qui s'étend à perte de vue et qui, simultanément, se complexifie. Elle découvre le racisme lors de son entrée dans le système scolaire angeleno, étant la seule enfant noire de sa classe. Elle est témoin de l'évolution raciale du lieu lorsqu'à son entrée au lycée en 1960, la tendance s'inverse. À 19 ans, elle vit la première secousse sociale de la ville avec les émeutes de la communauté noire, désormais majoritaire dans le quartier de Watts. Issue d'une famille

¹⁰ Lefebvre, *Le Droit à la ville*, pp. 44-5.

où la pratique artistique est encouragée, Wanda Coleman développe dès son plus jeune âge une culture pluridisciplinaire allant du dessin à la danse classique, en passant par la musique et la littérature. Musicienne contrariée par une encéphalite qui diminue sa dextérité, la littérature devient la seule échappatoire à un quotidien dur dans lequel le sentiment d'injustice ne fait que croître, et l'écriture le seul objectif professionnel qu'elle envisage.

Étouffant dans son environnement immédiat, elle se marie dès sa sortie du lycée à 18 ans et s'installe avec son premier mari avec qui elle aura deux enfants. Elle trouve dans son union avec Charles Coleman un statut social dans un espace qui prétend ne pas la voir. Le fait que Charles soit un jeune homme blanc, informe aussi, dans une moindre mesure, autant le désir de s'émanciper d'une communauté stigmatisée, que le désir physique qu'éprouve l'auteure pour les hommes en dehors de tout critère ethnocentrique¹¹. Prisonnière d'un système dans lequel sa condition sociale influe sur les opportunités qui s'ouvrent à elle en tant qu'écrivain, Coleman multiplie les emplois alimentaires afin de subvenir aux besoins de sa famille. Serveuse, *barmaid*, dactylographe, elle cumule divers postes tout en écrivant des poèmes lorsque le temps le lui permet. Ce rythme de vie est aussi ce qui la pousse vers la poésie puisque les périodes d'écriture dont elle dispose sont restreintes et sporadiques. C'est lorsqu'elle travaille comme rédactrice en chef pour le magazine de charme *Players* entre 1973 et 1974 puis comme scénariste pour la série télévisée *Days of Our Lives* entre 1975 et 1976 que la vie d'auteure de Coleman débute vraiment. Elle dit elle-même que ce n'est qu'après ces deux expériences professionnelles que sa poésie s'articule vraiment et que les textes semblent s'écrire d'eux-mêmes¹².

Wanda Coleman est connue, au premier chef, au travers d'anthologies qui rassemblent quelques textes emblématiques de l'auteure, notamment « Angel Baby Blues » présenté dans *Writing Los Angeles* de David Ulin. La présence anthologique signale les efforts de mise en place d'une scène poétique angelena, autant que le lien fort que tisse cette poésie avec le lieu : quand on lit des poèmes de Los Angeles, la thématique s'impose par delà les différences de genre (*gender*), de race ou d'âge. L'éditeur présente Coleman comme une auteure prolifique, à la fois poète et journaliste, récompensée en 1999 par le Lenore Marshall Poetry Prize pour son recueil *Bathwater Wine* puis finaliste du National Book Award en 2001 pour le recueil *Mercurochrome*. Ces échantillons des textes de Coleman retiennent l'attention car le Los Angeles qu'elle écrit ne se limite pas à une description factuelle des clichés souvent éculés de la ville, mais elle en commente les implications. Le surnom donné à l'auteure, « L.A.

¹¹ Les trois maris qu'aura Coleman seront d'ailleurs des hommes blancs.

¹² Coleman & Zano, Entretien pour Poetry L.A., cf. Clé USB.

Blueswoman », indique une influence majeure de la musique dans l'écriture, qui l'inscrit dans la lignée de la Harlem Renaissance, mais est-ce cependant la seule ? Ce surnom reflète-t-il une pratique particulière liant le poétique au musical, ou bien l'auteure sort-elle de cette simple terminologie pour agréger dans l'écriture d'autres influences ? Au fond, le blues et le jazz sont des genres musicaux qui se construisent dans la fusion entre le lieu, l'histoire et les hommes, et qui dépassent la simple expression artistique musicale.

De proche en proche, combinant une vaste diversité de modes d'expression, le corpus des sources primaires finit par englober l'ensemble de l'œuvre de Wanda Coleman qui s'étend sur plus de quarante années de carrière. La forme de l'œuvre, en effet, questionne son rapport au lieu de sa création puisqu'elle ne s'enferme pas dans un seul genre littéraire, bien au contraire. L'œuvre se compose de vingt publications, treize recueils de poésie, deux recueils de nouvelles, un roman et deux livres hybrides. Le premier de ces deux ouvrages, intitulé *Native in a Strange Land : Trials and Tremors* publié en 1996, regroupe un ensemble d'essais biographiques relatant l'expérience que Coleman fait du lieu « étrange » qui l'a vu naître. Ce livre constitue une plongée dans l'univers angeleno de l'auteure à l'aide d'une écriture qui oscille entre journalisme, autobiographie et poésie. Le second, *The Riot Inside Me : More Trials and Tremors* rassemble plusieurs textes et entretiens publiés au préalable dans des revues littéraires, ainsi que plusieurs essais inédits. Ces deux ouvrages s'inscrivent dans une même continuité, comme le suggère le sous titre de chacun. Le dernier fait très directement référence aux deux émeutes raciales de Los Angeles, et bien que l'auteure fasse souvent allusion à ces événements clés de l'histoire de la ville, il semble qu'elle les intègre davantage dans un objectif analytique que revendicatif. L'évènement de l'émeute n'est pas ce qui motive leur surgissement dans l'œuvre ; ce qui l'est en revanche, c'est la violence latente que le territoire lui-même inflige à l'ensemble de ces communautés défavorisées et qui force au recours à de telles méthodes. L'écriture s'intéresse plus au non-évènement qui se déroule au quotidien et qui aboutit à ces manifestations visibles de violence.

Parce que l'auteure prend comme point d'ancrage la vie de tous les jours, normale, banale, elle parvient à dissocier l'illusion programmatique du territoire de la vie quotidienne. Elle réussit dès lors à interroger le style de vie que promeut le territoire même sur lequel elle se construit. De plus, contrairement à beaucoup d'auteurs qui écrivent sur la ville, Wanda Coleman a grandi et vécu à Los Angeles toute sa vie. Elle ne réajuste pas une conception de l'espace urbain lors de son arrivée sur la ville comme ont pu le faire Aldous Huxley, Bertolt Brecht, Adrienne Rich ou Carol Muske. L'analyse de cet espace est, pour Coleman, d'autant plus difficile puisqu'elle en est si proche, mais comme l'espace angeleno encourage et définit

l'hétérogénéité sociale, il motive également un sentiment d'injustice qui en deviendrait presque naturaliste. La distance nécessaire au regard analytique que parviennent à porter certains auteurs immigrés à Los Angeles, est justement générée à Los Angeles par Los Angeles. Comment l'auteure parvient-elle alors à mettre en perspective son quotidien avec l'image qui en est donnée par le biais d'une injustice spatialisée ?

Aucun autre auteur angeleno n'a voué, de façon aussi exclusive, sa carrière littéraire à l'écriture de l'espace dans lequel il évolue. Certains s'en inspirent et s'inscrivent dans l'espace fantasmé de la ville, comme James Ellroy ou Carrie Fisher, mais peu tentent d'en écrire leur vérité. Coleman s'inclut d'elle-même dans une tradition universelle d'écrivains dont l'objectif principal s'articule autour de la Vérité :

Like Wallace Stegner (*Fire and Ice*), I am in the "universal" tradition of writers who concern themselves with The Truth – never mind that it is apt to hurt someone, in some way, most likely me. But allegiance to The Truth need not preclude an impish sense of humor and the satirical, or a romance with the surreal.¹³

Certes l'expérience personnelle de Los Angeles prime dans le travail de l'auteure, mais dans son rapport à la ville et aux mots qu'elle emploie, Coleman se distingue également par sa capacité à appréhender la ville sous différentes formes artistiques. En effet, Coleman ne se limite pas aux mots, elle les rattache à des images comme l'atteste l'ouvrage photographique dont elle est l'une des deux rédacteurs : *24 Hours in the Life of Los Angeles*. Ce rapport direct à l'image questionne le pouvoir évocateur inhérent à la ville, comparé à celui inhérent aux mots. Comment l'évocation littéraire se distingue-t-elle de celle générée par l'image, et surtout, peut-elle vraiment rivaliser avec elle ? Coleman explore également le travail musical et réalise plusieurs enregistrements dont *High Priestess of Word* ou *Black and Blue News*. Ajoutées au travail de poésie et de prose de l'auteur, ces contributions dans différents médias accordent une dimension supplémentaire au travail de Wanda Coleman, à son rapport à la ville et à l'expression textuelle. Le dialogue qui a su s'instaurer au fil des années entre l'auteure et la ville qui alimente son art s'est construit sur des accords tacites et des observations continues, résultant d'une expérience de la ville qui lui est propre. Mais cette multiplicité explorée ne serait-elle pas le signe d'une dichotomie aux enchâssements illimités dont serait victime l'espace angeleno ? L'auteure ne risque-t-elle pas de se perdre dans une telle diversité artistique ?

Il est ainsi une idée de simultanéité, voire d'homologie, entre la ville et l'œuvre de l'auteure, qui donne toute son ampleur au dialogue perpétuel qui existe entre Los Angeles et ses

¹³ Coleman, *The Riot Inside Me*, p. xiii.

habitants. Tentant ainsi de « réhumaniser le déshumanisé » (« rehumanize the dehumanized »¹⁴), comme pour réinjecter du sens là où il n'y en a plus, Wanda Coleman produit une œuvre instinctive qui instaure, elle aussi, un dialogue avec l'espace. L'œuvre de l'auteure aurait-elle alors un statut, une valeur particulière vis-à-vis de Los Angeles ? La réhumanisation de l'espace est-elle seulement possible, et cet objectif ambitieux apparaît-il clairement dans l'œuvre de Coleman ? L'affirmation d'un espace déshumanisé est-elle uniquement le résultat d'une géographie urbaine particulière, ou bien procède-t-elle d'un mécanisme plus complexe ? Quelle relation avec la ville les textes de l'auteure laissent-ils transparaître, et comment la qualifier de manière objective ? Les textes mettent-ils, eux aussi, la ville en scène ou bien Los Angeles tient-elle un rôle autre que celui de décor ?

3- Un dialogue disciplinaire

Les méthodes utilisées pour cette étude se positionnent dans une continuité de recherches entamées lors l'élaboration d'un mémoire de Master 2 intitulé *Écrire Los Angeles: De l'Espace au Poème*. Ce travail interrogeait déjà la relation entre l'espace angelino et les textes poétiques qu'il a suscité chez trois auteurs : Dorothy Parker, new yorkaise faisant des incursions fréquentes à Los Angeles, Bertolt Brecht lors de son exil angelino, et Stuart Z. Perkoff, membre fondateur de la Beat Generation de Los Angeles. La période que recouvre ces trois auteurs va de la fin des années 1920 jusqu'à la moitié des années 1970. Cette étude précède donc en tous points les considérations apportées à l'espace angelino avant la première publication de Coleman, tout en informant le Los Angeles dans lequel grandit l'auteure.

Une prise de contact réussie avec Wanda Coleman dès le début du travail de thèse a résulté en un dialogue riche qui informe aussi ce travail, bien qu'il n'ait que très peu porté sur le contenu des poèmes de l'auteure¹⁵. Les nombreux échanges et entretiens avec Wanda Coleman ont plus souvent été le lieu d'une réflexion sur le parcours singulier de l'auteure, sa démarche littéraire, sa vision de Los Angeles et de son idéologie, ainsi que de son inscription en tant qu'artiste sur le territoire angelino. Dans les nombreux articles et entretiens publiés par et sur Coleman, la poétique est déjà très discutée et élucidée, interprétée parfois, mais surtout éclaircie par l'auteure elle-même. Son œuvre s'inscrivant dans une démarche de réhumanisation à partir de l'expérience qu'elle fait de l'espace angelino, les textes poétiques parfois cryptiques s'éclaircissent les uns les

¹⁴ Tout un ensemble d'articles citent cette expression sans en donner l'origine exacte car elle semble inhérente à l'œuvre de Coleman. L'auteure elle-même se souvient d'avoir parlé de cet objectif avec son éditeur, John Martin, au début des années 1980 et a retrouvé dès lors différentes mentions de ce projet dans les critiques consacrées à son travail. Coleman suggère ainsi que le terme lui-même est né presque naturellement de ses échanges et dialogues divers. Coleman, Entretien, email envoyé le 14/03/2012.

¹⁵ Cet échange prit fin brutalement le 22 novembre 2013, date du décès de Wanda Coleman.

autres, et les poèmes ne font pas l'objet d'interrogations particulières. Ce qui vient renforcer la démarche poétique, ce sont les actions locales que mènent Wanda Coleman et son inscription très forte sur le territoire qui ressort parfois du militantisme. La poésie, selon Coleman, n'est pas faite pour se vivre en autarcie ; et elle est au contraire, un moment de partage, de communion presque, qui se ressent lors des lectures publiques animées qui ont fait la réputation de Coleman, à l'échelle locale tout du moins.

L'étude a également été menée sur le terrain puisque je me suis rendu à Los Angeles dans le cadre de cette recherche, mais aussi en dehors. En effet, le parcours que j'ai pu effectuer de la ville de Los Angeles inclut une année passée dans la ville en 2002-2003. Bien qu'antérieur aux questionnements soulevés dans ce travail, ce long moment passé sur place en est indubitablement à l'origine. Avoir fait l'expérience du quotidien angeleño sur une période aussi vaste fut également un facteur déterminant de l'intérêt porté à ce travail. Sur l'ensemble de ces déplacements séparés de neuf ans néanmoins, j'ai pu constater une évolution de l'espace dans certains quartiers qui se sont transformés, notamment *Downtown Los Angeles* mais aussi d'autres qui n'ont pas changé, Compton et South Central en tête, bien que les deux quartiers amorcent une mutation depuis ces deux dernières années. La cohabitation des classes défavorisées et des classes les plus aisées s'est renforcée avec des espaces qui en rendent de plus en plus compte. *Downtown* en est l'exemple type puisqu'il est, depuis la fin des années 1990 et début 2000, l'espace où se réfugient les sans-abris de la ville alors que la gentrification en cours depuis six ans fait revenir les classes supérieures dans le quartier. Les très riches côtoient alors les très pauvres au quotidien, dans un espace commun, dans lequel le contraste se normalise.

L'ascension sociale de Wanda Coleman lui donne la possibilité d'explorer la ville de ses tréfonds à ses cités d'or, inscrivant son dialogue avec la ville dans un arrière plan très contrasté. En quelque sorte bloquée dans un entre-deux où elle ne peut trouver sa place, Coleman n'est plus vraiment une enfant des Watts, mais ne peut jamais réellement trouver une place ailleurs ; elle se retrouve ainsi dans cet état d'« isolation splendide »¹⁶ cher à Paul Vangelisti qui y voit une véritable source créatrice. Alors, en dehors de tout schéma type ou étiquette contraignante, Coleman peut rendre compte de son Los Angeles, de ses maux et de ses combats, retraçant ainsi

¹⁶ « I have lived in Los Angeles for thirty-eight years, and find myself writing in a way that is necessarily both absent and present. Present in my passion for memory and a craft felt perhaps no more intimately than in such "splendid isolation," to repeat Stravinsky's phrase. » Bennet & Mousli, *Seeing Los Angeles: A Different Look at a Different City*, p. 167. Dans le dialogue entre Paul Vangelisti et Wanda Coleman récemment publié sur le site internet de la revue *The Conversant*, l'isolation splendide ressurgit lorsqu'il demande à Coleman : « Stravinsky, who lived in our city longer than anywhere else, over 20 years (a few streets up from the old Tower Records on Sunset Strip), and who produced the majority of his mature work here, once said that what he treasured most about Los Angeles was its "splendid isolation." Looking back, is this why you've remained here? Is it what gave you the energy to remain? » Coleman & Vangelisti, « Wanda Coleman & Paul Vangelisti ».

une mémoire du quotidien sur laquelle Vangelisti pose la question suivante : « One can't help wondering if the memory of daily life itself, as a token of this habitually unfinished elsewhere, might not be one of the few oppositions a writer can muster. »¹⁷ À la fois présent et absent de la ville, l'écrivain angeleno est, selon Vangelisti, garant d'une mémoire et d'un art tout en étant en retrait d'une ville qui se construit son mythe sans lui. Wanda Coleman et Los Angeles se lient irrévocablement lorsque l'auteure explique la nature de son art dans l'essai « Violence, Art & Hustle » :

My life is so entwined with this city that I can't talk about it without talking about myself - I can't talk about myself without talking about it. This is my art. I know no other terrain - so intimately. It's violence is my violence.¹⁸

Pour Coleman, l'écriture est le lieu de convergence entre elle, sa vie, et l'espace angeleno dans toute sa diversité. Qu'il s'agisse de son histoire, sa culture, sa topographie ou son évolution sociologique, l'ensemble de ces composantes de la ville entre en jeu dans le rapport intime qu'entretient Coleman avec Los Angeles, rapport qui est le véritable catalyseur de l'art de l'auteure. Au-delà de l'échange, il y a une véritable symbiose entre la ville et l'auteure, relation constituant un nœud complexe aux manifestations diverses qui se décodent dans l'œuvre de Coleman. Mais par quels procédés cette interaction continue entre l'auteure et son milieu intervient-elle dans l'expression d'une militance diffuse qui se déplace entre expérience poétique et expérience vécue ? La fragmentation de l'œuvre propose déjà un élément de réponse, mais elle prolonge à son tour un questionnement que projette la réception, une fois l'œuvre signée :

Écriture fragmentaire, montage, recherche d'une vérité qui échappe à la prise des récits ordinaires, place généreusement faite à la collaboration du lecteur : c'est ce que nous trouvons aussi chez ces autres poètes de l'autobiographie que sont Claude Mauriac dans *Le Temps immobile*, Perec, Roubaud... Ils sont, comme les vrais poètes, inspirants, leur œuvre est un atelier qui vous donne envie de vous mettre au travail, d'inventer votre propre chemin dans le langage.¹⁹

Philippe Lejeune évoque une poésie autobiographique où littéralement l'écriture fonde la vie, correspondant en cela à la démarche littéraire de Coleman. Dans cette optique, le lecteur doit se « mettre au travail », il doit faire l'effort de chercher sa vérité tout en prenant en compte celle de l'auteur, qui peut, le cas échéant, devenir le point de départ de la réflexion qu'il suscite. C'est de ce point de départ à la fois structurant et très ouvert que se nourrit ce travail. L'œuvre de Coleman est un parcours de Los Angeles, un parmi les nombreux ouvrages consacrés à la ville qui inéluctablement s'y associent, pour y apporter des éclairages ou des éléments nouveaux, pour dialoguer avec elle. Sociologie, urbanisme, théorie littéraire,

¹⁷ Bennet & Mousli, *Seeing Los Angeles: A Different Look at a Different City*, p. 167.

¹⁸ Coleman, *Native in a Strange Land*, p. 171.

¹⁹ Lejeune, *Signes de Vie*, p. 62.

tous, viennent se mettre en résonance avec une œuvre complexe qui se décline sur plusieurs genres littéraires et divers domaines artistiques. Les ponts que Coleman jette vers d'autres discours que le littéraire viennent renforcer ce dialogue entre différents discours disciplinaires afin de générer un ensemble dont l'horizon serait un humanisme postmoderne. La réhumanisation de l'espace voulue par Coleman convoque, dans une logique à la fois implacable et exaltante, l'ensemble d'un corpus de sciences *humaines* qui, par ce biais, trouvent un langage commun.

À cet effet, dès le début des années 1970, une nouvelle forme d'analyse géographique voit le jour avec en tête de file Yi-Fu Tuan à Toronto qui considère la géographie comme le résultat de l'action humaine et qu'elle doit ainsi se baser sur des études phénoménologiques des lieux ainsi produits. Au début des années 1990, Edward Soja pour les États-Unis et Paul Claval pour la France héritent de cette conception de la géographie que Claval décrit lui-même comme suit :

Ce qu'il importe désormais de cerner, ce n'est pas la réalité objective, mais les réactions qu'elle suscite chez les hommes qui la vivent : pourquoi ne pas tirer parti des expériences que relatent souvenirs, romans ou nouvelles, ou de celles qu'expriment dessins, tableaux ou films ? La géographie cesse d'être le domaine exclusif des géographes. Elle tire parti des enseignements des humanités. Les frontières qui l'enfermaient dans les sciences sociales s'effondrent. Pour la première fois, le témoignage des individus, leur sensibilité et leur subjectivité sont pris en compte par la discipline.²⁰

Claval développe ainsi, à partir de cette place nouvelle qu'accorde la géographie aux subjectivités de chacun, une géographie culturelle²¹ face à laquelle il émet néanmoins quelques réserves. Il met en garde des dérives possibles de cette science qui peut alors conduire à des « conclusions extrêmes » et des considérations se réduisant « aux jeux de la représentation » pour finir par « couper tout lien avec le réel »²². Le garde-fou de ce réel duquel on ne peut se détacher, c'est justement ce que Coleman s'attache à écrire. L'œuvre sert de barrière à tout fondamentalisme dérivatifs se basant uniquement sur une seule vérité subjective²³. Un dernier mouvement vient s'agglomérer à une géographie en pleine évolution avec l'irruption de la dimension critique dont Jean Baudrillard, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Jean-François Lyotard, Paul Virilio et Roland Barthes constituent, selon Claval, le socle de pensée.

²⁰ Claval, « La Géographie culturelle dans les pays anglophones ».

²¹ Claval, *La Géographie culturelle*, 1995.

²² Claval, « La géographie culturelle dans les pays anglophones ».

²³ Nous pouvons citer à ce titre l'ouvrage de Georges Laffly intitulé *État des lieux : une société entre le rêve et la peur*, publié en 2000 aux éditions Chiré / Sainte Madeleine. Proche de la droite catholique, le journaliste et essayiste dresse un état des lieux pessimiste et alarmiste qui, malgré une structure tout à fait louable, ne parvient pas à se détacher des idéologies religieuses guidant le propos.

Ces mêmes auteurs critiques forment également une part non négligeable du corpus bibliographique mobilisé ici, car les champs disciplinaires qu'ils recouvrent et font interagir donnent l'impulsion sur laquelle cette étude s'appuie. Plus qu'interdisciplinaire, le dialogue que souhaite engager ce travail se veut transdisciplinaire. Or, Los Angeles occupe une place particulière chez l'ensemble de ces auteurs critique, car la ville devient centrale dans un discours théorique ayant pour objet d'analyse l'Amérique et plus largement les phénomènes de globalisation culturelle. La bibliographie reflète l'influence de ces auteurs, mais aussi les équilibres nouveaux entre des textes théoriques touchant à la littérature et ceux apparentés plus spontanément aux sciences humaines et sociales. Ces différents champs reflètent également d'une émanation simultanée et complémentaire, chacun intervient à un niveau particulier de l'œuvre de Coleman qui demeure le facteur cohésif de ce travail. Ces différents travaux d'analyse, associés à des études plus classiques des textes de l'auteure, ouvrent une dialectique qui s'inscrit dans le sillage de la géographie culturelle et entrouvre la possibilité d'une géographie poétique, voire d'une poétique géographique.

4- Vers une géographie poétique ?

Serait-il possible alors, d'envisager une articulation presque poétique de la recherche scientifique, qui serait en mesure de s'inspirer de la dialectique inhérente à une œuvre artistique afin d'élaborer un discours cohérent avec l'objet et les objectifs verbalisés de l'œuvre en question ? Les interdépendances entre géographie et littérature ne sont pas nouvelles, mais leurs considérations dans un cadre conceptuel et surtout analytique commun sont, par ailleurs, bien moins courantes. Nous pouvons cependant mentionner à ce titre l'ouvrage de Claire Laffay, auteure et poète française, qui publie en 1964 *Essais de géographie poétique* et avant elle, André Siegfried, sociologue, historien et géographe français qui publie en 1952 *Géographie poétique des cinq continents*²⁴. Le fait qu'il y ait Laffay d'un côté et Siegfried de l'autre montre déjà la complémentarité des deux domaines de recherches concernés. La géographie poétique est autant affaire de littérature que de géographie.

Un ouvrage bien plus récent fait également état de cette relation d'interdépendances accrues. Véronique Maleval, Marion Picker et Florent Gabaude éditent en 2013 *Géographie*

²⁴ Siegfried consacre un chapitre de son livre à la Californie qu'il fait dialoguer, littéralement, avec la Floride. La forme, autant que les contenus, engendrent un ouvrage hybride qui passe inaperçu en 1952. Une transcription de ce dialogue se trouve p. 390 dans les Annexes.

*poétique et cartographie littéraire*²⁵ qui rassemble dix géographes et dix littéraires autour d'une même réflexion. Les co-auteurs, invités à s'interroger sur l'activité cartographique et sur ses implications, sont surtout invités à le faire conjointement. C'est cette même dynamique que poursuit ce travail en associant inextricablement les discours littéraires, philosophiques et géographiques. Les domaines disciplinaires ainsi réunis, en plus de s'éclairer les uns les autres, génèrent à leur tour un système de circulation du sens s'approchant au plus près d'un objet d'étude coagulé : la fusion entre l'œuvre littéraire de Wanda Coleman et Los Angeles. Le philosophe Michel Onfray, en conclusion de son ouvrage *Théorie du voyage : poétique de la géographie* publié en 2007, offre à ce titre une ligne directrice sur laquelle s'engage cette recherche :

Une poétique de la géographie suppose cet art de se laisser imbiber par le paysage, puis une volonté de le comprendre, d'en voir les agencements, avant le départ vers les contrées ludiques où le poète suit le géographe et le philosophe, en complément, non en ennemi. [...] Les occasions de partir peuvent être aléatoires : ouvrir un atlas, fermer les yeux, pointer un pays, se décider pour une région inattendue, faire confiance, quand on a cette chance, aux invitations offertes à sillonner la planète, consentir aux rêves d'enfant, accéder au désir de l'ailleurs d'une personne chère, partir sur les traces d'un poète, d'un philosophe ou d'un artiste aimés, à la recherche d'une géographie sentimentale incarnée, en quête d'une poétique de la géographie, dans l'esprit de Bachelard qui parle d'une poétique de l'espace et d'un droit de rêver. La prose du monde se peut déchiffrer, selon la leçon du philosophe bourguignon, à la manière de l'eau, de la terre, du feu, des nuages, des songes, des rêveries, d'un grenier, d'une maison, d'un coquillage, de la flamme de la chandelle ou d'un feu. Ou d'un poème. Car le poème du monde appelle sans cesse des propositions de déchiffrements.²⁶

C'est dans ce contexte et ces perspectives que ce travail se propose d'explorer l'œuvre de Wanda Coleman dans sa totalité, et tente d'analyser la relation plurielle et complexe que l'auteure développe avec l'objet principal de son écriture, Los Angeles. Il s'agit de déterminer, dans un premier temps, comment la ville transparaît dans les écrits de l'auteure. Los Angeles, dans toute l'informité et la singularité de son tissu urbain, se retrouve dans les textes de Coleman qui lui donne une place prépondérante dans son travail. Coleman se concentre néanmoins sur trois aspects centraux de l'identité urbaine parfois parcellaire de son territoire, et les développe jusqu'à créer un décor angeleno cohérent avec celui qu'elle traverse au quotidien. La seconde partie de cette étude s'attache à analyser l'ensemble des influences artistiques que Wanda Coleman fait fusionner au sein de son œuvre. Ce pluralisme

²⁵ « Dix géographes et dix littéraires réfléchissent en commun sur la notion de cartographie, aujourd'hui transversale à toutes les disciplines et souvent galvaudée dans le discours scientifique ou journalistique contemporain. A rebours de son usage inflationniste, les co-auteurs conservent au terme son ancrage territorial. D'instrument de connaissance du réel et de production de l'espace, la cartographie est devenue non seulement un thème littéraire, mais surtout un mode d'organisation du savoir, notamment en histoire de la littérature, ainsi qu'un mode d'investigation des textes, appréhendés sous l'angle de leur référentialité. » Maleval, Picker & Gabaude, *Géographie poétique et cartographie littéraire*, 4ème de couverture.

²⁶ Onfray, *Théorie du voyage : poétique de la géographie*, pp. 119-26.

revendiqué par l'auteure, dénote d'un niveau d'influence décisif du paysage culturel angeleno dans la pratique littéraire de Wanda Coleman. La diversité artistique, ainsi mise en avant, amorcerait-elle une réévaluation d'une ville souvent considérée comme aculturelle ? Enfin, le dernier temps de cette recherche se consacre à l'objectif qui s'impose à Wanda Coleman comme une évidence : la réhumanisation d'un espace déshumanisé. Grâce à son expérience, sa maîtrise et sa connaissance de la ville dans toutes ses subtilités, sa beauté, sa cruauté et ses travers, Coleman en dégage les mécanismes et les aspirations idéologiques qui en émanent. L'illusion postmoderne ainsi dévoilée, permet-elle alors l'inscription et surtout la prise en considération d'une mémoire jusqu'alors silencieuse, d'une mémoire inhumaine ? Et si être et écrire *de Los Angeles*, c'était être et écrire Los Angeles ?

Chapitre Premier

L.A. Décor : de la différence à l'indifférence de la ville

A. Los Angeles, bête urbaine

La ville de Los Angeles est la toile de fond de l'ensemble de l'œuvre de Wanda Coleman et les références spatiales omniprésentes dans les textes de l'auteur viennent cartographier le territoire dans lequel elle évolue. L'espace urbain est un motif littéraire déjà largement exploité, mais les implications de l'ancrage d'une œuvre artistique dans la réalité demeurent problématiques. Dans son ouvrage publié en 2005, *Imagined Cities : Urban Experience and the Language of the Novel*, Robert Alter considère qu'un développement clé du roman au XIXe et XXe siècle a été d'envisager la pratique narrative comme une succession d'expériences à la fois sensorielles, viscérales et mentales¹. La poésie, plus encore que le roman, se fonde sur ces trois composantes de l'expérience de l'auteur qui transmet ainsi une émotion, une impression. Le poème devient cette matière-émotion mentionnée par René Char², idée reprise par Michel Collot dans son ouvrage éponyme dans lequel il se concentre sur la matérialité du texte afin d'y entrevoir comment « entrent en fusion et en réaction réciproque le moi, le monde et les mots. »³

Michel Collot touche ici aux possibilités littéraires exponentielles depuis la fusion de ces trois composantes. Chaque œuvre est singulière car le rapport entre le moi et le monde est infiniment singulier. L'appréhension du réel et de ses divers espaces se fait différemment et les conceptions, comme les impressions spatiales, sont à la fois culturelles et personnelles. Aussi, la relation qu'entretient Wanda Coleman avec la réalité de l'espace urbain angeleno est d'autant plus complexe que cet espace est, en lui-même, différent. La façon dont Coleman aborde la spatialité de la ville dans son écriture, illustre ce rapport au monde singulier qu'elle revendique. Elle sait sa démarche subjective et prétend livrer sa vérité du monde dans lequel

¹ « One decisive development in the novel through the late decades of the nineteenth century and on into the twentieth is the practice of conducting the narrative more and more through the moment-by-moment experience – sensory, visceral, and mental – of the main character or characters » Alter, *Imagined Cities : Urban Experience and the Language of the Novel*, p. x.

² « Audace d'être un instant soi-même la forme accomplie du poème. Bien-être d'avoir entrevu scintiller la matière-émotion instantanément reine. » Char, *Moulin premier, Œuvres complètes*, p. 62.

³ Collot, *La Matière-émotion*, p. 6.

elle évolue⁴. Pour reprendre la terminologie employée par Laurence Bougault dans son ouvrage *Poésie et Réalité*, c'est à travers le *logos* de l'auteure, que le *cosmos* angeleno prend forme, en prenant appui sur une spatialité particulière dont les caractéristiques jonchent le texte⁵.

Lorsqu'elle veut associer ses mots à un autre territoire, Coleman le nomme explicitement comme le poème intitulé « San Diego »⁶ par exemple, alors que les références qu'elle choisit de faire à Los Angeles sont plus implicites, et parfois même invisibles. Richard T. Ford remarque dans son article « The Collapse of Los Angeles »⁷ que les deux auteurs angelenos Mike Davis et David Rieff décident tous deux de faire débiter leurs ouvrages sur une carte de Los Angeles afin de faciliter la compréhension de l'espace de la ville et d'apporter un appui non négligeable à l'analyse qu'ils en font. Coleman aurait pu faire la même chose pour bon nombre de ses ouvrages puisque plusieurs de ses articles, essais et poèmes, proposent un parcours très balisé de la ville, comme dans « on speed » lorsqu'elle évoque : « the junction of the 405 to the 10 east again on Santa Monica's freeway to the 101, Hollywood ahead »⁸. Le parcours est rapide et continu, la vitesse perceptible et les axes nommés s'enchaînent. Si le lecteur n'est pas familier avec l'espace angeleno, ou s'il n'a pas de carte sur laquelle retracer le parcours donné, cette feuille de route devient presque une incantation, une formule magique invoquant tout à coup, droit devant, Hollywood. Mais l'absence d'appui visuel participe à l'effet poétique attendu. Les corrélations entre l'espace littéraire que construit Coleman et l'espace réel à partir duquel elle écrit, font appel à l'imaginaire du lecteur. Comme le rappelle Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace*, l'imagination apporte au texte une amplitude qui déborde des limites de la réalité et confère ainsi au texte un sentiment d'infini en accord avec l'espace urbain angeleno⁹.

1- « L.A.'den » revisité

Même en l'absence d'indices spatiaux, la ville s'étend sous les mots de l'auteure qui en exploite toute la particularité et le pluralisme, et développe dans ses textes plusieurs

⁴ Coleman, *The Riot Inside Me*, pp. xiii-xvii.

⁵ Bougault, *Poésie et Réalité*, pp. 13-30.

⁶ Coleman, *African Sleeping Sickness*, p. 299.

⁷ Richard T. Ford, « The Collapse of Los Angeles », *Transition*, n° 57, 1992, pp. 72-86.

⁸ Coleman, *Imagoes*, p.40.

⁹ Cette conceptualisation imaginaire de la ville fait appel aux perceptions personnelles de l'espace qui ainsi le dilatent, faisant coïncider l'image poétique avec la perception qu'a l'auteure de son territoire urbain, il s'agit pour Bachelard de suivre « l'imagination dans sa tâche d'agrandissement jusque dans un au-delà de la réalité. » Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 111. Coleman en appelle ainsi à ce que Bachelard nomme « l'immensité intime », une immensité qui se révèle dans la méditation et l'immobilité d'une lecture poétique du monde. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, pp. 167-90.

thématiques inhérentes à l'urbanité du territoire angeleno, comme les reliquats d'un passé de ville jardin, ou les implications et sensations d'un tissu urbain sans limites perceptibles. Wanda Coleman fait partie de ces Angelenos qui ont conscience du territoire avec lequel ils doivent composer. Le fonctionnement de la ville ainsi que son terrain d'origine sont autant d'indices pour comprendre les tenants et aboutissants d'une ville aussi complexe que Los Angeles. Coleman se heurte à ces mêmes problématiques lorsqu'elle fait référence à la spécificité urbaine de Los Angeles et en particulier lorsqu'elle aborde la problématique liée à la présence de la nature face à un développement exponentiel de l'urbain et de ses conséquences. En effet, elle réinvestit des souvenirs d'enfance et convoque une ville dans laquelle la nature avait encore une place, nature associée à la mémoire, propice à la réminiscence. Par exemple, dans le poème « Three Trees », les arbres fruitiers dans les jardins qu'elle parcourait enfant sont associés à un souvenir précis :

lemon:
 we could never
 climb you
 standing like an
 impossible challenge [...]
peach:
 whenever mama wanted a switch
 to beat us with
 she went to you
 shaggy you who belongs to us [...]
fig:
 we used to climb you
 and play peter pan
 i would be wendy and the
 little white boy up the street
 was peter¹⁰

La nature s'accorde à la vie quotidienne et domestique et elle n'a rien d'exotique, bien que ce soit sur cette image d'Éden retrouvé que s'est fondée la propagande publicitaire pour vendre Los Angeles peu après sa création en 1848. Norman M. Klein rappelle que les agents immobiliers soucieux de « vendre » la ville aux plus offrants s'appuyaient sur ces différents clichés pour arriver à leurs fins et surtout, rentrer dans leurs frais. Le premier de ces mythes est celui lié au climat et au cadre de vie : le mythe de la *Garden City*¹¹. L'auteur Carey Mc Williams évoque à son tour ce qu'il appelle le « folklore de la climatologie »¹² lié au territoire angeleno et propose une analyse pertinente dans cette étude puisqu'il expose dans une partie

¹⁰ Coleman, *Mad Dog Black Lady*, p.105.

¹¹ Klein délimite l'exploitation de cette image des années 1880 à 1930. D'autres mythes plus en phase avec la modernité et l'évolution urbaine et technologique des décennies suivantes lui succéderont. Klein, *The History of Forgetting: Los Angeles and the Erasure of Memory*, p. 29.

¹² McWilliams, *Southern California*, pp. 96-112.

intitulée « A Slight Exaggeration »¹³ les mécaniques de cette propagande où la littérature tient une place prépondérante. Il cite notamment les romans *The Vision of Elijah Berl* de Frank Lewis Nason (1905) et *The Leaven of Love* de Clara Burnham (1908) (« Here the geraniums climb right out of the ground up to the bedrooms and snoop around the windows. In the east, we carry a palm-leaf fan to church. Here, they crackle away up in the air, big enough for a giant to use »).¹⁴ Ici, Burnham donne à lire une ville-jungle exotique qui dépasse les proportions d'espaces connus puisque des géants seraient à son échelle.

Los Angeles est une ville qui s'est toujours vue contée, racontée, par ses visiteurs, parfois ses habitants, mais surtout ses dirigeants économiques et politiques. Cette littérature des années 1920-1930 décrit un idéal climatique et végétal du territoire et engendre ce voile narratif qui biaise la perception de la réalité urbaine. Ronald Schmidt explique en introduction de son ouvrage *This is the City: Making Model Citizens in Los Angeles* (2005) : « The difficult task facing the scholar or the resident of Los Angeles is finding a way out of the narratives created by the city's refounding authorities. »¹⁵ Pour Schmidt, il faut être en mesure de se détacher, de « s'échapper » des différents récits créés par des auteur-ités plus que les autorités. Le lien sémantique entre *author* et *authority* prend ici tout son sens puisque le statut de l'auteur s'élève vers le rôle d'influence et d'impartialité intrinsèque à celui qui *fait* autorité.

La littérature alimentait un imaginaire de l'Éden retrouvé et faisait l'apologie d'un territoire où l'homme vivait en parfaite harmonie avec une nature exotique luxuriante. Quand les premières critiques vinrent effriter ce mythe du nouvel Éden avec des auteurs comme Louis Adamic (*Laughing in the Jungle* en 1932), les promoteurs modifièrent alors leur approche et se dirigèrent vers l'image de la ville moderne et de la métropole autoroutière. Le boom urbain spectaculaire des années 1940 à 1970 qu'Edward Soja qualifie « d'explosion de la grosse orange » (« The Big Orange explodes ») dans son ouvrage *Postmetropolis*¹⁶, a cependant occasionné de sérieux dommages au paysage endémique de Los Angeles. Mike Davis dans son article « How Eden Lost its Garden », rappelle que le territoire de nature sauvage de la Californie du Sud est passé de 100% à 16% entre 1769 et 1995, pour atteindre 84% de paysage urbain. Cette période charnière marque les trois décennies qui ont vu émerger la ville de Los Angeles telle que nous la connaissons aujourd'hui.

La planification urbaine a cependant toujours tenu compte de cette image originelle et a voulu préserver cette nature exotique au sein de la ville, grâce à un approvisionnement en eau

¹³ *Ibid*, pp. 104-101.

¹⁴ McWilliams, *Southern California*, p. 101.

¹⁵ Schmidt Jr., *This is the City*, p. xxviii.

¹⁶ Soja, *Postmetropolis*, pp. 131-5.

spectaculaire, rendu possible par les travaux titanesques de William Mulholland. Les parcs de la ville sont des lieux communs emblématiques que les Angelenos connaissent et côtoient ; Griffith Park, Elysian Park sont très souvent cités par Coleman, notamment dans sa nouvelle *Love-ins with Nietzsche : A Memoir* dans lequel elle relate sa rencontre avec le criminel américain Charles Manson durant l'été 1968. Cependant, Cynthia Ghorra-Gobin rappelle dans son ouvrage *Los Angeles : Le mythe américain inachevé*, que tous les Angelenos ne sont pas égaux dans cette relation privilégiée qu'entretient la ville avec la nature et elle explique que « la composition végétale participe à l'identité de la rue ou du quartier et permet de différencier les multiples unités morphologiques qui composent la ville. »¹⁷ La nature ne disparaît pas pour autant du présent de Coleman, mais elle apparaît par touches lorsque l'auteure décrit d'autres quartiers que le sien, où les palmiers qui bordent les avenues et la verdure des banlieues riches contrastent avec le quotidien sec et horizontal des quartiers noirs de la ville :

So we jumped into my Fix-Or-Repair-Daily and headed northeast to Hollywood. The place he was headed for was up in them hills. [...] I mean them Hollywood Hills are somethin' beautiful. Shake didn't appear to be in too big a hurry, so we cruised takin' in the scenery. It was the kinda territory we mighta worked our way into if we hadn't fell out over Vonnie. [...] It was beautiful but unfamiliar turf. [...] And to cap it off, it was late afternoon in movieland and the sun was startin' to set over them hills – the sky all done up in reds and golds.¹⁸

C'est un Los Angeles tout autre qui émerge sous la plume de l'auteure qui décrit une ville au climat hostile. L'air conditionné n'existe pas dans les quartiers défavorisés et la chaleur accable les habitants de ces étendues urbaines aux allures désertiques. L'oasis reprenant à son compte tout le mythe américain d'une terre promise, d'un Éden enfin retrouvé aux confins de l'ouest part en fumée et devient enfer, lieu de tourments et de punition¹⁹. Le soleil n'est pas un motif luxueux et un allié mais la promesse d'une fournaise qui agresse les corps. On est alors loin de l'idéal climatique vendu par les *boosters* du début du XXe siècle lorsque Coleman écrit dans sa nouvelle intitulée « Lickety-Split » :

The heat was punishment on top of punishment. Combined with the inner city smog it was intensified/had more burning power; was an ugly burn that not only ate away layers of skin like acid, but worked at the mind and the spirit as well. Janice sizzled. [...] The sidewalk throbbed and wept in the heat. It cracked, blistered and bubbled around her. She grew faint and dizzy. It quaked beneath her feet. The flames licked up around her calves.²⁰

¹⁷ Ghorra-Gobin, *Los Angeles*, p. 85.

¹⁸ Coleman, *A War of Eyes and Other Stories*, p. 208.

¹⁹ Coleman l'affirme clairement plus loin dans la nouvelle « Lickety-Split » : « Yes. Yes. This is it. This is hell – the real deal – the hell folks always talk about going straight to when they die. And I'm in it up to my funky behind. » Coleman, *A War of Eyes*, p. 177.

²⁰ *Ibid*, pp. 175-178.

Il n'y a pas l'ombre d'un arbre dans la rue où la seule réalité est celle du climat désertique. La chaleur accable les habitants et dès son apparition dans le bassin de Los Angeles, la nature dans sa globalité devient l'ennemi lancinant qui s'imisce dans les esprits comme Coleman l'exprime dans son poème « Just as Sure as I Lived » : « a vicious & unforgiving nature descending on the city in a rain of heat roasting resolve alive »²¹. La dimension cyclique des saisons renforce l'effet indésirable du climat naturel qui devient agresseur perpétuel. L'auteure exprime la lassitude et la résignation qui accompagne ce phénomène dans « Just Another Hollywood Summer » :

high noon on Mercury
soot and embers. 110 in the basin
i sizzle in my usual fat²²

La succession de trois vers qui ne sont que des propositions nominales courtes et informatives, presque factuelles, dénotent l'essoufflement, l'effort que la chaleur requiert et viennent contraster violemment avec le quatrième vers qui s'ouvre sur un « je » inerte, associé à un morceau de viande en train de cuire dans une poêle. Elle confirme cette situation climatique et naturelle dans son poème « Region of Deserts » où elle redonne au territoire le titre de « désert » en opposition à l'oasis de verdure des *boosters*, bien plus vendeuse et attrayante. Richard Newton Meyer procède de la même façon en rattachant l'image d'oasis souvent associée à la ville de Los Angeles, à une matière manufacturée dans le titre de son recueil de poésie publié en 1990, *Glass Oasis and Other Love/Hate Poetry About Los Angeles*. La translucidité du verre rappelle d'un côté les eaux limpides des oasis, mais l'image de l'eau qui s'écoule implique un flot qui serait alors constitué d'éclats de verres aiguisés. Le désert en lui-même n'est pas un paysage négatif pour Coleman, il n'est pas hostile et il est également objet de fascination. C'est sa mutation en un désert manufacturé qui en accentue les caractéristiques négatives et que l'auteure commente. Les plaines désertiques d'autrefois se sont transformées en un désert construit par l'homme, une ville de béton où la nature ne peut subsister²³ :

i walk thru the eye of sun

²¹ Coleman, *Mercurochrome*, p. 41.

²² Coleman, *Heavy Daughter Blues*, p. 202.

²³ Kazys Varnelis dans son ouvrage *Infrastructural City : Networked Ecologies in Los Angeles* reprend cette idée de territoire hostile et de ville-oasis manufacturée : « Cobbled together out of swamp, floodplain, desert, and mountains, short of water and painfully dependent on far-away resources to survive, Los Angeles is sited on inhospitable terrain, located where the continent runs out of land. No city should be here. Los Angeles exists by grace of infrastructure, a life-support system that has transformed this wasteland into the second largest metropolis in the country. Nor was this lost on Angelenos. They understood that their city's growth depended on infrastructure and celebrated that fact. After all, what other city would name its most romantic road after a water-services engineer? », p. 9.

the black boy moves toward me
 we pass thru each other under palms dying
 in hot dry august [...]
 mexico reclaims this desolation [...]
 in the eye of sun
 i burst into particles of pain
 scatter everywhere across the
 disappearing present
 look close
 the memory of my shadow can be found
 clinging to bleached slum walls²⁴

L'aridité des mois d'été se trouve exacerbée dans les quartiers centraux de la ville comme South Central où la nature n'a pu subsister, et Wanda Coleman insiste sur cet aspect désertique de la ville dans son poème « Worker » : « i farm the barren soil of city »²⁵. Quand Coleman aborde sans détour le mythe du climat dans son essai « Under the Weather »²⁶, elle affirme qu'en dehors des différentes plaisanteries faites autour du climat californien, il n'existe bel et bien que trois saisons, le printemps, l'été et le rhume que la plupart des Angelenos attrapent chaque année. Même si les mois de l'année les moins chauds sont plus cléments pour le corps, ils apportent aussi leur lot de problèmes de santé dans les quartiers où la survie est primordiale, pas l'hygiène. Ce qui frappe dans cet essai, c'est le contraste qui existe pour l'auteure entre le climat et la maladie : « Next year, maybe, we'll get flu shots, as I swear we will every year. But I'll probably forget, lulled by the sunshine and blue skies that promise invulnerability »²⁷. Le climat californien vendu comme curatif et idéal au début du XXe siècle est devenu un leurre pour Coleman, une sirène propre à la ville.

2- L'urbain par-dessus tout

Bien qu'il s'agisse d'une nature artificielle, puisque le climat aride ne devrait pas permettre la prolifération d'une nature abondante et luxuriante, celle-ci vient atténuer la réalité climatique du territoire. La place laissée à la nature dans une ville comme Los Angeles reste relativement peu documentée, et elle se retrouve plus souvent traitée dans des ouvrages photographiques que dans des études scientifiques. C'est notamment le cas de *Wild L.A.* (2001) de Lawrence James et *Rio L.A. : Tales from the Los Angeles River* de Patt Morrison et Mark Lamonica (2001). *Wild L.A.* présente la ville sous une lumière novatrice et donne à voir

²⁴ Coleman, *African Sleeping Sickness*, pp. 291-5.

²⁵ Coleman, *Imagoes*, p. 131.

²⁶ Coleman, *Native in a Strange Land*, pp. 135-7.

²⁷ *Ibid*, pp. 136-7.

un Los Angeles où la flore a su se faire une place autrement avec l'aide de l'homme, et montre une facette positive de la ville.

Houses hang over steep chaparral-covered canyons, hide the rounded hills of the palisades and bluffs above the western Malibu Coast, and threaten to overrun the boundaries of that great bastion of wildness in the heart of the city: Griffith Park. Strip malls and office buildings pop up here, there, and everywhere. [...] Though everywhere the hills wear the muted greens and browns of native chaparral and introduced plant life alike, the notion of discovering a significant pocket of virgin nature within this urban jungle seems ludicrous. And yet, looking closely at even the most relentlessly concretized parts of the Los Angeles area, we find refreshing oases of natural beauty. We can indeed go wild in the city.²⁸

De la même façon que Coleman voit l'urbain prendre le dessus sur la nature dans certains quartiers de la ville, Patt Morrison offre un tableau moins positif que Lawrence en relatant les différentes étapes menant au bétonnage du lit de la Los Angeles River. La journaliste du *L.A. Times* retrace l'histoire de la rivière dans *Rio L.A.*. Lorsqu'en mars 1938, une période d'importantes précipitations eut pour résultat une crue sans précédent, ce fleuve, alors approvisionné par les eaux naturelles, en plus de l'aqueduc de Mulholland, causa la mort de plus de 80 personnes et 80 millions de dollars de dommages matériels. Suite à cet accident, le gouverneur de Californie ordonna de dévier légèrement le cours des deux bras de la rivière, mais surtout de bétonner leur lit afin de faciliter l'évacuation vers l'océan Pacifique, transformant ce repère naturel en une construction humaine. La flore est étouffée, la faune exécutée et plus rien ne subsiste de la rivière qui est aujourd'hui assimilée par la plupart des habitants de Los Angeles à un égout à ciel ouvert comme l'explique Patt Morrison :

In a city of stars, it is a has-been. In a city of bone-shaking earthquakes and blowtorch winds, it has been tamed into a toothless creature of unnatural nature. In its latter days, its banks have been plastered over with cement. It has been befouled by oil and DDT and cyanide and human sewage. It has had more market value as a movie set, more usefulness as a punch line, more potential as a freeway, than regard as a waterway.²⁹

Mike Davis va jusqu'à nommer Los Angeles « ville cannibale » dans l'ouvrage collectif édité par Russel Ferguson en 1994 : *Urban Revision s: Current Projects for the Public Realm*³⁰. Plusieurs actions ont été menées afin de nettoyer et de réhabiliter la rivière en tant que repère naturel de la ville, et depuis 2008 le collectif *Save LA River Open Space* s'emploie à la création d'un site dédié à la Los Angeles River afin de lui redonner une place dans le paysage urbain. Si ces ouvrages de Patt Morrison et James Lawrence ont tous deux pour sujet principal la nature à Los Angeles, d'autres ouvrages, uniquement photographiques cette fois-ci, proposent également des images de verdure abondante et de végétation luxuriante,

²⁸ Lawrence, *Wild L.A.*, pp. 97-8.

²⁹ Morrison, *Rio L.A.*, p. 19.

³⁰ Ferguson, *Urban Revisions: Current Projects for the Public Realm*, pp. 39-57.

contrastant souvent avec les paysages autoroutiers plus souvent associés à la ville. C'est le cas de *Looking at Los Angeles* de Marla Hamburg Kennedy et Ben Stiller (2004) et de *Los Angeles* de Diane Keaton et Tim Street-Porter (2008).

Ces ouvrages prennent en compte la complexité urbaine du territoire de Los Angeles et exposent une ville qui laisse une place à la nature et cherche à l'intégrer dans sa construction. Cet équilibre est plus proche des références que peut faire Coleman à la présence de la nature dans le Los Angeles dans lequel elle évolue, même si cette nature reste la plupart du temps discrète. Ces références ne sont néanmoins jamais gratuites, comme dans son article « Jungle of City »³¹. Dans ce texte, l'auteure contemple les bougainvilliers de sa maison et se sert de l'histoire de la plante comme prétexte. Le bougainvillier, devenu trop massif, risque de faire s'effondrer la maison et d'envahir tout le jardin, étouffant tour à tour les autres plantes qui y prospéraient. Elle surenchérit en ajoutant qu'avec cette plante, la jungle s'invite dans la ville, menaçant l'urbain à son tour, comme si une revanche était possible, comme si l'urbain se trouvait tout à coup menacé par cette plante venue d'ailleurs :

It has become a popular atmospheric component in the works of writers describing the region, a strong contender with the palm and the Joshua tree. Bougainvillea seems symbolic, metaphor for an unstoppable migration, an irreversible change introduced into our social topography.³²

Ayant évoqué les origines hispaniques du bougainvillier auparavant, la plante devient le symbole d'une hispanisation irréversible du territoire de la ville. Il pourrait également s'agir ici d'un commentaire de l'auteure sur une éventuelle reconquête du territoire par les populations hispaniques chassées de Californie par les Américains avec cette revanche de la nature sur la ville³³. Néanmoins, la description éminemment positive du bougainvillier comme une plante « colorée », « élégante » et « séduisante », qu'elle veut tailler mais qu'elle laisse au final s'épanouir, implique plus une cohabitation pacifique qu'une éventuelle rancœur de part et d'autre. Les populations noires défavorisées doivent composer avec l'immigration hispanique qui affecte notamment les opportunités d'emploi mais aussi de logement, et les hispanophones migrent en Californie du sud avec l'espoir d'une vie meilleure, pas d'une reconquête. James Cohen, argumente d'ailleurs à cet effet dans son ouvrage *Spanglish America* :

La latinisation des États-Unis, qui est tout sauf un processus classique d'assimilation à la manière des immigrants euro-américains de la fin XIXe – début XXe siècle, ne se présente pas

³¹ Coleman, *Native in a Strange Land*, pp. 251-3.

³² *Ibid*, p. 253.

³³ De la même façon que dans le poème « Region of Deserts » Coleman écrit « Mexico reclaims this desolation » *African Sleeping Sickness*, p. 291.

pour autant comme une influence unilatérale des Latinos, encore moins comme une « invasion » qui préparerait une « reconquête ».³⁴

Consciente de l'histoire du territoire qu'elle habite, Wanda Coleman honore la mémoire de ces anciennes cartes postales, allégories d'un paysage californien entre le sublime et la nostalgie et qui n'existe plus qu'artificiellement aujourd'hui. C'est une caractéristique familière qui s'étirole au fil du temps. Au final, ce ne sont pour l'auteure plus que les palmiers qui encadrent les avenues qui deviennent les reliques d'une nature sauvage d'antan, alors que ces mêmes palmiers, aussi symboliques soient-ils, furent importés du Mexique et des îles Canaries vers la fin des années 1940. Les références à la nature ponctuent régulièrement l'œuvre de Coleman, mais c'est principalement l'espace de la ville en tant qu'entité urbaine et ses dimensions et limites qu'elle met en avant. La nature est là, mais l'urbanisation grandissante du territoire finit toujours pas ressurgir et prendre le dessus, à l'image de cet extrait du poème « Night Widow Fugue » :

outside the windowpane
gnarled branches claw the blue
on impulse something disappears into a bush
there's a distant clang of metal on metal
the bleeding honks of minor Gabriels
sufficient evidence of urbanization³⁵

L'espace dans lequel l'auteure se place est urbain avant tout, comme en témoignent les très nombreux poèmes qui ont pour titre des noms de quartiers ou d'avenues de Los Angeles³⁶. L'expression qui revient le plus souvent lorsque l'on évoque la topographie urbaine de Los Angeles est celle de « urban sprawl » qui, sémantiquement déjà, invite le lecteur ou l'auditeur à un imaginaire urbain infini, où les limites de la ville ne sont pas perceptibles. Edward Soja, lorsqu'il présente la ville de Los Angeles dans son ouvrage *Postmetropolis* (2000), prend pour appui une photographie satellitaire du territoire prise à plus de 450 miles du sol. Il ouvre alors son analyse sur cette vue imprenable de la ville et conclut :

The satellite view provides a crude map of the occupied territory of Greater Los Angeles: the broad Basin in the center, nosing into the Pacific in the Palos Verdes Peninsula, petering out in the southern flanks of Orange County, and containing a present-day population of over 8 million; the burgeoning Greater San Fernando Valley tucked away north of the Santa Monica Mountains and growing well beyond the picture to the High Desert and into Ventura County to the west [...] And embedded in it all is a galaxy of more than 170 separate municipalities, an

³⁴ Cohen, *Spanglish America*, p. 227.

³⁵ Coleman, *Ostinato Vamps*, p. 60.

³⁶ Avec par exemple : « Berserk on Hollywood Boulevard » dans *African Sleeping Sickness*, p. 90, « On the Other End of Melrose » dans *African Sleeping Sickness*, p. 301, « Figueroa » dans *Heavy Daughter Blues*, p. 153, etc.

agglomeration of agglomerations, each one with its own geohistory, its own spatial specificity of urbanism. It is difficult to know where to start.³⁷

Le dédale urbain qui s'étale sous les yeux du spécialiste de planification urbaine reflète la démesure d'un tissu urbain sans limites. Les municipalités se confondent pour ne créer qu'une seule et même ville : Los Angeles. Coleman dans son poème « Region of Deserts » évoque cette même idée avec deux déserts qui se juxtaposent, celui de la ville et celui du Mojave. Dans les deux cas, l'orientation dans cet espace peut être problématique et le placement de l'auteur dans cet environnement urbain tentaculaire est primordial. Afin de rendre compte de cet infini urbain, Coleman utilise dans « Region of Deserts » la répétition de « *goin' somewheres ?* »³⁸ qui devient le *leitmotiv* du texte poétique. La sensation de gigantisme urbain est magnifiée par l'association de ce vers et du titre, qui dilate ainsi l'espace de la ville, une grandeur espace que le lecteur ressent. Lors d'une interview le peintre David Hockney revient sur les raisons qui l'ont poussé à venir à Los Angeles, et alors que sa réponse habituelle était de dire parce que le lieu est « sexy et ensoleillé », il affirme que : « Los Angeles is the most spacey city in the world. You feel the most space. »³⁹

3- S'inscrire dans l'espace

Savoir se placer dans l'espace de la ville est essentiel pour Coleman qui ressent ce besoin presque compulsif de nommer les détails spatiaux comme pour ancrer son écriture dans une réalité urbaine de l'informe. Cependant, c'est quand le doute l'assaille qu'apparaît le caractère immense de la ville qui, de par ses dimensions, à la fois empêche une maîtrise globale de son territoire mais aussi révèle l'insignifiance de l'homme qui n'est qu'une fourmi parmi des millions d'autres. Dans son recueil *Mad Dog Black Lady*, Coleman fait état de cette désorientation lorsqu'elle décrit un « quelque part » qu'elle ne nomme pas et qui est une « ruelle qui porte son nom » dont elle décrit l'environnement par rapport à l'activité humaine des alentours. Cette allée peut être n'importe où dans la ville :

SOMEWHERE

there's an alley with my name on it
cold gritty pavement
crushed glass
shadows⁴⁰

³⁷ Soja, *Postmetropolis*, p.121.

³⁸ Coleman, *African Sleeping Sickness*, pp. 293-5.

³⁹ Weschler, *David Hockney*, p. 10.

⁴⁰ Coleman, *Mad Dog Black Lady*, p. 28.

Ce motif de l'indétermination spatiale en relation à l'espace angeleno fut déjà exploité, notamment par Alison Lurie qui décrit la ville de Los Angeles dans son roman *The Nowhere City* publié en 1965. Lurie adopte un point de vue clairement nihiliste dans son roman et ôte toute signification et valeur à la ville ainsi qu'à la masse anonyme de ses habitants. Pour elle, Los Angeles est un ailleurs qui est partout où le lieu ne fait plus sens et où les hommes finissent par perdre tout repère. Cette même thématique resurgit plus récemment avec la sortie en salle en 2011 du film « Somewhere » de Sofia Coppola, tourné à Los Angeles, et dans lequel cette dernière décrit le quotidien d'un acteur hollywoodien qui, se retrouvant avec la garde de sa fille, retrouve la notion de spatialité. Sa vie quotidienne, rythmée par les lieux de passages, est une succession de moments qui se superposent alors que les souvenirs créés avec sa fille sont des moments qui se juxtaposent. Le lieu fait sens grâce à l'autre, idée qui fait écho au poème de Coleman « Where He Is ». Elle ponctue le texte d'interrogations (« *where is he ?* », « *where did he go ?* », « *where in the fuck is he ?* »⁴¹) et lorsqu'elle se demande où peut se trouver son compagnon, elle répond par des descriptions d'un dehors qui peut être partout à Los Angeles.

L'extérieur est incertain et l'Autre le devient également lorsqu'il s'y aventure seul. Ce n'est qu'au contact de l'Autre que l'homme se matérialise de nouveau : « *and there he is on the pillow next to me curled up and snoring* »⁴². Le sentiment de perte de l'Autre est exacerbé dans un extérieur informe, trop peu balisé. Cette idée d'une informité urbaine d'un espace sans frontières, sans limites, est une image répandue de la ville de Los Angeles. Non sans raisons comme le rappelle Reyner Banham dans son ouvrage *Los Angeles : An Architecture of Four Ecologies*, plus particulièrement dans son chapitre intitulé « The Plains of Id »⁴³. Ce titre de chapitre est déjà, en soi, très évocateur et il a des implications d'importance puisqu'il fait ici référence au « Ça » de la seconde topique de la théorie psychanalytique de Sigmund Freud. Le « Ça » représente la partie la plus chaotique de l'appareil psychique où les pulsions font loi⁴⁴, un « Ça » que Banham associe au territoire de la ville :

The world's image of Los Angeles (as opposed to its images of components like Hollywood or Malibu) is of an endless plain endlessly gridded with endless streets, peppered endlessly with ticky-tacky houses clustered in indistinguishable neighbourhoods, slashed across by endless freeways that have destroyed any community spirit that may once have existed, and so on... endlessly.[...] But even though it is an untrue picture on any fair assessment of the built structure and the topography of the Greater Los Angeles area, there is a certain underlying

⁴¹ Coleman, *Imagoes*, p. 113.

⁴² *Ibid*, p. 114.

⁴³ Banham, *Los Angeles*, pp. 143-59.

⁴⁴ Freud, *Le Moi et le Ça*.

psychological truth about it – in terms of some of the most basic and unlovely but vital drives of the urban psychology of Los Angeles, the flat plains are indeed the heartlands of the city's Id.⁴⁵

Banham se risque ici à parler de « psychologie urbaine », champ d'investigation scientifique relativement peu développé face à un nombre croissant d'études géographiques et sociales du milieu urbain, comme le rappelle d'ailleurs Harold Takooshian : « Since 1970, systematic research and teaching on urban psychology is actually decreasing, not increasing. »⁴⁶ Stanley Milgram est, selon Takooshian, le dernier psychologue social à s'être intéressé à ce sujet, notamment avec son article « The Experience of Living in Cities » dans lequel il fait état de « cartes cognitives » des villes, relatant la connaissance et la maîtrise du territoire des habitants de la ville qu'ils habitent. Il conclut qu'à partir de faits externes à l'individu tels que la densité, l'hétérogénéité ou l'importante population, « ces facteurs sont vécus comme des surcharges, des trop-pleins, au niveau des rôles, des normes, des fonctions cognitives, et des infrastructures. Ces surcharges conduisent à des mécanismes d'adaptation qui créent la tonalité et les comportements distinctifs de la vie en milieu urbain. »⁴⁷

Dans ses articles, essais et poèmes, Coleman propose sa carte cognitive de la ville de Los Angeles et va au-delà d'une simple cartographie du territoire puisqu'elle le commente. Elle ne désigne pas seulement des lieux communs, elle décrit les espaces entre ces lieux, les espaces invisibles qui n'intéressent que ceux qui doivent y vivre. Les arrière-plans sociaux et urbains viennent définir le parcours de la ville qu'elle propose ainsi que les interprétations, analyses et appréciations qu'elle peut en faire. Quelqu'un qui vit dans les quartiers centraux des « plaines du Ça » de Banham, pris en étau de toutes parts par le tissu urbain, aura bien plus conscience de l'immensité urbaine de la ville qu'une personne habitant les quartiers paysagés des collines d'Hollywood ou dans les villes périphériques de ce qui constitue le Grand Los Angeles. Dans son poème « Clown Meditation », Wanda Coleman illustre l'incertitude qui enveloppe la ville. Elle s'y aventure à tâtons et s'interroge sur le paysage qui l'entoure car, sans marque distinctive particulière, elle pourrait se trouver dans plusieurs parties de la ville, dans plusieurs lieux qui s'amalgament :

i am unsure. i go about the endless dream
of grave faces. who are we ? what neighborhood
is this ? why am i lost here ? is this the
intersection of last night's dream and this
morning's reality ? sister, where are we ? this

⁴⁵ Banham, *Los Angeles*, p. 143.

⁴⁶ Takooshian, « Urban Psychology : Its History and Current Status ».

⁴⁷ « he experiences these factors as overloads at the level of roles, norms, cognitive functions, and facilities. These overloads lead to adaptive mechanisms which create the distinctive tone and behaviors of city life. » Milgram, « The Experience of Living in Cities », p. 1468.

face is not our mother's face. whose voice
is that ? i am uncertain. do i have time to know
him ? there's a big black bear but no cave, no park
and no half-eaten hikers. does god know where
i am and why i'm lost ? is he too an uncertainty ?
my voice is so tiny. if i put my nose under
the blade will someone slice it off ? can
there be space without boundaries ?⁴⁸

Coleman indique ici une contradiction du territoire angeleno. Elle se pose des questions sur le quartier dans lequel elle se trouve et se demande en clôture du poème s'il peut « y avoir un espace sans limites ». Les limites existent bel et bien, mais elles sont invisibles. Dans une seule et même rue, les numéros pairs peuvent appartenir à une commune et les numéros impairs à une autre. Il existe pour autant un réseau urbain à Los Angeles, et Coleman le reconnaît lorsqu'elle emploie des images dans certains poèmes comme dans « The Unexpressed » où elle associe la ville à une femme araignée et le tissu urbain à une gigantesque toile : « The spider woman draped in stars will suffocate unwary travelers in her wicked web. Beware ! »⁴⁹

L'espace littéraire que s'octroie Coleman lui permet aussi d'exprimer la ville de façon plus graphique. Maurice Blanchot dit de Mallarmé dans *Le Livre à venir* que ce dernier considère que la langue est « un système de relations spatiales infiniment complexes dont ni l'espace géométrique ordinaire, ni l'espace de la vie pratique ne nous permettent de ressaisir l'originalité »⁵⁰. Il pourrait être dit de Coleman qu'elle considère elle aussi la ville comme un système de relations spatiales infiniment complexes dont elle tente de retranscrire les impressions et les enjeux à l'aide d'un système linguistique qui lui est propre. Ce système lui permet ainsi des mises en page qui viennent représenter la ville, et nul besoin de cartes qui, elles, viendraient l'illustrer. C'est le cas de deux poèmes du recueil *Mercurochrome*, « Black Velvet Caesura »⁵¹ et « Interrogation »⁵², qui donnent à voir sur la feuille à la fois un espace éclaté, polynucléaire mais cohérent et un espace linéaire.

Ces deux caractéristiques de l'espace angeleno reprennent les deux dynamiques urbaines principales évoquées par les urbanistes et chercheurs dont l'objet d'étude est Los Angeles. Il a longtemps été argumenté que le manque de cohésion urbaine de Los Angeles était dû à un manque de centralité. Contrairement aux villes classiques américaines qui ont toutes un centre clairement identifiable, Los Angeles en possède plusieurs qui rayonnent sur

⁴⁸ Coleman, *Bathwater Wine*, p. 275

⁴⁹ Coleman, *Mercurochrome*, p. 205

⁵⁰ Blanchot, *Le Livre à venir*, p. 320.

⁵¹ Coleman, *Mercurochrome*, p. 109.

⁵² *Ibid*, pp. 169-71.

des surfaces parfois inéquivalentes. Pour sa part, Cynthia Ghorra-Gobin met en avant le processus de recentralisation mené par la masse d'arrivants venant densifier certains axes plutôt que de créer de nouvelles villes en périphérie de l'agglomération existante⁵³. De son côté, Stéphane Degoutin s'attarde sur un autre processus, celui de la création de micromégapoles de plus en plus nombreuses dans les zones périphériques les plus récentes.

Mais c'est dans les zones urbaines les plus récentes que les micromégapoles sont les plus répandues. Dans le Comté d'Orange, au sud-est de Los Angeles, chaque bâtiment, sans exception, est entouré de parkings et de rues vraiment larges, qui créent autour de lui un vide et un isolement absolu [...]. N'ayant pas besoin de contexte extérieur, puisqu'elles le créent elles-mêmes à l'intérieur de leur structure, les micromégapoles peuvent tout aussi bien proliférer en ville qu'en zone suburbaine.⁵⁴

Degoutin reprend ici un terme de Soja qui proclamait en 1992 dans son article intitulé « Inside Exopolis : Scenes from Orange County »⁵⁵ que chaque point de l'espace revendique pour lui-même une centralité qui lui incombe. C'est précisément la prolifération de masse de ces micromégapoles en périphérie qui confirma le statut polycentrique de la ville. Il en résulte une véritable impossibilité de s'accorder sur des lieux communs puisque chacun ne voit les autres que par rapport à la centralité qu'il propose. Cette multitude de centres est expliquée par Richard Weinstein qui démontre en quoi cette tendance polycentrique est en rapport avec un tissu urbain en expansion permanente :

The prevailing extended city is now characterized by a medium-density housing tissue of subdivisions laced with commercial strips, including small industrial spaces, and periodically marked by centers of varying size that consist of a shopping mall with a Cineplex; a cluster of commercial buildings, and a health care facility. At intervals, zones of industrial space form the hinterland behind the commercial arteries. This pattern occurs with variations at more or less regular intervals governed by the appetites of the marketplace in which each commercial or retail use depends for its success on access to a certain residential population.⁵⁶

Ainsi, Weinstein explique la systématisme de la création de nouveaux centres s'étendant de plus en plus en périphérie du tissu urbain dont les limites sont sans cesse repoussées. Plus la ville s'étend, plus le besoin de centres plus proches de ces périphéries se fait sentir. Ce besoin de chacun d'être à « proximité du centre » est révélateur d'un style de vie que revendique Los Angeles sans réellement pouvoir l'offrir à ses habitants. Degoutin explique en effet que le mode de vie prôné par l'agglomération est un mode plus villageois qu'urbain. Les habitants de Los Angeles, en vertu des lois de 1972 votées suite au tremblement de terre de Sylmar en 1971, ne pouvaient entreprendre des constructions d'habitations trop hautes, et les

⁵³ Ghorra-Gobin, *Los Angeles*, pp. 260-1.

⁵⁴ Degoutin, *Prisonniers volontaires du rêve américain*, p. 355.

⁵⁵ Sorkin, *Variations on a Theme Park*, pp. 94-122.

⁵⁶ Weinstein, « The First American City » dans Scott & Soja, *The City*, p. 29.

maisons individuelles avec jardin privatif sont devenues les habitations typiques de la ville, forçant ainsi son développement horizontal. Ainsi, là où New York loge des milliers de personnes sur une superficie réduite, Los Angeles loge le même nombre sur une superficie beaucoup plus importante. C'est là, selon Degoutin, le dénominateur commun des habitants de la ville : une pratique commune de l'espace urbain.

La mégapole en expansion permanente est une succession de discontinuités. Elle dépasse l'échelle humaine ; il est impossible de la traverser à pied, d'en connaître tous les quartiers, toutes les rues, de s'y sentir chez soi partout. L'homogénéité territoriale et l'unité sociale y sont perdues. Les habitants sont trop nombreux, trop différents les uns des autres pour se sentir appartenir au même environnement. [...] Paradoxalement, dans la mégapole immense et isotrope qu'est Los Angeles, l'unité de la population est maintenue par le principe de la vie villageoise. Plus qu'une mégapole (une accumulation de villes), elle est une « megalokome », une accumulation de villages (*komé*) et de petites communautés, un territoire rural replié sur lui-même. De cette singularité vient une grande partie de son étrangeté.⁵⁷

C'est ainsi que « le refus de la ville moderne crée la ville moderne » comme l'explique Stéphane Degoutin. L'écrivain américain Bernard Cooper, lui aussi natif de Los Angeles, reflète cette centralité diffuse de Los Angeles lorsqu'il commente dans sa collection de nouvelles intitulée *Guess Again* (2006), le nombre de rues portant le nom « Central » dans la ville. Il en déduit alors : « From an urban-planning standpoint, this defeats the very idea of the plaza, the city square, the convergence of far-flung neighborhoods into a single place. Naming more than one street Central is like calling all of your children Fred. »⁵⁸ La polynucléarité de l'espace angeleno reste cependant problématique, car si ces auteurs l'évoquent en rapport à une pratique quotidienne, ils la considèrent par rapport à une pratique presque domestique de l'espace. Dans un essai intitulé « Starcrossed Encounters », Coleman explique le « devoir » de tout Angeleno, à savoir jouer les guides touristiques des points les plus emblématiques de la ville qu'elle énumère comme suit :

Less elusive than personalities, places prove the more reliable tourist fare. The Watts Towers, trendy Melrose, Ports O'Call, the Rose Bowl, Universal's City walk, the Faith Dome and the Crystal Cathedral rank high on a list that also includes the more notorious landmarks including the Ambassador Hotel where Robert Kennedy was assassinated, the Manson Ranch, Marilyn Monroe's death house, the carport behind Sal Mineo's Holloway Drive apartment, the old People's Temple building, and more recently, the 1992 Florence-Normandie flashpoint, the nightspot where River Phoenix collapsed and the Northridge earthquake damage.⁵⁹

Si l'on ajoute à ces différents espaces d'autres destinations touristiques recommandées comme Venice Beach, Manhattan Beach, Long Beach avec le Queen Mary, différents musées comme le Getty Museum ou le Los Angeles County Museum of Art ou encore d'autres

⁵⁷ Degoutin, *Prisonniers Volontaires du Rêve Américain*, p. 232.

⁵⁸ Cooper, *Guess Again*, p. 185.

⁵⁹ Coleman, *Native in a Strange Land: Trials*, p. 125.

espaces d'expositions comme à Otis College, nous verrions une carte de la ville pleine de points à des endroits complètement différents. La polynucléarité n'est plus une caractéristique unique à Los Angeles ; tous les grands centres urbains connaissent désormais ce phénomène de micromégapoles qui se créent en proche périphérie. Lorsque l'on parlait de Los Angeles comme de la ville du futur qui ouvrait la voie à un nouveau type de développement urbain, il s'agissait précisément de cela, comme l'évoquait notamment Mike Davis dans *City of Quartz* (1990). Los Angeles reste pourtant atypique, non pas parce que la ville fut la première à connaître ce type de développement, mais parce qu'elle n'a connu *que* ce type de développement qui entraîna *de facto* des centres dissociés. Le centre historique moderne est différent du centre historique original qui, tous deux, ne correspondent pas au *Downtown* auquel l'on rattache souvent le point d'origine de la ville. De la même façon, ce *Downtown* fut le premier centre d'affaires mais il n'est pas l'unique car, depuis, d'autres centres d'affaires plus modernes ont été construits ailleurs. Il n'y a pas non plus de centre culturel ou artistique qui soient disséminés dans l'ensemble du dédale urbain. Dans des villes comme Boston, New York, Chicago ou même San Francisco, ces différentes composantes qui constituent l'identité unifiante d'un centre sont réunies en un lieu délimité et identifiable.

4- Se faire une *place*

La construction de ce Los Angeles se fait en filigrane sur les pages successives de l'œuvre de Coleman qui, mot après mot, en reconstruit peu à peu les lignes. Cette reconstruction se fait au fil des recueils, au fil du temps et de l'espace, faisant s'associer plus fortement encore l'acte d'écriture avec son objet. Gilles Deleuze écrit dans *Critique et Clinique* qu'écrire « est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. »⁶⁰ De la même manière, la ville de Los Angeles, comme la plupart des espaces urbains, se place dans l'inachèvement, dans une évolution perpétuelle, et vouloir écrire la ville c'est en rendre visibles les lignes de fuite, en rendre perceptible l'espace infini. Comment le « je » se positionne-t-il alors dans un espace littéraire en expansion, comment s'approprier l'espace ? Qu'advient-il de l'habitation à Los Angeles, perdue au milieu de ces centres multiples, aux fonctions et dénominations distinctes ? Dans le poème « Region of Deserts », Coleman passe en revue ce qu'est l'environnement proche de l'habitat, ce qui le caractérise, ce qui le définit. Aucun centre d'importance, qu'il soit culturel, industriel ou commercial n'est à proximité des quartiers

⁶⁰ Deleuze, *Critique et Clinique*, p. 11.

centraux si ce n'est le Watts Towers Arts Center inauguré en 1970, alors maigre consolation pour les quartiers défavorisés. Le foyer n'est pas repérable car aucune adresse ne vient le localiser précisément :

home	to liquor store & churches on every corner [...]
home	to boarded up remnants of memory to find them broken into/violated [...]
home	to the continual R&B of curbed low riders the cabled redwood crucifixes of pacific telephone pale canary fire hydrants cracked open gushing forth the city's pale blue fluoridated blood [...]
home	(i am a visitor) [...] ⁶¹

C'est la représentation même du foyer qui est ici brisée, avec un champ lexical marqué par la raideur et la cassure (« corner », « broken into/violated », « crucifixes », « cracked open ») qui vient contraster fortement avec la force vitale toujours en mouvement et fluide (« continual », « curbed », « cabled », « gushing forth », « blood »), source vitale mise à mal, écorchée. Le foyer devient un lieu diaphane, où même les restes d'une mémoire déjà amoindrie sont pillés. Ce domicile peut se trouver à différents points de la ville mais toujours dans des quartiers défavorisés et hostiles. Coleman associe la dernière itération du mot « home » à l'idée qu'elle n'y est que de passage. Elle rend visite à un lieu pourtant refuge et point central de la vie urbaine de tout habitant. Pour elle, désormais, le foyer n'est qu'une étape de plus, un point parmi tant d'autres dans une ville aux dimensions monumentales. On ne vit plus la ville à partir du foyer, mais on vit l'espace de la ville simultanément à celui de son foyer. Ce dernier n'a plus la primauté sur l'espace urbain, il n'en est qu'une conséquence comme l'explique le philosophe Jean-Luc Nancy dans son ouvrage *La Ville au loin* :

Los Angeles, bien loin de détruire la ville, en aurait rejoué toute l'essence de lieu banal : à la fois un lieu commun, une absence de lieu, un non-lieu, une équivalence indéfiniment multipliée des directions et des circulations, dont l'habitation n'est qu'un corollaire.⁶²

À Los Angeles, les zones résidentielles se trouvent ainsi dans un espace inter-nucléaires, un espace de l'entre, et sont des zones tampons qui importent à ses seuls propriétaires et locataires. Bien qu'elles soient incluses dans la topographie urbaine, ces zones deviennent des zones de non-lieux, des zones de l'entre qui s'apparentent à de véritables trous noirs urbains dans une ville où seuls les centres sont les points de convergences qui la font vivre. Jean-Luc Nancy fait référence à Los Angeles comme une ville où tous les types de lieux coïncident et se juxtaposent, une ville au dynamisme propre où les habitations et ainsi les zones résidentielles deviennent une fatalité inévitable. L'anthropologue Marc Augé quant

⁶¹ Coleman, *African Sleeping Sickness*, pp. 291-5.

⁶² Nancy, *La Ville au Loin*, p. 17.

à lui, dans un ouvrage consacré aux non-lieux, définit ceux-ci en opposition au lieu comme suit : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. »⁶³ Augé rappelle cependant que le lieu, comme le non-lieu, ne peut exister sous forme absolue. Ce sont pour lui de véritables « palimpsestes où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation. »⁶⁴

Pour Nancy, c'est l'espace de la ville tout entier qui est symptomatique de ce basculement et de cette réinvention du territoire urbain, avec d'un côté les lieux communs des nombreux centres, et de l'autre, le non-lieu de ce qui n'est pas un centre. Ces zones de non-lieux, terme au double sens équivoque dans une ville comme Los Angeles, sont les zones résidentielles de classes moyennes et défavorisées qui sont laissées autonomes dans leur construction d'une identité qui leur est propre, comme le rappelle Christopher Campbell dans sa thèse *Place Making in Los Angeles* :

There are discernable patterns in this urban morphology which people draw upon to help organize their understanding of the spatial (and social) dimensions of the city as a whole. And there are also pockets of intentional place within these patterns : the malls, historic districts, urban parks and themed zones for instance. But beyond these broad patterns and intentional sites, the task of creating a sense of place within the urban expanse is largely left to citizens to manage on their own. This is the process of creating ordinary places out of our ordinary urban spaces.⁶⁵

L'expression « sense of place » employée par Campbell est toujours problématique lorsque l'on veut en rendre compte en langue française car le concept ne peut se traduire de façon aussi concise en français. Ce *sense of place* que les habitants doivent eux-mêmes créer est à la fois un sentiment d'appartenance qui suppose connaissance, maîtrise et conscience du territoire qu'ils parcourent et un processus qui engendrera une identité propre à ce dernier, en lien direct avec la population, qui transforme ainsi l'espace urbain ordinaire en « lieux ordinaires ». Mais ces lieux ne sont maîtrisés que par leurs habitants et les dimensions hors-normes de l'espace angélino impliquent que ces derniers ne maîtriseront vraiment que certains axes du territoire global. Fondation de l'espace urbain de Los Angeles, c'est précisément ce parcours axial qu'effectuent les habitants de *leur* Los Angeles qui va amplifier cette sensation d'informité et de gigantisme de l'espace urbain car ils ne le considèrent pas dans sa globalité, mais au contraire dans son particularisme quotidien. Les points de chute ne

⁶³ Augé, *Non-lieux*, p. 100.

⁶⁴ *Ibid*, p. 101.

⁶⁵ Campbell, *Place Making in Los Angeles*, p. 10.

sont pas des points d'arrêt définitifs, mais des escales le long d'axes routiers sans fins. Les impasses sont rares et les lignes de circulations ininterrompues⁶⁶.

Cette extension de l'espace résulte du parcours ordinaire qu'effectue l'habitant, parcours qui ne peut se faire sans l'accessoire indispensable à Los Angeles, la voiture. La journée typique d'un Angeleno consiste à prendre sa voiture le matin, puis à se rendre à son travail, pour revenir à son domicile le soir par le même itinéraire qu'à l'aller ; si sortie nocturne il y a, ce sera sur un périmètre aléatoire dessiné à partir du lieu de résidence. Le réseau autoroutier est la caractéristique majeure qui a permis ce développement urbain sans précédent dont Wanda Coleman rend compte en accordant une place prépondérante dans ses écrits à cette spécificité urbaine de Los Angeles. Le poème « Stephen Gone » illustre cette idée, texte que l'on peut mettre en parallèle avec le poème « Where He Is », avec ici l'interrogation perpétuelle quant à l'emplacement de l'Autre sur le réseau routier de la ville, interrogation qui restera ici sans réponse :

babe what highway are you on now
what direction ?
north south east
how is the wind the sun the smell of earth ?
how does it feel under your shoes ?
have you eaten ?

a fist of jagged lines/mulatto palms
reveal the sickness
tell me to give up and go on

and i'll do that
but before i do

tell me. what highway are you on babe ?⁶⁷

Le placement de l'homme dans la ville lorsqu'il est en mouvement entre deux destinations n'est pas source d'angoisse, mais source de débat pour Coleman comme pour tout natif ou habitant de Los Angeles. Chacun y va de ses trajets personnels afin de déterminer lequel est le plus direct. Dans ce poème, lorsqu'elle demande dans quelle direction il a pris l'autoroute, une proposition de réponse à la manière d'un QCM est donnée de suite. L'accumulation des trois points cardinaux possibles⁶⁸ illustre à la fois la démesure du réseau

⁶⁶ Coleman donne à lire cet aspect « interminable » des axes de circulation qui se révèle d'autant plus lorsque l'on arpente les rues à pieds : « The blocks ahead were interminably long and seemed to lengthen with each step. », Coleman, *A War of Eyes*, p. 177.

⁶⁷ Coleman, *Heavy Daughter Blues*, p. 197.

⁶⁸ Le quatrième point cardinal n'est pas mentionné car l'ouest est synonyme d'une frontière infranchissable à plus d'un titre. C'est vers la côte que les quartiers les plus chers, et donc les plus riches, se situent et constituent ainsi une barrière infranchissable en plus de l'Océan Pacifique qui, dans ce texte, n'est pas une ligne d'horizon

roulier qui s'étend sur toute la ville mais aussi le caractère labyrinthique de ce réseau avec les échangeurs titanesques qui font notamment partie d'un imaginaire collectif⁶⁹ de la ville comme le rappelle cette illustration utilisée en introduction de *Rethinking Los Angeles*⁷⁰ :



Figure 1.3. The postmodern world city? Los Angeles urbanism takes over the world.

Cette *urbs/orbs* n'est pas sans rappeler l'évocation qu'en fait Jean-François Lyotard lorsqu'il discute la relation complexe entre la *domus* et la mégapole. Il explique que la pertinence de la *domus* subsiste au sein de la métropole, alors que « la mégapole ne se réfère qu'à une grandeur qui excède l'échelle domestique. La filiation, le souci du passé ne sont pas son fort. Elle n'est pas cité, mais *urbs*. Et *urbs* devenue *orbs* à elle toute seule. »⁷¹ La ville-

infinie synonyme d'évasion, mais une frontière naturelle venant s'ajouter à la frontière sociale qui empêche tout déplacement vers un ouest pourtant chargé sémantiquement dans la culture américaine.

⁶⁹ Plus qu'un imaginaire collectif, il s'agirait même d'un état d'esprit, comme le rappelle Coleman dans *Native In A Strange Land* : « Gridlock is a state of mind », p. 20.

⁷⁰ Hise, Dear & Schockman, *Rethinking Los Angeles*, p. 10.

⁷¹ Lyotard, *L'Inhumain*, p. 211.

mère (*polis-métèr*) devient ville-monde⁷² et le domicile ne revêt plus guère d'importance. Ce qui importe, c'est le réseau dans lequel le domicile s'inscrit et dans lequel il se vit. Se faire une place dans la mégalopole est une démarche qui ne s'effectue plus au sens domestique du terme, mais au sens public. Se faire une place à Los Angeles signifie l'inscription du « Je » dans un milieu en dehors (ou en plus) de celui du domicile car ce dernier ne suffit pas. Cette poly-domestication de la mégalopole s'avère d'autant plus difficile étant donné les dimensions dantesques de l'espace angeleno rendent la réalisation du *sense of place* toujours plus évanescence.

5- L'antre de l'espace

Cette illustration renvoie également aux travaux de l'artiste plasticien français Pascal Ruetsch et ses « villes imaginaires »⁷³, villes ou quartiers qu'il réinterprète, perfectionne, projette dans le futur ou même parfois réinvente. L'artiste expose notamment en étroite collaboration avec plusieurs universités françaises dont celle de Toulouse où son travail s'est trouvé au cœur d'un colloque ayant pour thématique la mixité en milieu urbain, organisé par le LISST en 2011. Plus proche de Los Angeles, ce dessin peut être relié de façon significative au générique d'ouverture de la série télévisée *Crash* dans lequel les vues choisies de l'espace urbain ne sont pas les lieux-monuments bien connus de la ville, mais des lieux quelconques, perdus dans une immensité urbaine qui s'étend à perte de vue. L'automobile est l'objet à l'origine de cet espace gigantesque, comme le rappelle Banham dans son chapitre intitulé « Autopia »⁷⁴, et chaque ouvrage mentionnant le développement urbain extraordinaire de la ville ne peut qu'associer ce dernier à l'automobile et au réseau routier qui s'est construit conjointement à la ville et qui s'est donc complètement intégré au cœur du paysage urbain. L'autoroute fait partie du quotidien de Los Angeles depuis son explosion urbaine d'après guerre et la ville continue encore aujourd'hui de se construire et de s'articuler autour de ces artères du tissu urbain. Greg Hise, Michael Dear et Eric Schockman rappellent dans leur article « Rethinking Los Angeles » une anecdote révélatrice lorsqu'ils évoquent la visite en 1962 du britannique Richard Gilbert en quête du sens de la ville de Los Angeles :

⁷² Cette notion est largement exploitée dans les ouvrages géographiques portant sur la ville de Los Angeles et est reprise comme titre de l'ouvrage de Matt Garcia *A World of Its Own* qui retrace l'impact de la culture d'agrumes dans le développement de la région angelena.

⁷³ <http://villesimaginaires.free.fr/index.htm> 15/03/2013.

⁷⁴ Banham, *Los Angeles*, p. 195-204.

At the end of the year, he discovered precisely what others have found – that the automobile set the city's basic pattern, that freeways sucked the life out of downtown, and that eventually urban Europe (and perhaps the rest of the world) would come to look like Los Angeles.⁷⁵

L'avènement de l'automobile s'est fait à Los Angeles, qui s'est construit grâce et autour d'elle. Les autoroutes sont les véritables non-lieux qui traversent la ville de la façon dont Marc Augé les envisage, même si elles répondent pourtant aux trois critères définissant le lieu d'Augé. En effet, elles sont toutes nommées par un nom ou un numéro et en ce sens sont identifiables et l'on pourrait également argumenter que ces autoroutes sont identitaires puisqu'elles ont défini une identité urbaine singulière à l'espace angeleno. Elles sont également historiques puisqu'elles tiennent un rôle primordial dans l'histoire de la ville, peut-être même plus que les missions hispaniques des premiers occupants du territoire, espaces historiques devenus prétextes commerciaux. Elles sont aussi des espaces relationnels puisqu'elles créent le lien entre les espaces de la ville qu'elles mettent en relation les uns avec les autres. Mais ce lieu commun à tous les Angelenos est un lieu de passage, un lieu d'entre deux espaces qui crée justement le non-lieu dans la ville. Ce qui existe par delà les rebords de ces autoroutes est invisible. La ville est cachée au conducteur qui parcourt un espace vide. Ce sont ces espaces, ces quartiers, parfois même ces centres qu'il ne traversera jamais qui deviennent alors des non-lieux, tous différents en fonction de chacun. Ces itinéraires, ces trajets, résonnent dans l'œuvre de Coleman qui associe son travail d'auteure à un cheminement continu, à une visite d'un Los Angeles tel qu'elle le perçoit, tel qu'elle l'a perçu :

When taken *in toto*, the desired effect is a tour through the restless emotional topography of Los Angeles as glimpsed through the scattered fragments of my living memory. This, then, is a hopscotch and zigzag through my public privacies – my intermittent outcries, moans, shouts and jubilations along the route.⁷⁶

Coleman ne peut envisager son travail détaché de la ville dans son instance géographique et assemble vocabulaire scientifique et sentiment lorsqu'elle en évoque la « topographie émotionnelle ». L'auteure se situe entre les deux champs sémantiques et renforce cette hybridité quand elle mentionne ses « intimités publiques » qui ne sont pas sans rappeler la dialectique du dehors et du dedans telle qu'elle est envisagée par Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace* : « c'est souvent par la concentration même dans l'espace intime le plus réduit que la dialectique du dedans et du dehors prend toute sa force. »⁷⁷

⁷⁵ Dear, Schockman & Hise, *Rethinking Los Angeles*, p. 4.

⁷⁶ Coleman, *Native in a Strange Land*, p. 15.

⁷⁷ Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 205. Lorsqu'il évoque ceci, Bachelard convoque les écrits de Rilke qui explique dans *Les cahiers de Malte Laurids Brigge* : « Et il n'y a presque pas d'espace en toi ; et tu te calmes

Cette interprétation personnelle de l'espace angeleno que se fait chaque habitant ou voyageur à Los Angeles est une idée que reprend Jeremiah Axelrod en introduction de son ouvrage traitant du développement urbain de Los Angeles, *Inventing Autopia*. Il y prend appui sur des notions développées par Michel de Certeau dans *L'Invention du quotidien – arts de faire* (1980), notamment celles de la carte et de la route. Si la carte représente une perception de l'urbain abstraite et hors du temps, la route, elle, représente une structuration dans le temps de l'espace vécu de la ville. Axelrod explique alors qu'en se référant à cette réception temporelle de l'urbain, une même personne pourrait comprendre et interpréter son propre territoire de façons drastiquement différentes en fonction des trajets effectués mais aussi des raisons qui les motivent :

Different journeys through the urban fabric, even over much the same ground, would potentially find entirely different points of significance along the way, selecting certain objects as landmarks (for this particular route) that could very well be ignored as insignificant if passed on a different trip. The operative hierarchy of signification here is constantly shifting, situational, all without a single atom of the built environment changing.⁷⁸

Les voies rapides ne permettent pas cette perception urbaine évolutive car elles sont un automatisme angeleno qui coupe l'habitant en transit de tout site urbain reconnaissable ou notoire. Ce sont les voyageurs qui feront évoluer leur propre perception de la ville en fonction de l'instant et de l'orientation du déplacement. Néanmoins, si l'on revient quelques décennies en arrière, la notion d'orientation se vit fortement remaniée sur le territoire de la ville de Los Angeles. À cause de sa croissance accrue et la complexification du réseau routier qui en résulta, la ville devint dans les années 1920 un véritable dédale pour ses habitants qui commencèrent à se sentir perdus dans leur propre ville :

Through the course of the 1920s in Southern California, more and more Angelenos began to feel "lost" in their own town. Residents, once so confidently able to make sense of their city, began during the 1920s to become disoriented. This should not be taken literally to mean that Angelenos regularly lost their bearings while moving about the city, although that certainly must have happened quite a bit in such a rapidly expanding built environment. Instead, it seems to have become increasingly difficult, even for local experts in city planning, to compactly conceive and represent the entire city, even in abstracted diagrammatic form.⁷⁹

presque à la pensée qu'il est impossible que quelque chose de trop grand puisse se tenir dans cette étroitesse ; et que l'inouï même doit devenir intérieur et s'adapter aux circonstances. Mais dehors, dehors tout est sans mesure. Et lorsque le niveau monte au dehors, il s'élève aussi en toi, [...] Ah ! et où ensuite, où ensuite ? Ton cœur te chasse hors de toi-même, ton cœur te poursuit, et tu es déjà presque hors de toi, et tu ne peux plus. Comme un scarabée sur lequel on a marché, tu coules hors de toi-même et ton peu de dureté ou d'élasticité n'a plus de sens. » Le « trop grand » de la ville se fait une place dans l'espace intime de Coleman qui l'intègre et se l'approprie, tandis que le « cœur » que mentionne Rilke est le centre émotionnel à partir duquel Coleman évoque ses « protestations, lamentations, cris et jubilatons ». Rilke, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, p. 106.

⁷⁸ Axelrod, *Inventing Autopia*, p.6.

⁷⁹ *Ibid*, p. 11.

Faire sens de ce nouvel espace est une compétence nouvelle qu'a dû acquérir la population de la ville, compétence devenue innée pour les générations de natifs qui suivirent. La désorientation reste une constante pour les nombreux immigrés qui font l'expérience d'une ville aux proportions gigantesques et qui se vit différemment. Les Angelenos, eux, ont intégré l'autoroute comme faisant partie intégrante d'une expérience urbaine quotidienne et ont accepté le fait que la ville ne prend forme qu'en marge de ces bandes routières. L'autoroute devient un espace à la fois dans et en dehors de la ville, un paradoxe urbain qui dilate l'espace de façon exponentielle, mais aussi un espace de l'entre-deux, un lieu commun rassurant, un refuge méditatif où chaque Angeleno se retrouve seul comme l'exprime Wanda Coleman en clôture de son poème « After his Flight » :

the freeway, she smiles
din/hum/lullaby of spinning wheels
late night traffic whispers hurry hurry
palms guard our passage
ancient orbs scope the window shades
as we douse the light ⁸⁰

Cet « entre deux lieux » que forme l'autoroute constitue un espace de mouvement perpétuel au sein de la ville, auquel chaque habitant doit se confronter tous les jours. Mais au-delà de l'entre deux lieux, le géographe angeleno Nicholas Entrikin met également au jour un entre-deux *du* lieu dans son ouvrage *The Betweenness of Place* qu'il ouvre en rappelant : « Place presents itself to us as a condition of human experience. »⁸¹ Le lieu est une condition de l'expérience humaine, mais le lieu est devenu un concept glissant pour Entrikin qui distingue deux types d'analyse : une analyse subjective d'une part dans laquelle le sujet pensant fait partie intégrante du lieu et de l'instant ; une analyse objective d'autre part, où le théoricien pur cherchera à transcender le lieu et l'instant. Ces deux types d'analyse qu'Entrikin distingue comme « centrée » (subjective) et « décentrée » (objective)⁸² catalysent, pour lui, tous les enjeux de la modernité. Comment, en effet, ne pas tomber dans l'absurde et l'inutile d'une perception complètement extérieure lorsque l'on aborde la problématique du lieu quand ce dernier prend son sens grâce aux hommes qui l'habitent ? Le lieu devient une somme de composantes techniques dont l'analyse purement mécanique ne peut rendre compte du facteur qu'Entrikin considère essentiel, le même « *sense of place* » qu'évoquait Christopher Campbell :

⁸⁰ Coleman, *Mad Dog Black Lady*, p.130.

⁸¹ Entrikin, *The Betweenness of Place*, p.1.

⁸² *Ibid*, p.1.

As one proceeds toward a decentered, theoretical view, place dissolves into its component parts. [...] The theoretical reduction of place to location in space could not effectively capture, however, the sense of place as a component of human identity, and the opposing reduction tends to treat place solely as a subjective phenomenon.⁸³

Le lieu ne peut s'expliquer pleinement que dans cet interstice qui existe entre sa théorisation et sa subjectivité et à laquelle Entrikin apporte un élément de réponse : le récit. En effet, il cite Paul Ricoeur qui, dans *Temps et Récit* (1984), rappelle que la compréhension narrative est une façon de voir les choses dans leur ensemble, de faire dialoguer plusieurs éléments constitutifs du lieu.⁸⁴ Entrikin ajoute également :

To link the understanding of place and region to narrative appears on the surface to affirm what many geographers have said throughout the century. [...] According to Ricoeur, "Plot, in effect, 'comprehends' in one intelligible whole, circumstances, goals, interactions, and unintended results." In doing so it combines both the chorologist's concern for the connection of the objective "facts" of place into a comprehensible whole and the humanist's concern for the intentional connection between actor and environment.⁸⁵

Le récit est donc pour Entrikin un moyen de combiner ces deux axes d'analyse et de faire parler le lieu dans sa globalité. Raconter le lieu reste pour lui le meilleur moyen de l'appréhender et de le comprendre car le récit va prendre en compte la connexion qui existe entre le lieu et le sujet. Au cours de son histoire, l'urbanité de la ville a été racontée au travers de très nombreux récits, articles et essais, fictifs ou non, et qui constituent une littérature uniquement dédiée à la ville. La qualité analytique de ces récits n'est pourtant pas toujours reconnue ou exploitée car bon nombre de ces écrits sont restés dans l'ombre, prisonniers de l'anti-intellectualisme auquel Los Angeles est associé. Mais depuis près d'une décennie, la littérature angelena bénéficie d'une meilleure visibilité et ces textes resurgissent grâce notamment à de nombreuses anthologies à l'image des deux ouvrages édités par David L. Ulin, *Another City* (2001) et *Writing Los Angeles* (2002). D.J. Waldie, éditeur et écrivain natif angeleno connu pour ses contributions fréquentes dans le *L.A. Times*, a, pour sa part, publié en 2004 un de ces ouvrages hybrides dans lequel il tente d'expliquer son Los Angeles. Intitulé *Where We Are Now : Notes from Los Angeles*, il n'hésite pas à associer son sentiment personnel à la structure urbaine de la ville et reprend par exemple la notion complexe déjà évoquée de « *sense of place* » :

A Sense of place. A solitary non-driver from the nondescript southeast side of the county, and I presume to write about Los Angeles. I have no other qualification to tell you my stories, except my longing for a sense of place. A sense of place is this city's most elusive quality. We think we have it at certain points of our lives, perhaps as a teenager joyriding the freedom of the freeway;

⁸³ Entrikin, *The Betweenness of Place*, pp. 24-5.

⁸⁴ « Narrative understanding has been characterized as a way of "seeing things together." » *Ibid*, p. 23.

⁸⁵ *Ibid*, pp. 23-5.

perhaps later in life when the quality of light and shadow in the late afternoon has broken your heart. And then, for most of us, that feeling evaporates into disappointment and disloyalty.⁸⁶

Ce genre d'ouvrages se trouve à l'intersection des deux types d'analyse du lieu qu'invoquait Nicholas Entrikin et illustre l'équilibre fragile qu'Entrikin savait possible. La prise en compte de ces textes dans des analyses scientifiques prend d'ailleurs plus d'importance ; ainsi Charles Salas et Michael Roth, éditeurs d'un ouvrage intitulé *Looking for Los Angeles : Architecture, Film, Photography, and the Urban Landscape* (2001) n'ont pas hésité à positionner en premier article plusieurs pages extraites de deux récits⁸⁷ de l'auteur néerlandais Cees Nooteboom, faisant du texte littéraire l'introduction au discours analytique et critique. La poésie n'est pas en reste puisque l'ouvrage *Seeing Los Angeles : A Different Look at A Different City* édité par Guy Bennet et Béatrice Mousli met face-à-face des poèmes sur la ville de Los Angeles avec des articles théoriques sur la morphologie urbaine et la culture de Los Angeles. Elizabeth T. Adams, spécialiste des mythes liés à la ville, ajoute en conclusion de son article « Making the Sprawl Vivid » : « The city becomes vivid through telling. The sprawl of Los Angeles finds new meaning and our cognitive maps are broadened »⁸⁸.

Wanda Coleman a fondé la totalité de son œuvre sur Los Angeles et elle a produit des textes de tous types, formes et teneurs sur la ville. Tout comme Cees Nooteboom, l'œuvre de Coleman est très diversifiée et les formats dans lesquels elle s'exprime apportent tous une information différente sur l'objet autour duquel sa littérature s'est construite : Los Angeles. Elle écrit et décrit l'espace de la ville et positionne son travail à cette intersection entre l'objectivité d'un Los Angeles qu'elle connaît, qu'elle comprend et la subjectivité d'une expérience humaine de ce même lieu. Ainsi, cette littérature de l'entre-deux est, elle aussi, en construction et elle prend appui de part et d'autre des axes principaux d'Entrikin qu'elle vient (ré)concilier. La ville de Los Angeles et son particularisme urbain, tout comme l'œuvre de Coleman et sa pluralité, prennent forme, petit à petit... :

⁸⁶ Waldie, *Where We Are Now*, pp. 22-3.

⁸⁷ Ces deux récits, *Autopia* (1973) et *The Language of Images* (1987) étant, pour le premier, un essai retraçant les différentes étapes d'un voyage à Los Angeles, pour le second, des chroniques de voyages dans différentes destinations du monde, avec de nombreux extraits portant sur la Californie du Sud.

⁸⁸ Tarpley Adams, « Making the Sprawl Vivid », p. 189.

THE LANGUAGE BENEATH THE LANGUAGE

*under your belly
there's gnawing in the bones
subterranean & abysmal
the bite that's more the unscratchable itch/coldfire
now he penetrates me against the landscape
of my own blood and demands escape from
the rotting tongue in which he's caged*

this is the form i wear

*out of my pernicious reason
and my slam-driven mind
comes the clay i shape into pleasures
for your knowing
the angles of his body
cut at my grasp-starved hands
his bone hard as young granite at my softness
the authority of his beauty demanding
the familiarity of my flesh*

*thus you hold me
frozen in your doubtful vision
in your study of my brownness. believe
my curious fingers. trust my
daring fingers
as they probe your opened wound
to find a roundness⁸⁹*

1.

nothing comes to mind. i am dispersed
on a page of ugly newsprint
the faraway noise of a child's cry
in the eleventh hour. i wait. it seems it

will take another five hundred years
this side of Eden
for shapelessness/to take form
and fashion. i wait. and the darkness stains

my eyes as i read
the fine print and footnotes. where
is my history/the full blood
minus bromides and falsities? who has

stamped happy faces
over my sorrow and broken erratic prose?⁹⁰

⁸⁹ Coleman, *Mercurochrome*, p. 15.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 19.

Ces deux poèmes ouvrent le recueil *Mercurochrome*, le premier étant une sorte de préambule écrit en italique, le second ouvrant vraiment le cœur du recueil. Le premier poème parle d'un langage sous le langage, d'un langage caché. Dans ce texte, Coleman associe le corps humain à la terre, passant par l'intermédiaire d'une langue qui semble faire défaut, une langue « en décomposition ». Pour autant, l'auteure s'approprie cette forme, et de sa psyché s'écoule la glaise qu'elle va façonner, cherchant ainsi une rondeur, un cœur dans le ventre de la bête blessée. Coleman révèle ici la trinité de ses textes qui se trouvent aux interstices de ces trois composantes indissociables : la terre (Los Angeles), le corps (sujet *et* objet) et la langue (le *logos*). Le deuxième poème éclaire le premier et apparaît comme la mise en pratique de cet axe d'écriture. Le corps objet est « répandu » sur une page de journal qui perpétue les mêmes idées généralisantes et destructrices de toute une communauté de la population angelena tandis que ce « je » attend qu'enfin *son* histoire soit révélée, écrite ou entendue, une histoire qui lui ressemble, sans les « banalités » et les « mensonges » (« *bromides and falsities* »), une histoire dont ce « je » est le narrateur et pas simplement l'objet.

L'espace littéraire de l'auteure se nourrit des dimensions infinies et de l'informité de la bête urbaine angelena, parcourue de toutes parts par ses innombrables lignes de fuites, lignes dont parle Gilles Deleuze dans ses *Dialogues* avec Claire Pernet. D'autant que la ville est une combinaison de flux ; l'écriture l'est également pour Deleuze qui n'y voit pas « d'autre fonction ». L'écriture est à la fois outil et liant ; outil de transformation et liant entre la vie et les hommes⁹¹. L'écriture résonne ainsi dans l'espace tentaculaire angeleno car son appropriation par l'auteure est sans concession. Le flux de l'écriture se conjugue avec ceux qui rythment la mégapole car l'espace littéraire de Coleman s'inspire des mêmes principes que ceux de l'espace de la ville.

⁹¹ « En vérité, écrire n'a pas sa fin en soi-même, précisément parce que la vie n'est pas quelque chose de personnel. Ou plutôt le but de l'écriture, c'est de porter la vie à l'état d'une puissance non personnelle. Elle abdique par là tout territoire, toute fin qui résiderait en elle-même. [...] Écrire n'a pas d'autre fonction : être un flux qui se conjugue avec d'autres flux - tous les devenirs-minoritaires du monde. Un flux, c'est quelque chose d'intensif, d'instantané et de mutant, entre une création et une destruction. C'est seulement quand un flux est déterritorialisé qu'il arrive à faire sa conjonction avec d'autres flux, qui le déterritorialisent à leur tour et inversement. [...] Les lignes de fuite n'ont pas de territoire. L'écriture opère la conjonction, la transmutation des flux, par quoi la vie échappe au ressentiment des personnes, des sociétés et des règnes. » Deleuze, *Dialogues*, pp. 61-2.

B. Un territoire de la fracture

La forme de l'espace urbain tout comme l'œuvre de Wanda Coleman s'articulent autour d'une notion clé, celle de la rupture, de la fragmentation. L'auteure l'exprime notamment dans le titre de son ouvrage *Native in a Strange Land* dans lequel elle marque l'antagonisme du territoire qui l'a vue naître et grandir. Le parcours et l'établissement de l'Homme dans la ville, ou l'expérience de l'urbain, sont eux-mêmes fragmentaires comme le montre le sociologue Claude S. Fischer dans son ouvrage *The Urban Experience*. Son livre s'articule autour des différents groupes composant la population, et il introduit la notion de *subculture* dans les analyses urbaines¹. À Los Angeles, cette fragmentation s'avère être à la fois justification logique d'un développement et d'un renouveau urbain perpétuel, barrière limitrophe définitive qui vient scarifier l'espace ouvert de la ville, mais aussi frontière sociale invisible qui (im)pose ses limites, ses conditions de vie et de déplacement dans l'espace. Plus qu'une fracture, il s'agit pour Coleman d'un antagonisme latent qu'elle fait resurgir dans ses textes, entre la communauté noire américaine de Los Angeles et le reste de la ville, mettant ainsi en avant une idée trop peu discutée dans les mégapoles, celle du « vivre ensemble ». Sophie Body-Gendrot le réaffirme en introduction de son ouvrage *Les Villes, la fin des violences ?* quand elle conclut : « Les villes ont appris à policer les apparences, à contenir ou à déplacer les menaces, à isoler les espaces “à risques”, à protéger les personnes, les lieux et les ressources à haute valeur ajoutée, mais la question du vivre ensemble dans les villes est éludée. »² « Policier les apparences » est une terminologie particulièrement adéquate lorsqu'il s'agit de la ville de Los Angeles où la sécurité et les forces de l'ordre tiennent une place prépondérante dans la vie quotidienne d'une ville où les apparences et l'image font loi.

L'écart entre l'image d'une société cosmopolite apparemment unie et la réalité sociale dont Coleman est témoin s'ajoute à l'écart bien réel entre les différentes strates sociales qui composent la société angeleña. Los Angeles regroupe et met face à face des extrêmes qui ne cohabiteraient jamais de façon aussi frontale dans d'autres villes américaines. Déjà en 1946 Carey McWilliams préfigurait cette fracture entre la ville de Los Angeles et le reste des États-

¹ Fischer pose dans cet ouvrage trois théories : Une théorie déterministe clamant une influence directe de l'urbanisme sur la vie sociale et la personnalité des habitants ; une théorie compositionnelle niant toute influence de l'urbanisme, seule la population étant moteur de ses actes ; et enfin une théorie subculturelle adoptant l'orientation de base de l'école compositionnelle qui veut que les caractéristiques sociales prévalent, mais considère néanmoins que l'urbanisme affecte la population jusqu'à un certain point, ayant par exemple pour conséquence la désorganisation sociale. Fischer, *The Urban Experience*, pp. 25-6.

² Body-Gendrot, *La Ville, la fin des violences ?*, p. 13.

Unis lorsqu'il la qualifia dans son livre éponyme « d'île sur terre »³. Deepak Narang Sawhney, rappelle par ailleurs que ces contradictions multiples conditionnent autant l'expérience de la ville de Los Angeles que son identité :

The city is the site in which catastrophic extremes coexist seamlessly. From natural disasters to climatological paradise, from urban uprisings to gated communities, from internal Third Worlds to the center zooms of the First, Los Angeles is the city of unmitigated contradictions. [...] The raw contradictions, the grim paradoxes, and the understated irony that give texture and substance to the reality of Los Angeles's myriad communities continuously refine, reshape, and restructure the city.⁴

Deepak Narang fait état d'une ville dont les différentes frontières et lignes de front sont sans cesse en mouvement. La multiplicité inhérente à toute ville-monde était déjà mise en avant par Reyner Banham qui distinguait en 1971 une architecture composée de quatre écologies⁵ qui n'a eu de cesse de se multiplier depuis. Banham conclut d'ailleurs que ces différents milieux naturels de la ville ont ainsi incité les habitants à construire et à développer différents moyens de s'y adapter, aboutissant à l'émergence d'un « style de vie » propre à la ville, un « *angeleno way of life* » dont les auteurs et artistes de la ville se font les porte-parole et même parfois les promoteurs involontaires.

Cependant, la complexification de l'espace physique de la ville a entraîné l'apparition de frontières intra-urbaines, nouveaux seuils que les Angelenos doivent à la fois déterminer, interpréter et assimiler. Entre catastrophes naturelles, escarres urbaines, ghettoïsation des territoires et contrastes sociaux grandissants, Los Angeles devient la ville de toutes les ruptures. Élu en 1973, le premier (et jusqu'à présent unique) maire noir-américain de la ville, Tom Bradley⁶, est l'auteur d'une déclaration célèbre à Los Angeles : « People cut themselves off from their ties of the old life when they come to Los Angeles. They are looking for a place where they can be free, where they can do things they couldn't do anywhere else. » Selon Bradley, la rupture ou le détachement sont presque des prérequis pour quiconque arrivant sur

³ McWilliams, *Southern California : An Island on the Land*.

⁴ Sawhney, « Journey Beyond the Stars » dans Sawhney, *Unmasking L.A.*, p. 2.

⁵ « Within its (Los Angeles) vast extent can be seen its diverse ecologies of sea-coast, plain, and hill; within that diversity can be seen the mechanisms, natural and human, that have made those ecologies support a way of life » Banham, *Los Angeles : The Architecture of Four Ecologies*, p. 217.

⁶ Tom Bradley, affilié au parti démocrate, fut maire de la ville de Los Angeles de 1973 à 1993 et deuxième maire noir américain d'une ville aussi importante. L'histoire de cette figure proéminente de la ville est cruciale, notamment dans les événements menant aux émeutes de 1992. Facteur unifiant et symbole politique fort suite aux émeutes de 1965, il resta impuissant mais conscient face aux difficultés grandissantes de la communauté noire américaine de South Central à la fin des années 1980. Conscient d'un racisme encore prégnant sur la ville dont il fut lui-même toujours la cible, il se retrouva vite dépassé par la machine politique d'un territoire aussi vaste et donc politiquement complexifié, qui l'empêcha d'agir autant qu'il l'aurait voulu pour la communauté noire américaine de la ville.

le sol angeleno, une rupture originelle comme une libération avant de se confronter à celles inhérentes à la ville.

1- L.A. : entre terre instable et territoire morcelé.

La fracture se mesure sur différents niveaux qui se retrouvent dans les écrits de Wanda Coleman. Le premier niveau de lecture de cette fracture est en lien direct avec la topographie de la ville et la faille de San Andreas, comme le rappelle le titre du recueil de Coleman *Poems Seismic in Scene* publié en 2008 lors d'une collaboration avec l'artiste français Jean-Jacques Tachdjian⁷. Le terrain sur lequel Los Angeles s'est construit est intrinsèquement instable car la croûte terrestre s'y craquelle de temps à autre, caractéristique que Coleman a choisi d'attribuer aux textes choisis, les qualifiant de « sismiques ». De la sorte, Coleman rattache ses textes au territoire géophysique de la ville dont ils deviennent l'extension. Cette composante géographique de la ville crée de prime abord une césure, une « classe » urbaine qui place la ville de Los Angeles à part, et l'oppose aux autres mégalopoles américaines. Contrairement à Chicago, New York ou Washington, la ville est sous l'incessante menace d'un tremblement de terre, et cette caractéristique géographique n'a pas manqué d'inspirer les auteurs angelenos, s'infiltrant, avec un succès parfois relatif, en métaphores et comparaisons dans leur travail. Peter Theroux consacre à l'activité tellurique du territoire tout le chapitre d'ouverture de son livre *Translating L.A.*, où il décrit simultanément les caractéristiques géographiques et les prémisses de l'histoire américaine du territoire. Entre la description scientifique et l'interprétation historique, Theroux associe la « Seismic City » de son premier chapitre à un Los Angeles qui serait toujours « une mosaïque folle »⁸.

Wanda Coleman ne commente jamais directement les particularités de la topographie du territoire de Los Angeles ; elle les mentionne néanmoins. Elle n'adopte pas un point de vue analytique de ces particularités dans leurs spécificités géographiques, mais elle les relie à l'expérience humaine que les habitants peuvent en avoir. C'est le cas du poème « The California Crack » qui écrit les troubles d'une relation amoureuse. Coleman ouvre le poème avec une métaphore faisant allusion à l'activité sismique (« She didn't know he was so shook ») puis le conclut trente vers plus tard sur l'évènement sismique en tant que tel ; ce n'est pas alors ce dernier qui importe mais les sentiments ambivalents qui s'emparent de la femme qui voit son amant englouti par la fracture :

⁷ Éditeur et artiste calligraphique français, Jean-Jacques Tachdjian développe une technique qu'il appelle « calligraphitisme » mêlant art urbain et art typographique. <http://www.jeanjacquestachdjian.com/index.html> (12/02/2014)

⁸ Theroux, *Translating L.A.*, p. 25 : « a mad mosaic ».

one summer's midnight as they slept in his dampness
there was an earthquake
it measured 8.2 on the Richter scale
the bed split open the soft moist mouth of a scream
and she watched with mixed emotions
as he fell through⁹

L'évènementialité du tremblement de terre n'intéresse pas Coleman dans ses propriétés physiques ou dans les interprétations de ses occurrences. Y faire référence est un outil qui établit de manière plus forte l'œuvre dans une localisation que l'auteure veut visible. Coleman ne souhaite pas une sorte d'universalité textuelle, au contraire, elle revendique l'appartenance territoriale dans laquelle sa littérature se déploie. L'usage du particularisme géographique permet de poser un cadre territorial qui délimite un espace singulier avec ses implications humaines. Ce qui est pour elle pertinent est l'utilisation de l'évènement à des fins poétiques ou narratives en lien avec les personnages qui seront en interaction directe avec le moment de son itération. Dans la nouvelle « Jazz at Twelve », Coleman mentionne la proximité avec la ceinture de feu du Pacifique lorsqu'elle évoque les circonstances de la disparition de « Billy D's », un haut-lieu du Jazz à Los Angeles :

What we don't know is that the weather will be unusual this winter. There will be volcanic action in Hawaii and monsoon-like swells off the coast of Southern California. A few wealthy seaside dwellers will lose their dream homes. A couple of cliffside mansions will be splashed onto Pacific Coast Highway by heavy rainfall. Several sturdy piers will be washed away. Billy D's will be flooded, and by Christmas its doors will forever shut.¹⁰

La localisation, et les causes naturelles de la fermeture, sont aussi importantes que le résultat, bien que celles-ci soient mentionnées rapidement et de manière prospective en plein milieu de la nouvelle. Ce qu'il advient du lieu ne fait sens que par rapport à l'importance qu'il revêt dans l'histoire que les protagonistes de la nouvelle entretiennent avec lui. Pour autant, la perte de ce lieu laissera un vide, une fracture mémorielle dans l'espace de la ville. La brisure tellurique, la notion de fracture dans sa physicalité et sa violence, est pour Wanda Coleman l'intermédiaire évident qui permet d'en établir les conséquences sur la psyché et l'histoire de la ville. La fracture répercute ainsi la mémoire de cette dernière, son histoire, son évolution et son identité. Les blancs de cette mémoire fracturée seront soit restaurés par ceux y ayant participé, soit comblés, supplantés par un nouveau lieu, de nouvelles interactions et de nouvelles expériences. Dans un poème majeur de son œuvre « Notes on a Departure » dans lequel elle évoque la mort de son fils aîné, Coleman suggère ce mouvement :

the California shore is along the ring of fire

⁹ Coleman, *Imagoes*, pp. 46-7.

¹⁰ Coleman, *Jazz and Twelve O'Clock Tales*, p. 16.

where new earth forms
shaking loose the old, reminder to
the living—
nothing is solid or unshakable¹¹

La position de la ville près d'une des failles principales de la croûte terrestre est le meilleur des moyens de se souvenir que rien n'est acquis, mais la dynamique de cette position est aussi commentée dans ces quelques vers. Il y a d'un côté une notion de renouveau, de renaissance avec la formation d'une terre nouvelle, vierge, et de l'autre la fragilité et l'instabilité avec une terre qui ne peut être inébranlable. Ici, Coleman joue sur la polysémie de « shake loose » qui évoque à la fois la terre qui se meut, mais aussi une libération, comme une promesse d'un passé trop douloureux duquel on s'affranchit. La fracture devient presque providentielle mais la libération ne signifie pas pour autant l'oubli pour Coleman. Les entraves dont on se dégage ne dissipent pas la mémoire, elles l'apaisent. Cette image de Coleman, reliée à l'expérience qu'elle évoque, met en lumière toute l'ambivalence d'une fracture qui prend autant qu'elle donne¹².

Le poème « Ground Zero » fait également référence à une fracture géographique en déterminant un point d'origine, et en antagonisant ce territoire à tous les autres. La terminologie de ce « ground zero » est aussi plurielle puisqu'elle indique le lieu d'origine d'une explosion, mais elle est aussi synonyme de l'épicentre d'un tremblement de terre et le texte du poème peut, lui aussi, être lu selon ces deux sens¹³.

GROUND ZERO
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

¹¹ Coleman, *Mercurochrome*, p. 209.

¹² L'inébranlable n'existe pas dans le monde physique avec la perte de l'enfant que l'on enterre, mais il n'existe pas non plus dans le monde psychique avec le deuil de la mère qui se fait et la douleur aigue qui s'estompe.

¹³ Publié en 1983, ce poème n'exploite en rien l'imagerie collective générée par les événements du 09/11. Il fait quelques références à la terre ainsi que la menace invisible et latente du tremblement de terre mais les notions de propreté et d'ordre ne semblent pas concorder avec cette idée. Il y aurait plus probablement une interprétation possible de cette « guerre silencieuse » sur un plan social avec une asphyxie silencieuse des classes inférieures, mais les « morts respectables » et les « rues vides » ne semblent pas, là aussi, corroborer complètement cette idée. L'association de ces deux lectures n'est pas impossible puisque dans le poème « On my Last Day on Earth » (Coleman, *Mercurochrome*, p. 86), Coleman les relie très clairement lorsqu'elle écrit : « there were news reports that a swarm of California quakes had thrown the nation into permanent recession. »

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 greed¹⁴

C'est ce double sens du titre qui permet de rattacher le poème au territoire, mais aussi la littérature de Coleman à la culture dont elle est imprégnée. La fracture inhérente à la terre de Los Angeles s'est immiscée dans la ville et la littérature de Coleman qui en explore les implications. Pour faire sens d'un espace trop vaste pour l'appréhender dans sa totalité, les Angelenos le morcellent de plus en plus finement pour qu'enfin se répondent ces différents espaces. Ce sont ainsi également les habitants qui vont, à ce titre, être instigateurs de la fracture. Le trio co-auteurs de *Rethinking Los Angeles* met d'ailleurs cette idée en lumière : « And contrary to popular conceptions regarding undifferentiated sprawl, Angelenos have and continue to parcel their turf into ever finer gradations. »¹⁵ La fracture urbaine et/ou sociale est inévitable lorsque l'on aborde Los Angeles et l'œuvre de Wanda Coleman. Un poème publié en 1998 dans le recueil *Bathwater Wine* me semble faire le lien entre l'évènement de la fracture terrestre à Los Angeles avec l'urbain qui s'y développe, et les hommes qui y vivent.

THE BROKEN CAR WINDOW
our shocked eyes pierce
sudden indigo at
the appearance of space in its absence
as if it were our getouttheghetto hopes
splattered into hundreds of starry chunks of
safety glass/the crossfire of angers
hushed instantly by the shatters as if the
passenger window was burst by
bullets instead of the thick metal knob of
drive-in speaker head. he was
too upset, jiggling with the key and faulty ignition
and i was too busy racing the high-powered engine
of my pregnant wife mouth. so neither
he nor i took notice that it was still there. the
flicks were over and it was sitting
mute witness to our distraction/the scorching
dissatisfactions blistering our butts
like the steam of California sun cooked into
the asphalt/our hearts
heads sluggish and loggy and red-eyed
with reefer working its mojo on our groins.

¹⁴ Coleman, *Imagoes*, p 88.

¹⁵ Dear, Schockman, & Hise, *Rethinking Los Angeles*, p. 9.

i wanted to recapture the dirty nasty 60s thrills
i never had, me being too black ugly a womanchild
for high school boys to date. he wanted to go home and
do it in bed like proper married folk¹⁶

À l'instar de la terre qui se morcelle, c'est ici une fenêtre de voiture qui se retrouve brisée en « centaines de morceaux scintillants ». Les circonstances de la fracture semblent anecdotiques avec les enceintes d'un cinéma en plein air qui cassent la vitre, mais ce choix narratif délibéré d'un cinéma qui se veut destructeur dans une ville comme Los Angeles n'est pas dénué de symbolisme et attire les commentaires de Coleman¹⁷. De surcroît, les implications de cette cassure sont les plus mesurables. La vitre brisée de la voiture laisse voir un espace nouveau, un espace vacant, un vide qui vient briser à son tour les perspectives de se libérer d'un territoire néfaste, s'affranchir d'une classe sociale inférieure. Cette fracture matérielle en dévoile d'autres, plus personnelles, plus profondes, et révèle finalement une fracture latente entre les deux passagers de la voiture. L'évènementialité de la brisure originelle est pour Coleman le pré-texte qui va révéler les différents degrés de la fracture. Témoin privilégiée et même actrice de cette rupture, Coleman la place à l'origine de sa démarche d'écriture et elle devient prétexte au poème. Il se dégage ici presque une poétique de la fracture dont la pièce *I Was looking at the ceiling and then I saw the sky*¹⁸ serait l'extension logique, voire presque une cristallisation possible. Entre la fenêtre de la voiture de Coleman et le toit de John Adams et June Jordan, il n'y a qu'un pas, un lien que l'évènement du tremblement de terre, dans son actualité et surtout sa latence, réalise.

La morphologie urbaine de la ville est peu discutée dans l'œuvre de Coleman qui préfère, là encore, les implications humaines de cette construction. Ce peut-être ici un point faible d'une œuvre comme celle-ci. La ville de Los Angeles étant à la base du travail de Coleman, elle en mentionne les quartiers, les avenues ou les lieux communs sans vraiment les décrire. Mais cette volonté de ne pas s'inscrire dans la description pure est aussi le moyen pour Coleman de percer au-delà des images conventionnelles. L'auteure ne souhaite pas

¹⁶ Coleman, *Bathwater Wine*, p. 55.

¹⁷ Qu'il s'agisse d'une critique générale sur l'anti-intellectualisme de la ville à cause de l'industrie hollywoodienne qui détient le monopole culturel du territoire, ou sur un plan plus personnel avec une image de la femme complètement instrumentalisée (voire objectivée), ou même un traitement raciste de l'image des Noirs américains à l'écran. Deux auteurs traitent de ce dernier point plus largement : Eric Avila dans le chapitre « The Spectacle of Urban Blight : Hollywood's Rendition of a Black Los Angeles » de son ouvrage *Popular Culture in the Age of the White Flight: Fear and Fantasy in Suburban Los Angeles* et Krin Gabbard et son ouvrage *Black Magic : White Hollywood and African American Culture* dans lequel elle conclut : « American culture, as represented by a huge industry that I have called white Hollywood, has been running up a substantial debt to African American culture at the end of the twentieth century and the beginning of the twenty-first. » p. 278.

¹⁸ Opéra/comédie musicale composée par John Coolidge Adams et écrite par June Jordan en 1995 à Berkeley, mise en scène de Peters Sellars, dont l'histoire relate le tremblement de terre de 1994 à Los Angeles (Northridge) à travers une galerie de personnages hétéroclite.

s'attarder sur la morphologie du lieu mais sur son influence sur les hommes. Elle érige ainsi Los Angeles comme lieu commun incontournable et part du principe que son lectorat en a une image préalable, aussi personnelle ou impersonnelle soit-elle. Ce savoir partagé de l'espace hors-normes angeleño est ce qui va donner à cette œuvre toute son ampleur, lorsque le lecteur est en mesure d'associer son image ou son expérience de la ville et de la confronter à celle que décrit Coleman.

Bien que la notion de fracture urbaine soit essentielle à l'auteure, Coleman ne s'attarde pas tant à en décrire les constructions et mécanismes que les résultats. Margaret Fitzsimmons et Robert Gottlieb remontent jusqu'à la création du *pueblo* de Los Angeles en 1781 pour en expliquer la dynamique urbaine. En effet, pour eux, il s'agit de la politique urbaine visant à intégrer et à exploiter le cadre naturel du territoire qui a entraîné une politisation accrue de l'espace urbain et les prémisses d'une ville inégalitaire :

The spaces within which the control of nature appears arise out of social spatiality as well as natural variation. They construct access and exclusion, rent surfaces, and the transfer of value from one locality to another, as well as a transformed biophysical environment. In the process of construction of these political-natural spaces, the terrain itself becomes political, though the political choices involved may be naturalized, disguised by the attribution of political boundaries to the politics of "natural order."¹⁹

L'ordre naturel évoqué ici ne fait pas référence à la place de l'homme mais à celle de la nature dans la société urbaine et la façon dont la ville s'articule autour des facteurs naturels du territoire. Ce que Fitzsimmons et Gottlieb exposent ici, c'est la superposition, voire la fusion, du politique et du naturel ; le politique trouvant alors une sorte d'autojustification dans le naturel.

2- Un urbanisme de la fragmentation.

L'accès ou l'exclusion sont contrôlés par la valeur attribuée à un espace aménagé, valeur fluctuant en fonction des décisions commerciales et/ou politiques dans la ville. Nous avons parlé d'une bête urbaine informe, au développement frénétique car incontrôlé, et c'est précisément ce développement qui accentua, au fil des années, la fragmentation de la ville. Lorsque D.J. Waldie évoque l'arrêt (et donc la délimitation) de la « *frontière* de la banlieue »²⁰ il rappelle que le siècle de développement urbain qu'a connu la ville est le résultat d'une combinaison de facteurs dont les habitants font eux-mêmes partie.

¹⁹ Fitzsimmons & Gottlieb, « Bounding and Binding Metropolitan Space : The Ambiguous Politics of Nature in Los Angeles » dans Scott & Soja, *The City*, p. 186.

²⁰ Waldie, *Where We Are Now*, p. 38-41 : « Closing the Suburban Frontier ».

The closing of the suburban frontier in Los Angeles ends a hundred-year experiment in place making on an almost unimaginable scale. And because of its notable failures, I'm grateful that it's nearly over. [...] Easy contempt for L.A. as the dystopic "capital of sprawl" has suspended realistic judgments about its complicated history and L.A.'s adequacy to fulfill not-quite-middle-class desire.²¹

À la fin du XIXe siècle, les vastes parcelles de terrains de la ville se sont vendues selon une image construite de toute pièce par les *boosters* et les promoteurs de l'époque. Ces derniers ont généré une dynamique capitaliste sur laquelle s'est construite la ville, en faisant avant toute chose, selon Mike Davis, « la créature du capitalisme immobilier »²². Une fois le premier flux migratoire de masse passé avec l'arrivée de la ligne de chemin de fer transcontinentale à Los Angeles, les *boosters* (avec pour figure principale Harrison Gray Otis, propriétaire du *L.A. Times*) ont alors mené une campagne de grande envergure visant à vendre la ville selon les différentes requêtes de l'époque²³. Même si l'action des *boosters* prit fin au début des années 1930, la dynamique qu'ils lancèrent fut prolongée par les publicistes du marché immobilier qui ont alors vendu la ville avec l'appui majeur de l'industrie hollywoodienne. Que ce soit le mythe de la ville futuriste avec le développement automobile, la ville sensationnelle du genre *noir*, le confort urbain avec maison individuelle ou la « Byzance du Pacifique », tous ces thèmes ont promu une image de la ville à laquelle il fallait correspondre, un idéal auquel on se devait de répondre. La loi de l'offre et de la demande était au cœur d'une planification plurielle qui voyait se développer simultanément différents espaces sans véritable conciliation entre leurs constructeurs et leurs concepteurs.

La rupture qui s'effectua alors entre ces différentes planifications qui faisaient sortir de terre les premiers lotissements de Los Angeles s'amplifia à mesure que la demande s'accrut, demande d'une population qui arrivait en masse et à laquelle il fallait faire face. Il semble, en outre, que les conséquences d'une telle planification soient particulièrement prégnantes et visibles à Los Angeles puisque Edward Soja considère que « Los Angeles semble conjuguer l'histoire récente de l'organisation capitaliste dans pratiquement toutes ses formes. »²⁴ Stéphane Degoutin explique, quant à lui, les implications structurelles de ce développement horizontal et en vient à qualifier la ville de Los Angeles de « village » lorsqu'il écrit que « la

²¹ Waldie, *Where We Are Now*, pp. 38-40.

²² « the creature of real-estate capitalism », Davis, *City of Quartz*, p. 25.

²³ « For sixty years, Los Angeles was the subject of the longest, loudest, most persistent promotional campaign in the history of the United States. Nothing was too exaggerated, absurd or flat-out bizarre to be fodder for the relentless effort to convince Americans to slam the door forever on their home, wherever it was, and move to what booster supreme and *Los Angeles Times* editor G.W. Burton called, "the fairest daughter among the sisterhood of cities in the world." » Zimmerman, *Paradise Promoted*, p. 21.

²⁴ « Los Angeles seems to be conjugating the recent history of capitalist organization in virtually all its inflectional forms. » Soja, *Postmodern Geographies*, p. 193.

mégalo­pole en expansion permanente est une succession de discontinuités. »²⁵ Ces discontinuités sont le résultat du désir de la population immigrante de s'installer dans une maison indépendante avec jardin et la réponse favorable à cette demande de la part des constructeurs.

Ce mode de vie villageois et ce refus de la forte densité de la ville moderne est, pour Degoutin, ce qui crée la ville moderne. Nous pourrions aller plus loin encore puisque cette rupture consommée avec un mode de vie propre à la ville moderne crée, en ce sens, la ville postmoderne dont Los Angeles est l'illustration la plus frappante²⁶. C'est à partir d'une planification plurielle que Los Angeles a créé un réseau de villages juxtaposés les uns à côté des autres, un territoire urbain qui se transforme alors, pour Stéphane Degoutin, en une antithèse de la ville : « Plus qu'une mégalo­pole (une accumulation de villes), elle est une « mégalokome », une accumulation de villages (*komé*) et de petites communautés, un territoire rural replié sur lui-même. »²⁷ Le mode de vie villageois d'un territoire urbain polynucléaire (et donc acentré) comme Los Angeles relie la ville, selon Degoutin, à son opposé immédiat, le territoire rural. L'association de ces deux terminologies antinomiques n'est cependant pas nouvelle comme le rappelle Jeremiah Axelrod lorsqu'il considère les balbutiements de la planification de la ville au début des années 1920 :

The maps in which Southern Californian planners saw the promise of radically deconcentrated ideal urban topographies were, in the eyes of eastern experts, at best simply representations of abstract theory. At worst, the maps were pure fantasy. No real city could be constructed from that vision, and no conurbation designated to be constructed – or reconstructed – in accordance with such a model could ever be considered modern. In fact, the results of such a program of development might not even merit being called a city. As responsible professionals, then, the Traffic Commission's consulting board of planners felt an obligation to assist Los Angeles, through its *Major Traffic Street Plan*, in developing not some sort of utopian mixture of urbanism and pastoralism but a real modern metropolis.²⁸

La fracture définitoire est intrinsèque puisque dès les débuts des grandes planifications de Los Angeles, il y avait déjà ce basculement entre territoire urbain et rural, entre modernité technologique et postmodernisme d'une vie urbaine pastorale. La ville s'est construite autour de l'automobile et les problèmes d'embouteillages étaient au cœur des intérêts de chacun à Los Angeles. À l'époque, personne, autorités comprises, ne voulait de constructions plus

²⁵ Degoutin, *Prisonniers volontaires du rêve américain*, p. 232.

²⁶ Frederic Jameson utilise à ce titre, l'exemple architectural de l'hôtel Bonnaventure qui se trouve en bordure de l'amas­sement des gratte-ciels de *Downtown* Los Angeles et qui offre, selon lui, l'archétype postmoderne angeleno. En effet, avec ses entrées dissimulées, les ascenseurs de verres qui traversent d'immenses verrières, le lac artificiel interne, l'atrium rempli de banderoles, le dédale des boutiques et le bar panoramique tournant sur lui-même, le bâtiment se fait l'outil d'une ville qui projette autant qu'elle produit des images d'elle-même. Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, pp. 39-40.

²⁷ Degoutin, *Prisonniers volontaires du rêve américain*, p. 232.

²⁸ Axelrod, *Inventing Autopia*, pp. 112-3.

hautes car une densification de l'espace urbain²⁹ avait pour conséquence une densification de la circulation automobile. Le *Major Traffic Street Plan*³⁰ élaboré alors en réponse à cette utopie, ne prévoyait pas de modernisation de l'espace à la manière des grandes villes de l'Est comme Chicago ou New York. Au contraire, ces plans allaient dans le sens du développement *commercial* en construisant de grands axes autoroutiers afin de faciliter la circulation sur des surfaces urbaines peu denses mais très étendues occasionnant, au final, l'urbanisme pastoral qu'ils voulaient éviter. Cette position de l'entre-deux, entre la morphologie du territoire et son mode de fonctionnement, vient appuyer le statut complexe de l'urbain à Los Angeles, fragmentaire jusque dans sa définition.

Edward Soja est tout autant convaincu que la notion de fracture se trouve au cœur de ce qu'est Los Angeles. Lors de ses nombreuses tentatives de définition du territoire urbain qui compose la ville, Soja a employé tout un arsenal rhétorique qui développe cette idée. Dans son ouvrage *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, il explique la démarche d'observation qu'il entreprend de ce qu'il nomme « LA-leph », manipulation de l'Aleph de Borges qu'il veut tout aussi monumentale mais fragmentaire. Il met en lumière les nombreuses « juxtapositions interdépendantes, à la fois fonctionnelles et paradoxales »³¹ qui composent le Los Angeles d'aujourd'hui. Ce qui intéresse Soja est la façon dont toutes ces composantes de la ville fusionnent et créent un tout cohérent en accord avec les divers « processus et schémas associés à la restructuration sociétale de la fin du XXe siècle »³², à l'image des divers aperçus qu'il se propose de livrer afin de comprendre ce qu'il appelle « les relations adhésives entre la société et l'espace, l'histoire et la géographie »³³. L'entreprise dans laquelle il s'engage tend à placer l'humain au centre de la géographie et de l'urbanisme, entreprise similaire à bien des égards à celle de Wanda Coleman qui veut, elle, réhumaniser l'espace de la ville de Los Angeles. À cet effet, Edward Soja s'approprie les

²⁹ Les lois de limitation de la hauteur des constructions en Californie du Sud datent de 1904, soit deux ans avant le grand tremblement de terre de San Francisco, argument souvent mis en avant par certains pour expliquer un intérêt économique plus qu'une véritable crainte de séismes. La restriction de hauteur (150 *feet* soit environ 45 mètres) fut intégrée à la charte de la ville de Los Angeles en 1911 avant d'être abrogée en 1957.

³⁰ L'intégralité de ce document de 1924 est consultable en ligne à l'adresse :

http://libraryarchives.metro.net/DPGTL/trafficplans/1924_traffic_street_plan.pdf (11/06/2012)

³¹ Soja, *Postmodern Geographies*, p. 193.

³² *Ibid.*

³³ « My observations are necessarily and contingently incomplete and ambiguous, but the target I hope to remain clear: to appreciate the specificity and uniqueness of a particularly restless geographical landscape while simultaneously seeking to extract insights at higher levels of abstraction, to explore through Los Angeles glimmers of the fundamental spatiality of social life, the adhesive relations between society and space, history and geography, the splendidly idiographic and the enticingly generalizable features of a postmodern urban geography », *Ibid.*, p. 223.

travaux d'Henri Lefebvre qui, dans son ouvrage fondateur *La Production de l'Espace*, place l'humain au centre de la production d'un espace qui lui est propre.

Il s'agirait donc, à l'horizon, à la limite des possibles de produire l'espace de l'espèce humaine, comme œuvre collective (générique) de cette espèce, à l'instar de ce qu'on nomma et nomme encore « l'art ». Et qui n'a plus de sens à l'échelle de l'«objet» isolé, pour et par l'individuel. Créer (produire) l'espace planétaire comme support social d'une vie quotidienne métamorphosée, ouverte aux possibilités multiples, tels s'ouvrirait l'orient, à l'horizon. Ce qu'ont annoncé les grands « utopiens » (qui ne furent pas des *utopistes*, car ils montraient les possibles), Fourier, Marx, Engels, dont le rêve et l'imagination autant que les concepts stimulent la pensée théorique...³⁴

Lefebvre prend en compte l'héritage de ces trois figures majeures de la philosophie socialiste critico-utopique lorsqu'il en décrit l'influence dans un espace devenu éminemment politique. L'espace urbain est un support social dont l'impact sur l'histoire sociale n'est pas à considérer au second plan. Le philosophe va même plus loin dans ses analyses et trouve une certaine homologie entre les sciences humaines qui considèrent l'urbain et l'espace urbain lui-même. Dans le troisième chapitre intitulé « Les Sciences Parcelles et la Réalité Urbaine » de son ouvrage *Le Droit à la ville*, Lefebvre pose la question de savoir si « ces sciences apportent des éclairages distincts sur une réalité unitaire, ou si la fragmentation analytique qu'elles opèrent correspond à des différences objectives, articulations, niveaux, dimensions. »³⁵ L'interdépendance entre le lieu et les sciences, tous deux produits par l'homme, est une réflexion que pose Lefebvre qui suggère alors l'éventualité d'un espace urbain fragmentaire généré par des sciences humaines parfois trop repliées sur elles-mêmes, à l'inverse de la philosophie qui « s'efforce de saisir le global »³⁶.

Cette considération de l'espèce humaine, de l'espace qu'elle construit et dans lequel elle se développe, rejoint un concept contemporain qui n'est pas sans rappeler le discours écocritique et de plus en plus utilisé par les théoriciens et critiques philosophiques : celui de l'*Umwelt*. Ce concept émanant de la zoologie explique que différentes espèces n'auront pas la même expérience sensorielle d'un environnement pourtant similaire, l'*Umwelt*. Professeur de philosophie à l'Université de St Thomas, John Deely commente dans son article « Umwelt »³⁷ que l'animal humain étant doué de langage, les rapports distincts qu'il entretient avec l'*Umwelt* en sont largement complexifiés. Ce faisant, l'Homme n'est plus « l'animal rationnel » ou la « chose pensante » mais un « animal sémiotique » ayant conscience des signes à sa disposition autant que de leurs représentations. L'*Umwelt* s'épaissit alors et

³⁴ Lefebvre, *La Production de l'espace*, p. 485.

³⁵ Lefebvre, *Le Droit à la ville*, p. 35.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Deely, « Umwelt », pp. 125-35.

devient l'ensemble des signes que son occupant y voit, en fonction des caractéristiques sociales et pensantes de ce dernier. Los Angeles est un *Umwelt* pour des urbanistes comme Soja et Lefebvre qui considèrent l'expérience de la ville avant la ville en tant qu'objet. Ce faisant, Soja, lorsqu'il considère l'espace de Los Angeles dans son acception contemporaine et qu'il tente d'en faire sens, prend comme point de départ une « re-cartographie » qu'il ne considère plus tant comme fragmentaire mais comme fractale :

For a time, I settled on the term heteropolis, borrowing from a book on Los Angeles by the architectural historian and critic Charles Jencks. Heteropolis captured the extraordinary diversity and cultural heterogeneity being produced by the new urbanization processes, but there seemed to be a greater complexity and instability to the restructured social mosaic, a kaleidoscopic quality that was not quite captured in this term. Finally, the concept of fractals came to mind as a useful description of the combined and interactive spatiality and sociality of the postmetropolis.³⁸

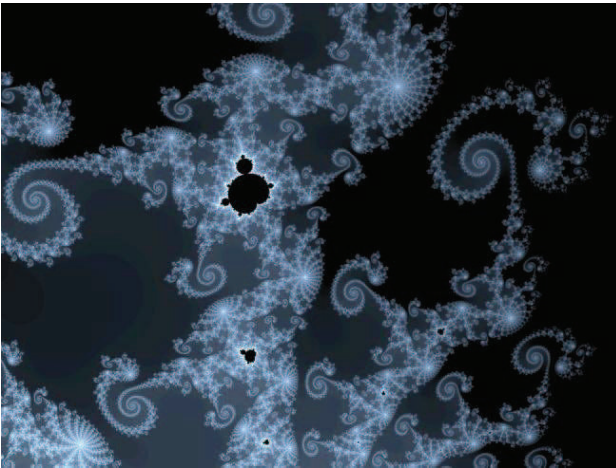
Ce n'est plus l'objet ville qui est fragmentaire, mais son *Umwelt* qui est fractal, à un niveau qui analyse la ville comme réaction, comme conséquence, comme appropriation de son espace par les habitants et l'expérience sensorielle et sociale qu'ils en ont. Le terme « heteropolis » de Jencks ne prenait pas en compte les écarts d'une spatialité sociale inégalitaire et de ses mécanismes. L'heteropolis n'est qu'un conglomerat d'entités équivalentes qui se répondent les unes aux autres de manière similaire tandis que la cité fractale³⁹ prend en compte les irrégularités de ses différentes composantes au niveau spatial et social. Même si les origines d'un tel concept proviennent des mathématiques, les applications en urbanisme semblent une évidence lorsque l'on place face à face une image mathématique d'un ensemble fractal⁴⁰ et la photographie aérienne nocturne d'un territoire urbain (ici Los Angeles). Ce qui le semble un peu moins, c'est la relation poétique qui peut s'en dégager, relation dont fait l'expérience Nicholas Entrikin et qu'il relate en ouverture de *The Betweenness of Place*. Lui est assis à son bureau et il entend les hélicoptères au loin, l'aspirant avec eux dans un survol de l'espace angeleno qui exalte autant qu'il sert à une appréhension plus globale d'un espace qui semble ne faire sens que d'une certaine distance. Wanda Coleman aussi semble capable du recul nécessaire à cette approche générale d'un espace vide et impersonnel (« it »), un espace qui la rattrape inexorablement et qui se projette sur elle autant qu'il s'insinue *en* elle, ce « grand espace vide » qu'elle compare en titre, à la « Big Easy » de la Nouvelle Orléans qui devient, à Los Angeles, « The Big Empty » :

³⁸ Soja, *Postmetropolis*, pp. 282-3.

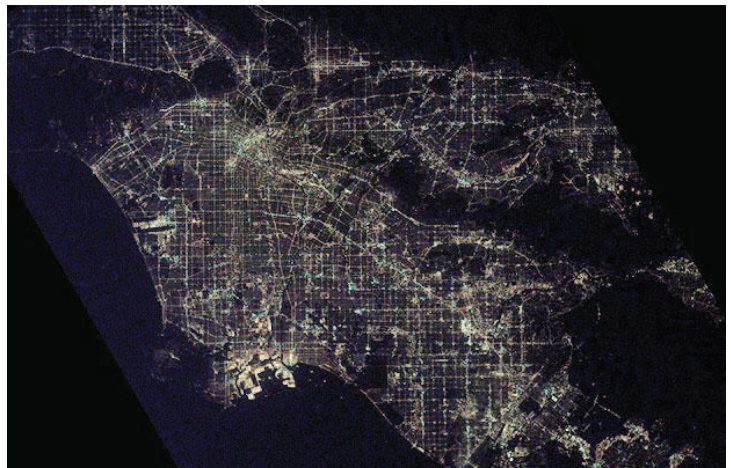
³⁹ Fractal, e : Se dit d'objets mathématiques dont la création ou la forme ne trouve ses règles que dans l'irrégularité ou la fragmentation, ainsi que des branches des mathématiques qui étudient de tels objets. (*Le Petit Larousse : Grand Format*, 2003).

⁴⁰ Appelé « ensemble de Mandelbrot » ou « ensemble de Julia » en l'honneur des travaux conjoints de Benoit Mandelbrot, Pierre Fatou et Gaston Julia.

high. i am lost. it finds. me.
 appears. i stare at it as it
 mushrooms. fills my eyes
 long long into nothing/void
 billows/night clouds
 an endless dishwater grey ocean
 consumes/consumed
 my mouth throat fill with it
 no light no light no light
 first silence. then soft drum/heart beat
 loud. louder. breaks my ear
 what i must do i can't do/slay
 it lays on me in me⁴¹



Ensemble de Mandelbrot



Vue aérienne de Los Angeles

Le facteur humain d'un tel résultat est cependant souvent éludé lorsque l'on considère la structure urbaine contemporaine de la ville en ces termes. Le géographe ou l'urbaniste vont prendre le concept fractal comme base de recherche et vont l'appliquer au paysage social actuel, mais cette théorie peut également s'appliquer aux différents facteurs humains ayant conduit à cette ossature urbaine fractale. C'est un enchaînement particulier et complexe de décisions humaines qui ont mené à ce résultat, décisions souvent peu discutées ou désincarnées, masquées par un terme officiel générique qui rendent la ville auto-générée. Certains personnages notoires comme Harry Chandler, le Général Otis, Isaias Hellman, Henry Huntington ou William Mulholland sont souvent cités comme des hommes de pouvoir et d'influence lorsqu'il s'agit de l'élaboration de la ville, comme si elle était le reflet des désirs successifs d'une poignée d'hommes. Pourtant, le facteur humain dans la conception et la construction de Los Angeles dépasse largement les quelques personnalités souvent mises en avant comme le rappelle Rodney Steiner dans les premières pages de son ouvrage *Los Angeles: The Centrifugal City* :

⁴¹ Coleman, *Imagoes*, p. 157

One pervasive Los Angeles theme has been the “centrifugal” urge of its populace and their activities: an inexorable migration into new locales that are situated out beyond earlier haunts near the city center. Partly, this process has been one of absorbing and destroying the rural environs in irregular bits and pieces, raising the perennial question of when Los Angeles begins and ends.⁴²

Steiner n’hésite pas à parler d’une envie irréprouvable, presque d’un besoin de la population d’exercer une force de premier ordre dans l’organisation et le développement de la ville. La population migrant en Californie du Sud recherche un style de vie différent, un cadre de vie où chacun peut profiter d’une nature luxuriante et d’un climat généreux. Cette population souhaite se placer en rupture avec les villes modernes qui sont centripètes et lui préfère une ville spacieuse où la polynucléarité est de rigueur par la force des choses. Les architectes et autorités de la ville travaillant à une identité singulière, laissent les projets de construction sortir de terre simultanément, et ils ne prennent véritablement en main que l’infrastructure énergétique et automobile du territoire. La morphologie singulière de la ville fut, quant à elle, générée par la forte demande de la population arrivante. Victime de sa campagne publicitaire réussie, à l’effet décuplé par l’essor d’Hollywood, la ville est le résultat d’un laxisme des autorités qui ont cédé devant la manne financière d’un développement sans précédent. Ainsi, comme le réaffirme Robert Fogelson en conclusion de son livre *The Fragmented Metropolis: Los Angeles, 1850-1930* qui retrace les années décisives de la construction de la ville, « la population de Los Angeles n’était, en aucun cas, exempte de responsabilité » car « plusieurs idées reçues sur l’urbanisation ont façonné la structure, le caractère et la culture de Los Angeles » :

In their reaction against congestion, they failed to realize that concentration in the city permitted spaciousness in the country and unlimited dispersal facilitated limitless sprawl. In their rejection of rapid transit, they ignored the efficacy with which railways moved millions of passengers and their inefficiencies that resulted from total reliance on automobiles. [...] And in their objection to rigorous planning, they refused to recognize how staunchly conservative were the professional planners, how deeply entrenched the private developers, and how politically sensitive the planning commissioners. [...] And how misguided those who, on finding it otherwise, retreated to suburbs where they revised their visions and reduced their expectations, turned tolerance themselves and away from society, abdicated responsibility and accepted fragmentation.⁴³

La fragmentation était un moindre mal, un petit prix à payer pour pouvoir enfin bénéficier d’un idéal utopique dans les limites de la propriété qui leur échoit. Ce privilège de la maison individuelle avec jardin est quelque chose que les Angelenos ont défendu avec ardeur tout au long du développement de la ville. Lorsque les premiers problèmes d’espace

⁴² Steiner, *Los Angeles*, p. v.

⁴³ Fogelson, *The Fragmented Metropolis*, p. 276.

sont apparus dans les années 1970, une véritable joute s'est mise en place entre des associations de propriétaires et les autorités de la ville afin de conserver une densité urbaine qui leur est chère. L'auteur Mike Davis relate cet épisode dans le chapitre « Revolt Against Density » de son ouvrage *City of Quartz*⁴⁴. Cet investissement soudain de la scène politique par les propriétaires angeleños mécontents était sans précédent, investissement qui se fit encore plus entendre lors des manifestations contre la proposition 13 votée en 1978 qui prévoyait une taxe foncière indexée à 1% de la valeur réelle du bien immobilier lors de l'achat⁴⁵. Cette mesure étant perçue comme défavorable aux propriétaires de longue date et avantageuse pour les nouveaux propriétaires (et donc aussi aux constructeurs), plusieurs associations se sont mobilisées afin d'empêcher son abrogation, en vain. Néanmoins, cette perception soudaine d'une volonté des propriétaires de conserver une faible densité urbaine fut entendue par les constructeurs, puisque lors du développement urbain périphérique des années 1970, les communes créées comme Westlake Village ou Moorpark ont garanti une faible densité sur plusieurs *blocks* de la ville.

3- L'habitant comme instigateur de rupture.

Ce pouvoir décisionnaire de la population n'est ni nouveau ni surprenant selon Dana Cuff, qui voit une plus grande homologie entre la ville et ses habitants qu'entre la ville et ses architectes. Cette même observation a poussé le journaliste Sam Hall Kaplan à se poser la question en titre du second chapitre de son ouvrage *L.A. Follies : « Whose City is It, Anyway ? »*⁴⁶. L'activité de planification urbaine est tellement restreinte dans l'espace et dans le temps qu'elle ne pouvait être que marginale sur un territoire aussi vaste que Los Angeles. Parcelle et polynucléaire dès son origine, cette caractéristique ne pouvait changer que si une réelle unité centrale était définie, décision qui n'a jamais trouvé d'écho favorable auprès de la population.

La très vaste étendue de ce réseau urbain à la conception relativement peu supervisée n'est pas sans rappeler le concept de *bigness* développé par l'architecte et urbaniste néerlandais Rem Koolhaas. Ce concept est une composante qui sous-tend l'ensemble du développement des grands ensembles urbains mondiaux, théorie de la taille autant que de la

⁴⁴ « Accumulated resentments against apartment construction and suburban 'deruralization' vented themselves in the April and June 1972 local elections. The *Times* Orange County edition noted that 'disaffected homeowners and environmental groups turned out in large numbers in South Coast cities to unseat incumbents'. » Davis, *City of Quartz*, p. 176.

⁴⁵ La taxe augmente ensuite de 2% maximum par an en fonction de l'inflation du bien immobilier et donc de sa nouvelle valeur.

⁴⁶ Kaplan *L.A. Follies*, pp. 41-64.

magnitude et de la grandeur, qui parcourt la totalité des facteurs : de l'intérieur des bâtiments à leur aspect extérieur, de leurs conceptualisations à leurs moyens de construction, de leurs existences propres à celles qu'ils occupent au sein d'un tissu urbain dense. Koolhaas explique que « alimentée initialement par l'énergie irréfléchie du pur quantitatif, la *bigness* a été, pendant près d'un siècle, une condition presque sans penseur, une révolution sans programme. »⁴⁷ L'absence d'une théorie de la *bigness* est ce qui empêche les architectes et urbanistes de pouvoir la prendre en compte dans leurs projections lorsqu'ils réalisent leurs plans, les plaçant pour Koolhaas dans la « position des créateurs de Frankenstein : instigateurs d'une expérimentation partiellement réussie dont les produits deviennent fous »⁴⁸. Koolhaas n'associe aucun espace urbain particulier à sa théorie de la *bigness*, mais les éléments qu'il utilise afin d'en expliquer les enjeux, pointent vers les mécanismes de la construction d'une ville comme Los Angeles, en projetant en son centre la fracture multi référentielle autour de laquelle l'urbain prend forme : « Au lieu de renforcer la coexistence, la *bigness* repose sur des régimes de liberté, sur l'assemblage d'un maximum de différences. »⁴⁹ La mosaïque est autant urbaine que sociale, la fracture consommée en amont comme en aval de la conception de la ville. Pour Dana Cuff, ces micro-planifications sont les manifestations d'un antagonisme latent entre urbanisme et architecture⁵⁰. Ainsi, elle les oppose aux « convulsions spatiales »⁵¹ régies par le marché immobilier dans lequel elles s'intègrent, convulsions dont les logiques contradictoires n'ont rien à voir avec un schéma d'ensemble de l'urbain, et plus à voir avec la « Bigness » de Koolhaas :

First, the spatial and temporal *local* logic prevails, as when a subdivider sells sequential tracts of adjacent land. Second, a spatially dislocated policy intrudes upon a particular place, restructuring its development potential, as when the federal government appropriates funds for housing near defense industries. Planning serves to mediate between the local and the dislocated forces but it is relatively weak. Such conditions spark the kind of urban convulsion that I believe characterizes the typical growth and change within a city. Not only are those transformations episodic, that is, fragmented in time, but they are also spatially discrete.⁵²

La planification est une activité à l'influence globale « relativement faible » pour Dana Cuff, une entreprise au succès très relatif car très localisé et ces projets à l'envergure relativement faible participent à la dispersion de la notion de centralité, notion elle aussi fracturée en son sens. L'émergence de nouveaux centres ici et là dans la ville s'est articulée

⁴⁷ Koolhaas, *Junkspace*, p. 32.

⁴⁸ Koolhaas, *Junkspace*, p. 37.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 38-9.

⁵⁰ Comme Rem Koolhaas pour qui « la *Bigness* joue l'urbanisme contre l'architecture. » Koolhaas, *Junkspace*, p. 41.

⁵¹ Cuff, *Provisional City*, p. 44.

⁵² *Ibid.*

autour des diverses sections en développement afin de réduire les trajets quotidiens des habitants de ces nouvelles zones urbaines. Kevin Roderick, journaliste, auteur et éditeur à Los Angeles, en donne un exemple dans son ouvrage sur un des boulevards clés de la ville, Wilshire. Souvent utilisé comme ligne urbaine limitrophe entre les quartiers aisés au nord et les quartiers plus pauvres au sud, Wilshire est une ligne urbaine qui vient scinder l'espace urbain à plusieurs égards. C'est l'un des axes routiers les plus utilisés de la ville en dehors de l'autoroute 10 qui lui est parallèle plus au sud encore, sorte d'hybride entre boulevard et autoroute. En outre, comme le rappelle Roderick, Wilshire est un boulevard qui rejoue, à lui seul, la notion de centre en remaniant la morphologie et la fonctionnalité :

As Los Angeles matured into a 20th century boom mega-city, Wilshire Boulevard evolved into an original creation – the first linear downtown stretched out across the terrain like a string.⁵³

Wilshire est un centre urbain de près de 25 kilomètres de long avec ses églises, boutiques, restaurants, multiplexes, salles de spectacles, centres commerciaux et musées. Vendue comme le « Champs-Élysées du Pacifique » par les promoteurs du moment, l'essor de Wilshire fut immédiat, devenant l'une des curiosités touristiques de la ville. Wilshire est désormais une artère clé dans le développement de la ville, qui ne vit plus le centre uniquement comme une association de *blocks*, mais aussi comme une succession linéaire de façades. Avec le développement de Wilshire, c'est tout un schéma urbain qui prend forme, schéma qui repense le centre et qui l'étire afin de le faire entrer en adéquation avec la morphologie du territoire. L'instauration de cette réappropriation de la notion de centralité est désormais avérée puisque lorsque l'on fait appel à l'imaginaire collectif concernant la ville de Los Angeles, ce ne sont pas tant des quartiers ou monuments qui viennent le plus souvent à l'esprit mais des noms de voies comme Rodeo Drive, Hollywood Boulevard, Melrose Avenue ou encore Sunset Boulevard. Indice supplémentaire de cet engouement, l'ouvrage de Joe Kennelly et Roy Hankey intitulé *Sunset Boulevard: America's Dream Street*, qui érige le statut de ces voies de circulation comme des figures mythiques de la ville :

While talking with friends at Schwab's, a prominent Hollywood producer once remarked, "Sunset Boulevard – it's America's dream Street, you know." [...] It seems there has always been a Sunset Boulevard. Who, on hearing the name, doesn't conjure images of a wide, uninterrupted road lined with lovely mansions, neatly edged lawns and flower beds, spectacular high-rises, low-and-wide pastel edifices, quaint store fronts with Hansel and Gretel or English tea-room façades, splendid hotels and restaurants, and parks bordered with magnificent tall palms?⁵⁴

⁵³ Roderick, *Wilshire Boulevard*, p. 10.

⁵⁴ Kennelly & Hankey, *Sunset Boulevard*, p. 2.

L’empreinte de ces axes est aussi marquée dans la configuration urbaine que dans la psyché des hommes qui les parcourent, mais aussi (voire surtout) dans l’imaginaire collectif mondial d’une diffusion marketing d’une ville-décor qui s’exporte aux quatre coins du globe. L’influence humaine sur le développement urbain ne peut être considérée comme un aspect secondaire puisque c’est l’homme qui, dans sa frénésie de l’appât du gain, est à l’origine de ce même développement hors-norme, association inéluctable de l’histoire de la ville et de sa construction.

Lorsque Wanda Coleman souhaite s’attarder sur la factualité urbaine angelena, elle ne peut la dissocier des facteurs socio-historiques qui y sont associés, et elle s’attache davantage à ses manifestations humaines qu’à sa résultante structurelle. C’est la démarche qu’elle met en place dans le poème « Flight of the California Condor (2) » dans lequel elle évoque les mécanismes humains de la ségrégation urbaine angelena, phénomène sociologique répandu aux États-Unis et connu sous l’expression de *White Flight*⁵⁵ :

mass migration began in the 50s
we observed their withdrawal and kept note [...]
in 1956
they were all over the elementary school
grounds
but within two years they were all going
and by 1958 when i graduated
most were gone. i didn’t miss them
but wondered where they had gotten to
and why [...]
by 1964 they had all gone from the throbbing
black heart of the city
there were a few unable to flee due to some
circumstance of age or economy. and by this time
we were no longer concerned with their leaving
for the swallows were returning from Mexico
after the Revolt of August 1965
they were rarer still. only a few stubborn
species remained: the blue-coated throat choker,
the red-fisted money grubber, the purple-livered
land snatcher, the green-beaked dope dabbler and
the magenta-throated street strutter⁵⁶

⁵⁵ Plusieurs ouvrages traitent spécifiquement de cet exode des Blancs et de ses conséquences à Los Angeles ; *Popular Culture in the Age of the White Flight: Fear and Fantasy in Suburban Los Angeles* de Eric Avila propose une analyse en plusieurs points marquants aboutissant à l’établissement d’une image de la ville de Los Angeles comme une ville « blanche ». L’hispanisme est exotisme et il ressort davantage du fantasme lointain que de son incarnation réelle. On joue ou rejoue l’hispanisme architectural plutôt que la préservation afin de soutenir cette idée d’héritage d’antan plutôt que d’héritage latent. *Whitewashed Adobe: The Rise of Los Angeles and the Remaking of its Mexican Past*, de William Deverell se concentre sur ce remaniement de l’histoire du territoire et des dynamiques en action afin d’en estomper l’attachement culturel, célébration obscène d’un héritage plus commercial que culturel.

⁵⁶ Coleman, *Bathwater Wine*, pp.31-2. Voir la série de poèmes dans Annexes, pp. 420-4.

Coleman raconte ici, à la première personne, ce que nombre d'historiens et sociologues analysent à l'aide de statistiques et autres recensements⁵⁷. Elle est témoin d'une fracture qui s'insinue peu à peu entre les Blancs de classe aisée qui « fuient » vers les nouvelles constructions en périphéries, quittant des quartiers désormais dévalués par la présence des minorités noires de la ville. Manifestation physique de cette dévaluation qui vient accentuer le sentiment de fracture, la présence ou l'absence de végétation. L'entretien de la flore d'un quartier dépend de son irrigation et donc du budget que les habitants peuvent lui octroyer. Ainsi, quand elle évoque les souvenirs d'un Los Angeles des années 1950, Coleman se remémore le quartier des Watts où ils sont alors la seule famille afro-américaine dans un quartier résidentiel où la nature avait sa place. Durant la crise de l'emploi des années 1950 a lieu l'exode de la classe moyenne et le quartier devient un ghetto où est rassemblé l'essentiel de la population noire et pauvre de la ville. La nature et son entretien deviennent secondaires et sa lente disparition puis son absence renforcent la marginalisation sociale de sa population et l'instrumentalisation commerciale de la luxuriance attendue du territoire vient marquer par son manque.

Le coût élevé des loyers laisse peu de choix aux minorités qui s'installent alors dans des quartiers qui deviennent de plus en plus identifiés socialement et économiquement. Coleman le rappelle plus clairement encore dans la nouvelle intitulée « The Screamer », publiée en 1988 : « Business in the blackening neighborhood was sparse as the white population fled west, taking economic prosperity with it. »⁵⁸ Les mouvements communautaires s'effectuent sous forme de flux migratoires *intra muros*⁵⁹ aux préoccupations avant tout économiques. Les strates sociales et l'appartenance communautaire étant en adéquation à Los Angeles (avec en bas de l'échelle les populations noires américaines et hispaniques), une spatialisation des classes sociales peut coïncider avec une spatialisation ethnique de la ville comme le rappelle Edward Soja dans son chapitre « Mono-ethnic geographies : segregating cityspace ». Bien qu'il se veuille optimiste avec une réduction de ces espaces « ségrégués » depuis ces trois dernières décennies, il conclut néanmoins que « malgré ces changements, Los Angeles

⁵⁷ Darnell Hunt explique en introduction de l'ouvrage *Black Los Angeles : American Dreams and Racial Realities* : « Scholars of residential segregation in America have written extensively about the role white fears of an impending minority threat play in motivating "white flight" from urban areas, a phenomenon aided by realtors who exploit real or perceived declines in property values to encourage white homeowners to sell their homes to nonwhite families. As more homes are sold, more trickle onto the market. » Hunt & Ramon, *Black Los Angeles*, p.8.

⁵⁸ Coleman, *A War of Eyes and Other Stories*, p. 59.

⁵⁹ Si l'on peut s'exprimer ainsi en parlant des limites de la mégalopole...

demeure l'une des régions urbaines les plus ségréguée du pays » et « aucune manipulation de données ne peut passer sous silence ce fait fondamental. »⁶⁰

Concernant plus précisément la communauté noire américaine, Darnell Hunt rappelle que, bien qu'en 2007 Los Angeles fût le deuxième plus grand centre urbain noir américain avec près d'un million d'habitants, cette population ne représentait alors que 9.5% de la population totale du comté⁶¹. Édité en 2010, l'ouvrage collectif *Black Los Angeles : American Dreams and Racial Realities* traite des différentes mécaniques urbaines et sociales à l'œuvre dans la construction de l'identité noire américaine à Los Angeles. Dans la partie concernant « l'Espace », Paul Robinson retrace les mouvements et flux de la population noire américaine au sein même de la ville avec un point de focus culturel, reflet d'une centralité communautaire évolutive, devenue presque nomade au fil des années :

As the population shifted in geographic location, the regional identity of black Angelenos shifted as well. By the late 1970s, the Crenshaw⁶²/Baldwin Hills area had become the new center of black space in the city. What has started out as a place of refuge, where middle-class blacks could enjoy a higher standard of living, became the new social and cultural center for blacks of all social classes – just like Central Avenue had been in earlier periods.⁶³

La communauté noire américaine étant considérée comme la plus virulente à Los Angeles avec les émeutes raciales de Watts puis de South Central, différentes politiques furent adoptées. Après 1965, ce sont surtout les opportunités économiques en dehors des quartiers qui furent encouragées, n'incitant pas une plus grande mixité au sein des quartiers noirs, mais plutôt à une plus grande satisfaction personnelle et non communautaire. Les abus d'autorité et les incidents raciaux continuèrent, et à partir de 1992, une nouvelle politique vit le jour. Ce n'était plus l'ambition personnelle qu'il fallait contenter, mais la colère communautaire qu'il fallait apaiser. Le facteur de l'immigration hispanique allait soutenir cette initiative qui visait à diviser la communauté noire en l'éparpillant dans les différentes banlieues plus abordables qui entourent la ville. Une communauté parcellaire en périphérie de la ville est bien moins visible et vocale qu'une communauté unie en plein centre de la ville. Ce rejet géographique reprend celui, physique et mental, vécu par Coleman et qu'elle explore dans le poème « Exiled to the Outskirts » :

⁶⁰ « even with these changes, Los Angeles remains one of the most segregated urban regions in the country. No amount of data manipulation can disguise this fundamental fact. » Soja, *Postmetropolis*, p. 294.

⁶¹ En 2011, le bureau fédéral de recensement évaluait le pourcentage de la population noire américaine sur le comté de 9.3%, enregistrant une légère baisse sur les 6 dernières années, résultat d'une politique du logement qui pousse la population noire américaine en périphérie du comté de Los Angeles.

<http://quickfacts.census.gov/qfd/states/06/06037.html> (12/08/2013).

⁶² Crenshaw est un quartier qui fit la une encore récemment lors de l'été 2013 et des manifestations contre le verdict du procès Zimmerman le disculpant du meurtre du jeune noir-américain Trayvon Martin.

⁶³ Robinson, « Race, Space, and the Evolution of Black Los Angeles » dans Hunt & Ramon, *Black Los Angeles*, pp. 48-9.

tough luck is being born in post-war Los Angeles
and turning thirteen in the middle
of the civil rights movement
life complicated by the hazards of kinky hair
and the hardships of big bones, fat genes and an insatiable
lust for the boys

tough luck. you smell like fired hair pomade, calamine lotion
and Vicks VapoRub

no one's willing to touch you except mom and dad

tough luck. no one comes here, promptly at seven a.m.
to save you from indoctrination
on Sunday mornings.
tough luck. no one tells you that it's too-cool
to love books. to love poetry. to love yourself.
tough luck. no one tells you that you have a hellish beauty
uniquely darkly yours

there's no one able to teach you about making money[...]

you go home alone to be at home alone

inside your head

you have the White world's permission to commit suicide
anytime
you feel like it. the sooner the better

plunge in at any point. drown in the heavy-heartedness⁶⁴

Ce poème de Coleman regroupe la complexité des implications de la fracture vécue à Los Angeles et la répétition de « tough luck » en marque les différents niveaux. Le postulat de départ marque d'emblée une situation géographique et historique difficile à laquelle viennent s'ajouter un physique disgracieux et une santé fragile. La peau, bien qu'elle ne soit jamais qualifiée comme noire dans le poème, est une première barrière qui semble infranchissable en dehors du cercle familial. L'enveloppe corporelle constitue *de facto* une frontière. La rupture s'accroît ensuite sur un plan intellectuel et moral avec cette « poisse » qui s'acharne sans laisser le moindre répit dans les sphères familiales et scolaires/sociales. L'antagonisme clair du monde « blanc » est la seule occurrence qui permet de comprendre la rupture consommée entre la communauté noire et le reste de la ville. L'abandon et la solitude s'insinuent au cœur de la psyché qui pourrait bien céder à son tour sous le poids grandissant de la tristesse. Les signes extérieurs de fractures urbaines et sociales se conjuguent au quotidien et imprègnent l'auteure qui en réinterprète les enjeux.

⁶⁴ Coleman, *Mercurochrome*, pp. 215-6

4- Dans la ville, la société fractale.

Le facteur racial n'a rien d'anecdotique dans les analyses urbaines, mais ces analyses sont, elles aussi, déshumanisantes selon Coleman. Elles participent à ce mouvement global auquel elle s'oppose fermement. Ces études ne considèrent pas le facteur humain dans toute son humanité justement et l'homme ou la femme sont réduits à un chiffre, à une statistique comme elle le rappelle dans son essai « *The Riot Inside Me : a Statistic Speaks* »⁶⁵. Aux yeux du monde factuel dans lequel Coleman tente de trouver une place, elle n'est qu'une statistique parmi tant d'autres qui se réapproprie une voix. Josh Sides, professeur au département d'histoire de l'université de Northridge et auteur de *L.A. City Limits : African American Los Angeles from the Great Depression to the Present*, ajoute que le paramètre racial n'est pas une composante que l'on peut choisir d'intégrer ou non dans les analyses urbaines. Ce n'est pas une simple « couverture thématique » que l'on peut choisir de considérer ou non puisqu'elle est une composante inhérente au territoire urbain :

Rather, it is a concept that has been integral to the way American cities have developed and the way urbanites of all backgrounds have made decisions. In Los Angeles, the Great Migration of African-Americans during and after World War II profoundly influenced decisions about politics, law enforcement, housing, and education. Before the war, policy decisions on such issues had been made almost exclusively by whites, who certainly continued to dominate the urban decision-making process long after the war.⁶⁶

Le facteur racial est avant tout un facteur social, et ce faisant, les autorités décisionnaires se sont, elles aussi, diversifiées peu à peu, même si la représentation de la communauté noire américaine au sein de ces groupes reste trop minoritaire pour avoir un réel impact sur les changements proposés. Josh Sides explique ainsi les prémisses d'une société fractale qui s'est articulée et construite autour de la seconde guerre mondiale⁶⁷. La pluralité

⁶⁵ Coleman, *The Riot Inside Me*, pp. 247-58.

⁶⁶ Sides, *L.A. City Limits*, p. 8.

⁶⁷ « In fact the modern history of Los Angeles has unfolded in ways that diverge, sharply at times, from the histories of America's "rust belt" cities. African Americans' pursuit of equality and opportunity in Los Angeles has been shaped by at least three distinctive features of the city's history: its diverse racial composition, its dynamic economic growth, and its dispersive spatial arrangement. This arrangement, coupled with the vast size and low population density of the city, mitigated the harshest social and psychological effects of racial segregation by diffusing the racial animosity usually reserved exclusively for blacks in other cities. Economically, however, the multiracial character of the city worked against blacks by generating increased competition for the menial labor and manufacturing jobs that would have gone to them easily in a city like Chicago or Detroit. [...] Starting in the 1960s, a new wave of both very high-skill and very low-skill manufacturing industries, along with the expansion of retail and service industries, created thousands of new jobs in Los Angeles and Southern California in general, allowing both the city and the region to weather the recession better than most American cities. But, again, blacks found that they did not share equally in Southern California's continuing economic boom. That such inequality persisted despite the creation of new jobs suggests that just as African-Americans were challenging and conquering the relics of historic discrimination, new

ethnique, ajoutée à une représentation officielle souvent largement inférieure à la réalité, a participé au déséquilibre évident entre la population et ses acteurs décisionnaires du milieu urbain. Faire entrer ces facteurs en ligne de compte diversifie les axes d'analyses de la ville comme le signale Enid Arvidson dans son article « Remapping Los Angeles, or, Taking the Risk of Class in Postmodern Urban Theory ». Ce risque bien calculé que prend Arvidson entre dans la suite logique des travaux entrepris par Edward Soja et offre un discours qui se veut unifiant :

At a time when urban contrasts are much the focus, contributing to a discourse of polarization and decline of a politics of affinity, this mapping hopes to focus the gaze on class, not to erase urban difference but to add a layer of commonality, to add specifically class, to the multiple identities and struggles for justice people now engage.⁶⁸

Arvidson reconnaît une identité multiple pour un espace aussi diversifié que celui de Los Angeles. Les contrastes urbains sont, pour elle, utilisés à des fins polarisantes, contrastes qui ne prennent pas en compte le quotidien des habitants de ces différents types d'espaces. Elle tente ici de réinsérer l'humain en s'essayant à une cartographie sociale de Los Angeles, mais qui, à son tour, fera l'économie de la composante urbaine.

Ces choix entre l'humain et l'urbain ne sont plus pertinents pour Margaret Crawford, professeure d'architecture à l'Université de Berkeley, qui appelle à de nouvelles formes d'analyses associant de manière égale le facteur humain et l'espace dans lequel il évolue et qu'il modifie. Crawford affirme qu'une « restructuration massive de l'espace urbain est en train de prendre place à Los Angeles » et rappelle qu'il est inutile de se tourner vers le passé pour tenter de trouver des solutions viables pour une ville unique :

We need to restructure our thinking before we impose a new set of normative standards. We need to look at what's going on and *try to understand cities in new ways*. [...] Who actually makes the decisions? Is it an amorphous group of people? Who do they represent? How are these decisions implemented? These are the old and familiar questions about planning, power, and politics that need to be asked before we propose any visions for Los Angeles.⁶⁹

barriers emerged. Although race “declined in significance,” to use William Julius Wilson's oft-quoted phrase, blackness continued to be a significant handicap long after legal segregation ended.

Finally, the dispersive spatiality of Los Angeles greatly influenced literature which is available to African American, sometimes concretely and other times perceptually. This dispersion, combined with the proportionally small size of the black population, the rigid racial segregation of the workplace, and the city's heavy dependence on private rather than public transportation, created an atmosphere in which compulsory social interaction between blacks and whites was minimized, thereby allowing black residents in prewar Los Angeles to avert many of the racially degrading or violent encounters typical in other cities. Paradoxically, however, it also allowed civic leaders and whites in general to completely ignore the rising cost of racial segregation. Thus, whatever benefits blacks accrued from the city's special arrangement prior to World War II quickly disappeared in the postwar years. » *Ibid*, pp.5-6.

⁶⁸ Arvidson, « Remapping Los Angeles, or, Taking the Risk of Class in Postmodern Urban Theory », p. 154.

⁶⁹ Crawford, « Remaking the City » dans Dear, Schockman & Hise, *Rethinking Los Angeles.*, p. 230.

Crawford suggère « d’essayer de comprendre les villes différemment » et pose une série de questions concernant le pouvoir décisionnaire de la planification urbaine, questions faisant surgir la complexification d’un tel réseau dans une mégalopole comme Los Angeles. La taille de la ville est un obstacle majeur à toute concertation efficace et Crawford, en rappelant qu’il s’agit de questions récurrentes lorsqu’il est question de planification, sous-entend la lenteur de ces démarches et les difficultés grandissantes pour une planification urbaine cohérente et satisfaisante pour tous. Il y a toujours ceux qui sont laissés à l’écart, loin des améliorations urbaines, des constructions ou rénovations de services publics que l’on ne veut pas construire au cœur de quartiers difficiles, aggravant souvent l’ostracisation de toute une communauté. L’espace de la ville n’est pas le même pour tous comme le rappelle Coleman dans la nouvelle « Big Dreams » lorsqu’un personnage indique à sa captive : « You on the wrong side of town for rescue. »⁷⁰

À Los Angeles, c’est précisément cette dialectique de l’écart qui se trouve renforcée et qui place la ville dans une tension sociale latente. À mesure d’une relative densification de l’espace urbain, la fracture sociale s’est largement accentuée du fait d’une proximité accrue entre les quartiers défavorisés et les quartiers riches. L’espace n’étant pas concentrique en s’articulant à partir d’un noyau unique, la répartition des différentes strates sociales s’est faite au gré des développements urbains selon des critères économiques, enserrant ainsi des quartiers pauvres au milieu de quartiers bien plus aisés. L’écart social s’est creusé tandis que l’écart spatial s’est réduit. La ville de Los Angeles s’étant construite autour du déplacement individuel de ses habitants, le contraste entre les différentes classes sociales s’est accentué par leurs nombreux contacts ; c’est ce que Coleman souligne dans son poème « June Street » où elle décrit un moment de « *cruising* », sorte de flânerie automobile très angeleña, où le décalage entre son quartier et les quartiers riches se révèle, et où il crée aussi l’envie, le désir :

nights we cruise the lush dark rich beyond reach
take slowly the curves down lamp lit lanes
drunk on architecture
spiral mahogany staircases, imported crystal
warm toned carpets spun from starved flesh
intimate moves encased in stained glass/eyes
hacienda lattice-work drenched in violent bougainvillea
eucalyptus shaded lazes in a languid afterfuck
only dope dealers, old money, entertainers
and corporate pros can cut the strut
echos of children at play engorged with quality time
the chimeras of dinner parties in cool PMs
round emerald pools with the up-and-cumming, holding
glasses of

⁷⁰ Coleman, *A War of Eyes*, p. 154.

straw blond champagne giddy in sweat sweet enuff to slurp
sporting a queen's crown of time to do nothing
but crawl up one's own wanton asshole
bid the poor follow with their tongues

yeah does it taste good⁷¹

Il se dessine ici une véritable opposition entre le dedans et le dehors, une fracture perceptible entre ceux qui ont et ceux qui n'ont pas, reprenant la terminologie répandue des *haves & havenots*. La confrontation est facile car le territoire est déplié et les frontières entre ces derniers sont ouvertes. Le contact ne se fait pas simplement par le biais déréalisant de l'écran de télévision, il se fait au travers de la vitre de la voiture ou de la vie socio-professionnelle dans laquelle le rejet est le dénominateur commun de tous les membres d'une même communauté ou classe sociale. Coleman développe largement cette dialectique du rejet, de l'écart entre un dedans et un dehors dans sa littérature. Dans le poème au titre évocateur « For All Your Flavorless Effort », elle se positionne en *outsider* d'une situation dans laquelle les efforts faits de part et d'autre ne suffisent pas à rétablir un sens de l'équilibre, ni à induire une quelconque égalité entre les deux parties :

how i am separated from you
by twelve years and an eternity
still condemned to stew on this side
of the window pane
looking in at the calm, envying events
others enjoy/are part of⁷²

Les autres prennent part à l'évènement alors que d'autres restent spectateurs, extérieurs à ce dont ils souhaiteraient aussi faire partie. Le terme « stew » utilisé par Coleman peut ici faire référence au luxe de l'air conditionné dont les classes aisées profitent alors que les plus pauvres doivent composer avec le climat désertique de Los Angeles. Les vitres des maisons, restaurants, boutiques se substituent aux télévisions présentes dans les foyers. Nul besoin de chercher un programme pour envier les plus riches, il suffit de sortir de son quartier pour faire l'expérience de ce désir qui devient irrésistible car omniprésent. L'accès nié à cette richesse qui s'étale sous ses yeux est la matérialisation d'une fracture sociale profonde qui suscite le sentiment d'injustice et au final, la colère. Les poèmes « Tao of Unemployment »⁷³ et « Job Hunter »⁷⁴ relatent l'aliénation des Noirs américains dans le monde du travail et les nombreux obstacles qui les empêchent d'atteindre le but d'un emploi correct et surtout stable. Dans le

⁷¹ Coleman, *Heavy Daughter Blues*, p 215.

⁷² Coleman, *Mercurochrome*, p. 116.

⁷³ Coleman, *Hand Dance*, p. 61.

⁷⁴ Coleman, *Heavy Daughter Blues*, p. 18.

roman *Mambo Hips and Make Believe*, Coleman commente l'évolution du monde du travail et la fracture grandissante des Noirs américains du fait de l'immigration hispanique. Jack Miles, lauréat du Prix Pulitzer en 1996, commente également ce phénomène en octobre 1992, dans un dossier revenant sur les éventuelles causes de ce qu'il nomme alors Watts II⁷⁵. Les emplois précaires sont désormais devenus pérennes grâce à une masse salariale non qualifiée prête à endurer les pires conditions de travail. Ces postes, qui étaient réservés à des personnes en attente d'un emploi qualifié sont désormais pris d'assaut, et il ne reste plus de filet de sécurité pour les demandeurs d'emploi⁷⁶. Cette marginalisation dans le monde du travail est donc un facteur de pauvreté pour la communauté noire américaine qui ne peut prendre part à la société mercantile dans laquelle elle doit survivre. L'argent est le nerf de la guerre pour Coleman qui y fait très souvent référence comme dans le poème « On Green Money Street » dans lequel un homme s'évapore après avoir erré dans les rues marchandes de la ville, incapable de s'acheter quoi que ce soit et donc incapable de se substantier⁷⁷. Dans le poème « Accounts Payable », c'est la société du crédit, dont les classes populaires sont les premières victimes, que Coleman commente lorsqu'elle décrit un « Je » faisant la queue à la banque pour effectuer un autre retrait, sous les chuchotements réprobateurs des employés, pour finalement conclure : « my days here are numbered »⁷⁸. Le décompte financier est un compte à rebours qui entretient l'aliénation de toute une classe de la population qu'il faut tenir à l'écart. Les classes inférieures sont maintenues sur le seuil comme en témoigne le poème « Trying to Get In » :

artaud for breakfast

i am plagued by the fear of not making it
 poverty claws at me claws at me claws at me
 i stand at the door of hollywood. beat at it⁷⁹

La pauvreté agrippe, enserme, mais ce n'est pas la pauvreté qui est l'unique facteur de rejet. La mention d'Antonin Artaud, qu'elle prend au petit-déjeuner, est une référence au quotidien absurde qui met en place les éléments du *Théâtre de la cruauté*⁸⁰. Entre le grotesque

⁷⁵ Miles appelle les émeutes de 1992 « Watts II » en référence aux émeutes de 1965, et insiste ainsi sur la répétition d'un événement qui devient symptomatique d'une inertie sociale pour la population noire de la ville. Miles, « Blacks vs. Browns », pp. 41-68.

⁷⁶ « The so called “easy jobs” Tamala had always relied upon “to get through tough times,” had been absorbed by a glut of displaced and marginal worker, largely immigrants and women of color. » Coleman, *Mambo Hips and Make Believe*, p. 363.

⁷⁷ Coleman, *Imagoes*, p. 38.

⁷⁸ Coleman, *Mad Dog Black Lady*, p 93.

⁷⁹ Coleman, *Heavy Daughter Blues*, p 19.

⁸⁰ Dans son ouvrage *Le Théâtre et son double* (1938), Artaud reprend les deux manifestes à l'origine de son théâtre de la cruauté publiés en 1931 et 1933. Après l'étalage de violence et d'horreur de la première guerre

presque risible et la gratuité du rejet systématique, le théâtre d'Artaud trouve à Los Angeles les conditions idéales à son empreinte. La peur xénophobe de l'agression imminente est une peur palpable que les médias maintiennent envers et contre tous. La peur de l'homme noir ou de l'immigré est une peur insidieuse que les médias perpétuent en diffusant des informations en boucle qui génèrent une terreur et un sentiment d'insécurité continus. Le cinéaste Michael Moore en propose une analyse dans son documentaire *Bowling for Columbine*, et se rend plusieurs fois dans la ville de Los Angeles pour en percevoir les aspects les plus concrets. Le producteur de la série télévisée « Cops »⁸¹, interviewé par Moore, explique que la petite criminalité des quartiers pauvres et de couleur qu'ils traquent caméra à l'épaule, sont la certitude d'un *show* « spectaculaire »⁸². Aller filmer l'arrestation d'un *trader* qui a fait perdre des millions n'est pas aussi palpitante puisqu'il ne résisterait pas à son interpellation, trop conscient de l'image publique qu'il renvoie. Par contre, filmer une course-poursuite d'un jeune Noir américain dans les rues de Los Angeles parce qu'il a brûlé un stop ou un feu rouge est l'assurance d'un épisode réussi. Les raisons d'extrême pauvreté, de récurrence d'une petite délinquance ou la simple peur des autorités ne sont pas pertinentes puisqu'il ne s'agit là que de spectacle. Au lieu de montrer le spectacle d'une société à la dérive qui laisse en marge les classes populaires de couleur, ce type d'émissions télévisées, au même titre que les informations qui ne traitent que du sensationnel⁸³, en font une farce et viennent sous-tendre la peur qu'inspire une population que l'on ne veut pas voir.

La large diffusion de ce type d'émission a accentué et promu l'antagonisme latent d'une population qui se rend aussi compte des conséquences de cette image généralisante. Le stéréotype de l'homme noir déjà présent dans les esprits de tout Américain s'est dissipé pendant la décennie du mouvement pour les droits civiques. Le mouvement *black is beautiful* a également été un facteur de plus grande mixité et la scène musicale des années 1960 et 1970

mondiale, Artaud ressent le besoin de remettre l'homme au centre de ses créations, et de mettre en scène la vie sans appareils ni artifices : « Le Théâtre de la Cruauté a été créé pour ramener au théâtre la notion de vie passionnée et convulsive ; et c'est dans ce sens de rigueur violente, condensation extrême des éléments scéniques qu'il faut entendre la cruauté sur laquelle il veut s'appuyer. » p.189.

⁸¹ La série « Cops » créée en 1989 par John Langley et Malcolm Harbour en est aujourd'hui à sa 25^{ème} saison.

⁸² Le philosophe Paul Virilio commente ce glissement du sensationnel dans une systématisation de l'effroi dans l'image télévisuelle lorsqu'il écrit : « Avec l'image de la télévision, nous avons assisté (en direct), depuis la fin du siècle dernier, à une constante surenchère en matière de diffusion de l'effroi, et surtout depuis l'essor du *LIVE COVERAGE*, à la transmission instantanée des cataclysmes et des attentats qui ont largement anticipé les films catastrophes. Bien plus encore, après la standardisation de l'opinion, depuis le XIXe siècle, c'est à la soudaine *synchronisation* des émotions que nous assistons. La course à l'audience des chaînes de télévision a fait de l'accident catastrophique un scoop, pour ne pas dire un fantastique spectacle unanimement recherché. » Virilio, *L'Accident originel*, p. 52.

⁸³ Là encore, un journaliste de Los Angeles admet sans détours en réponse à Michael Moore qu'entre un homme armé et une noyade, son choix se portera immédiatement sur l'homme armé car l'impact de ce type d'histoire est ce qu'il recherche.

a mis sur le devant de la scène plusieurs idoles noires qui étaient pour la grande majorité des femmes ou groupes de femmes noires américaines. Les hommes étaient plus impliqués dans la scène musicale jazz alors beaucoup moins médiatisée car moins rentable. Ainsi, l'image de la femme noire a évolué, tandis que celle de l'homme noire était, elle, associée aux responsables politiques au discours parfois violent. Avec une présence minimale dans l'industrie hollywoodienne, l'image construite et perpétuée fut celle de l'homme blanc qui continuait de voir l'homme noir comme une menace⁸⁴, particulièrement à Los Angeles où l'activité des gangs commençait à sévir. Cette articulation s'est faite simultanément à la diffusion de masse de programmes télévisuels qui préfèrent le sensationnalisme de la peur. Wanda Coleman dans son essai « Apartheid Local » relate ce changement qui s'est aussi fait sentir dans la communauté noire de Los Angeles :

It's been 15 years since Inga was in Los Angeles. You're touring her old stomping grounds, from Westwood to South Central. She can't believe how eerie everything's become. She senses the fear. The Village is virtually deserted. [...] As you drive, you pass the husks of burned-out buildings and mini-malls. "There's so much graffiti," she says, "and why are the houses so dark?" You explain how the city has gotten meaner. Everyone's into their own little ethnocosms, behind razor wire, bars, floodlights and double deadbolts. Rather than solve the city's difficult problems, they've retreated from them. You give her a crash course on gangs and drive-bys – how the late-night glow from a TV screen makes the viewer a target.⁸⁵

Mentionner l'écran de télévision n'est pas ici un hasard de la part de l'auteure, qui a pleine conscience du pouvoir qu'ils ont, ici un pouvoir de vie ou de mort. L'écran qui brille fait du spectateur une cible pour les affrontements armés entre gangs, mais il fait aussi de lui une cible dans les acceptions qu'ils proposent d'une population qu'ils maintiennent à l'écart. L'image de la classe noire américaine entre de façon significative dans les facteurs de fracture urbaine à Los Angeles. Le chapitre « The Continuing Divide » de l'ouvrage collectif *The Next Los Angeles : The Struggle for a Livable City*, en explore les différents niveaux et Bob McEnery dans la partie intitulée « Image and Reality » considère que pour lui, Los Angeles est « une ville faite de plusieurs villes, divisée par la couleur de peau, la culture et l'argent »⁸⁶. Cette affirmation abrupte reprend cependant l'ensemble des facteurs majeurs de division au sein de la ville. Le maire Tom Bradley était aussi témoin de cette fracture grandissante et l'affirme dans son discours inaugural en 1989 lorsqu'il déclare : « Los Angeles cannot permanently exist as two cities – one amazingly prosperous, the other increasingly poorer in substance and in hope. » La figure fédératrice que représentait Bradley se fissura à la fin des

⁸⁴ « The Spectacle of Urban Blight : Hollywood's Rendition of a Black Los Angeles », Avila, *Popular Culture in the Age of the White Flight*, pp. 65-105.

⁸⁵ Coleman, *Native in a Strange Land*, pp. 189-90.

⁸⁶ « a city of several cities, divided by color, culture, and cash » Gottlieb, *The Next Los Angeles*, p. 71.

années 1980 puisque lui-même remarquait et mettait en lumière une fracture de plus en plus marquée entre les strates sociales de la ville. Le duel que se livrent ces deux Los Angeles est identifiable non seulement dans le partage des ressources mais aussi grâce à la lutte entre deux portions de la ville : l'*Eastside* et le *Westside*. Wanda Coleman dans le poème « Flight of the California Condor 3 » en donne une manifestation courante :

over ham & eggs they jaw about how it was
before the Dodgers hit town in '58
the old downtown hang-outs
and the 10c mug of java
the old white men of L.A. tip their hats
say, "so long"
and move further west⁸⁷

L'ouest de la ville est synonyme de prospérité et de richesse et les plus beaux quartiers de Los Angeles y sont situés, tandis qu'à l'Est il ne s'agit que du *sprawl* informe et horizontal. Ce qu'il faut prendre en compte lorsque l'on aborde cet équilibre fragile, c'est que la frontière entre Est et Ouest ne se fait pas à partir du *Downtown*⁸⁸. Le « centre-ville » fait partie intégrante de l'*Eastside*⁸⁹ et il est la seule entité urbaine génératrice d'une image de la ville, mais le *Westside* regorge d'une imagerie urbaine riche : Beverly Hills, Santa Monica, Malibu, Bel Air, Getty Museum, UCLA, West Hollywood, etc. Jérôme Monnet dans son article « The Everyday Imagery of Space in Los Angeles » remarque que cette dénomination devient un critère économique car l'imagerie qui y est associée est signe de classe ethnique, culturelle et surtout sociale :

The ethnic and local character of the Eastside is that of the inner city and of those substantial ghettos that generate no postcard images. By contrast, images of the Westside proliferate. In fact, the label "Westside" is used by the real estate markets to denote the highest value section of the metropolitan area.⁹⁰

Cette valeur ajoutée est révélatrice d'une véritable politisation de l'espace urbain dont les mécanismes ne sont plus uniquement économiques mais aussi politiques. Les projets d'améliorations urbaines ou de rénovations de l'espace sont souvent l'occasion de joutes politiques entre communautés, même si la plupart de ces espaces sont voulus comme espaces communs cherchant à rassembler, non à diviser. Francisco Contreras, lorsqu'il évoque la

⁸⁷ Coleman, *Heavy Daughter Blues*, p. 103.

⁸⁸ La limite entre l'*Eastside* et le *Westside* de Los Angeles est souvent située sur Western Avenue ou Normandie Avenue, Normandie étant la plus souvent utilisée puisqu'elle a été le point central des émeutes de 1992. Un autre axe parfois considéré est celui de la L.A. River, situé plus à l'Est.

⁸⁹ Même si un vaste projet de réhabilitation a été lancé à la fin des années 2000 avec de nombreuses galeries d'art, lofts et restaurants haut de gamme, son aboutissement reste à ce jour mitigé puisque la population SDF de la ville s'étant approprié ce territoire au préalable, la fracture sociale angeleña n'y a jamais été aussi visible.

⁹⁰ Monnet, « The Everyday Imagery of Space in Los Angeles » dans Salas & Roth, *Looking for Los Angeles*, p. 301.

planification d'une zone commune d'espace vert au cœur de plusieurs communautés situées au nord-est de *Downtown* Los Angeles, reprend le terme « decapolis » afin d'accentuer la fracture urbaine et la polynucléarité de la ville et explique un schisme sous-jacent entre deux Los Angeles :

In this Decapolis, there is a social and cultural divide between East L.A. and the Westside – a division more or less defined by the Los Angeles River which this new park borders. Had factories and warehouses been built on the site, the divide between these two regions would have confirmed the schism, making impenetrable a section of the city with the potential for drawing the two together.⁹¹

La fracture semble inéluctable, résurgence d'une politique urbaine et identitaire visant à favoriser le caractère unique de chacun, comme pour palier aux injustices sociales mais aussi aux injustices spatiales. Edward Soja, dans son ouvrage paru en 2010, *Seeking Spatial Justice*, en explique les mécanismes et les subtilités politiques dans une ville aussi grande que Los Angeles. Le discours de l'urbaniste reste ici encore très ancré sur l'humain puisqu'il rappelle que le concept et la définition de justice s'insinuent dans les « comportements du quotidien » ainsi que dans toute « relation sociale »⁹². Aussi, en tant que notion profondément humaine, Soja propose de discuter l'(in)justice (qu'il combine en un seul mot) dans sa dialectique socio-spatiale et précise qu'il « adopte d'emblée la conception que la spatialité de l'(in)justice touche la société et la vie sociale autant que les processus sociaux déterminent la spatialité ou la spécificité géographique de l'(in)justice »⁹³. Pour autant, il rappelle qu'un espace ségrégué et un racisme institutionnalisé sont des facteurs majeurs d'injustices spatiales⁹⁴, et que la conscientisation de ces derniers est à l'origine de la cristallisation la plus absolue de la fracture urbaine angelena : les *gated communities*⁹⁵.

⁹¹ Contreras, *Contested Space*, p. 5-6. « Several communities lay claim to this piece of land. Chinatown borders the site to the north and Chinese businessmen seek a solution to boost the community's revenue and authority. Solano Canyon residents, leaving next to Dodger Stadium, remember the decimation of their neighborhoods when this complex was built and they refuse to see more injustice done in the name of development. A large Latino community composed of nearby residential neighborhoods also has a large stake in his development as they are in dire need of open space as well as more affordable residential opportunities in this area. Also, artists living in the growing downtown loft community expect a strong cultural element on the site. Furthermore, history preservationists want to see a strong restoration effort, tying the Zanja Madre to a museum or other highly-visible cultural component. Additional stakeholders include a bicycle lobby interested in a bike path tying the park to the L.A. riverway. Environmentalists would like to see the park as a part of a larger, reclaimed river ecosystem that will integrate the reclamation of more near-river vacant properties and parkland. »

⁹² Soja, *Seeking Spatial Justice*, p. 20.

⁹³ « Highlighting the socio-spatial dialectic, I also adopt from the start the view that the spatiality of (in)justice affects society and social life as much as social processes shape the spatiality or specific geography of (in)justice. » Soja, *Seeking Spatial Justice* p. 5.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Renaud Le Goix, géographe à l'université Paris 1, a recensé dans sa thèse de doctorat intitulée *Les « Gated Communities » aux États-Unis. Morceaux de Villes ou Territoires à Part Entière ?* le nombre de ces « communautés fermées » à 200 en 2002-2003 dans la conurbation angelena.

5- Les *gated communities*, cristallisation d'une fracture intrinsèque.

Wanda Coleman ne fait pas mention directe des *gated communities* dans son œuvre, oubli qui semble ici volontaire et reflétant une critique presque politique. Ne pas mentionner les *gated communities*, c'est aussi un moyen de montrer le caractère exclusif autant qu'excluant de ces enclaves urbaine. L'absence de ce terme dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteure marque d'autant plus leur fermeture sur l'extérieur auquel elle appartient. Son statut social ne lui permet pas l'accès à ce type de propriété et de ce fait, elle ne commente pas leur existence urbaine mais leurs implications humaines. La *gated community* est implicite et sous-entendue lorsque Coleman parle des quartiers riches majoritairement *WASP* et elle s'attache plus au décalage humain entre ces deux mondes qu'à ses manifestations urbaines comme le rappelle le poème « Aptitude Test » :

a white woman seen in a black neighborhood is

- a) a prostitute
- b) poor white trash
- c) a social worker
- d) an undercover cop
- e) a mental hospital escapee [...]

a black woman walking thru a white neighborhood is

- a) a domestic
- b) a kept woman
- c) making a delivery
- d) bourgeois
- e) a door-to-door cosmetic sales lady⁹⁶

Résultante d'un urbanisme obsédé par la sécurité (« security-obsessed urbanism »⁹⁷), les *gated communities* sont au point de convergence des différentes fractures évoquées plus avant. Sous-tendues par la violence latente inhérente au territoire largement surmédiatisée, les *gated communities* américaines trouvent leur raison d'être dans une volonté protectionniste des plus radicales visant une véritable autarcie urbaine. Stéphane Degoutin rappelle que la ville close n'est pas une nouveauté, comme une sorte de réminiscence moyenâgeuse, mais que sa confrontation avec la ville moderne est, elle, riche de sens⁹⁸. Ce phénomène n'est pas spécifique à Los Angeles puisqu'il se développe partout dans le monde, mais c'est à Los Angeles qu'existe la plus grande concentration de ces enclaves urbaines sécurisées⁹⁹. Par

⁹⁶ Coleman, *Hand Dance*, pp 67-8.

⁹⁷ Soja, *Seeking Spatial Justice*, p. 42.

⁹⁸ Degoutin, *Prisonniers volontaires du rêve américain*, pp. 71-83.

⁹⁹ *Ibid*, pp. 42-53.

ailleurs, ces communautés destinées et conçues à l'origine par la classe riche et très majoritairement *WASP*, se sont diversifiées au fil des décennies pour s'ouvrir dans les années 1960-1970 à la classe moyenne puis dans les années 1980-1990 aux communautés ethniques, particulièrement les Hispaniques et les Asiatiques qui sont les ethnies les plus impliquées dans ce phénomène. Il n'existe qu'une seule *gated community* noire américaine, celle de Maple Gardens dans le New Jersey.

Il ne faut pas analyser l'apparition des *gated communities* comme un soudain retour en arrière, mais comme une réaction face à un ensemble de facteurs historiques et sociaux. A Los Angeles, les émeutes des Watts et de South Central sont restées des événements de violence urbaine majeurs auxquels s'ajoute une violence quotidienne perpétuée par les médias locaux. Los Angeles semble être en état de siège avec une violence qui se manifeste sans interruption, faisant naître ainsi un puissant sentiment d'insécurité chez les habitants, ce que Paul Virilio appelle la « Ville Panique ». De plus, les associations de propriétaires se protègent d'une potentielle (mais avérée) menace extérieure en s'enfermant dans ces communautés, mais elles se protègent également des politiques d'urbanisation de la ville. Les *gated communities* sont l'assurance d'un cadre de vie qui ne changera pas. Pas de programme de densifications urbaines, de rénovations ou de constructions de logements sociaux dans ces enclaves dont les habitants contrôlent la politique urbaine.

Cependant, comme le mentionne Renaud le Goix dans son article « Les Gated Communities aux États-Unis et en France : une innovation dans le développement périurbain ? », la notion de communauté est constitutive de leur essor. Le Goix reprend les travaux d'Edward Blakely et Mary Gail Snyder qui, dans leur ouvrage, *Fortress America : Gated Communities in the United States* (1997), définissent les implications de la terminologie de *communauté* et y attribuent une importance toute particulière. Elle est tout d'abord « un territoire commun délimité par des frontières », élément crucial dans une ville informe comme Los Angeles. La *gated community* apporte un sentiment d'attachement (voire d'affiliation) territorial, une démarcation claire qui permet de définir exactement le lieu de résidence. Elle est aussi définie par « des valeurs communes qui définissent une identité (ethnique, religieuse, sociale), une histoire commune »¹⁰⁰, composantes déjà prégnantes du territoire angélino et des pôles urbains majeurs des États-Unis. La seule distinction qui est à faire ici concerne la volonté de ces résidents à se retrouver dans une *gated community*. Dans la ville, ce sont des espaces souvent considérés comme ségrégués, car les habitants s'y sont

¹⁰⁰ Le Goix, « Les Gated Communities aux États-Unis et en France: une innovation dans le développement périurbain ? », p. 113.

rassemblés parce qu'ils leur étaient accessibles, pas parce qu'ils les ont choisis. Ici, ce sont les habitants qui choisissent et non les acteurs commerciaux ou administratifs qui le font pour eux. La *gated community* est également « un domaine public partagé, offrant des lieux de sociabilité et de rencontres (parcs, rues, équipements publics) »¹⁰¹, là encore une composante particulièrement attrayante dans une ville comme Los Angeles où les lieux communs ne sont plus des lieux de partage mais des lieux de passage. La *gated community* crée la rencontre et encourage le partage et l'échange à travers « des structures d'entraide partagées, mutuelles et associatives »¹⁰². Et enfin, elle signifie « une destinée commune, une volonté de protéger ou de guider un intérêt commun »¹⁰³. Ce dernier point est également décisif dans la ville de Los Angeles où la valeur commerciale du bien immobilier peut fluctuer de manière significative. Non seulement cela implique des décisions politiques au sein de la *gated community* avec un règlement intérieur auquel tout le monde se plie en plus d'un système de sécurité de pointe. Cela implique également un protectionnisme commercial qui assure la rentabilité du bien qui devient ainsi pérenne, et libéré de toute préoccupation de planification extérieure¹⁰⁴. Pour Renaud Le Goix, cette redéfinition de la communauté se nourrit de l'emmurement des *gated communities* qui deviennent la matérialisation d'une nouvelle idéologie communautaire :

La fermeture renforce le sens de la communauté ; plus qu'elle n'assure la sécurité des biens et des personnes. Ainsi, la clôture du lotissement réifie, de manière quasi-idéologique, une construction territoriale commune des valeurs et des identités partagées par les résidents. Cela contribue aussi à protéger le sens de la communauté, tout autant que la clôture contribue à le créer.¹⁰⁵

L'exclusivité de ces enclaves à une classe de la population pouvant se permettre d'être propriétaire et le fait qu'une seule *gated community* soit réservée à la communauté noire américaine, rappelle une réalité socio-économique où les Noirs américains restent les plus en

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Le Goix, « Les Gated Communities aux États-Unis et en France: une innovation dans le développement périurbain ? », p. 113.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ « On peut hiérarchiser les effets de l'enceinte à l'interface entre l'intra-muros et l'extra-muros, entre la sphère de la gestion publique de la ville et celle de la gestion privée d'un territoire clos. La clôture, d'une part, garantit aux résidents la privatisation et la jouissance exclusive des lieux au-delà des seuils domestiques, ajoutant ainsi à la valeur propre de l'investissement immobilier, la valeur ajoutée de la rente de site. On relève d'autre part les frontières floues entre les modes de gestion publique et ceux du ressort de la gestion privée. Dans le droit, en effet, l'association de copropriétaires se substituait totalement ou pouvoir publique pour la gestion et l'entretien d'équipements de type public, afin de favoriser les intérêts particuliers de propriétaires fonciers. Les conséquences en ont déjà été évoquées: le développement des *gated communities* étant désirée par les collectivités locales, en raison de la base fiscale importante que celles-ci représentent alors que les équipements nécessaires à ces quartiers (routes, éclairage, égouts, réseaux divers), les nouvelles infrastructures sont financées sur des fonds privés, et utilisées en toute exclusivité par les seuls résidents » Le Goix, « Les Gated Communities aux États-Unis et en France: Une Innovation dans le Développement Périurbain ? », pp. 129-30.

¹⁰⁵ Le Goix, « Les Gated Communities aux États-Unis et en France: une innovation dans le développement périurbain ? », p. 114.

marge. Lorsque Wanda Coleman parle du seuil d'Hollywood dans le poème « Trying to Get In », c'est toute la société angeleña qu'elle associe à une *gated community* et qui lui refuse l'accès. La fracture est telle qu'elle se demande même si ces personnes reconnaissent son existence, sa présence à l'extérieur : « you stare at shaded windows, struggle to decipher the lives inside. who are they ? do they see you out here watching ? »¹⁰⁶

Coleman utilise l'image des vitres teintées des voitures de luxe, comme pour appuyer une dynamique systématique de l'exclusion qui se manifeste même dans le seul lieu commun où tous se rencontrent, la route. Le regard se pose unilatéralement, privatisation à l'extrême par un habitacle mobile qui prolonge la fracture jusque sur un territoire socialement neutre. Coleman considère l'état de fracture comme inhérent à tout être vivant, ce qu'elle rappelle dans une interview donnée à la *Poetry Society of America* en 1999¹⁰⁷, et en ce sens, la ville parcellaire, fractale, est une donnée endémique qui, à la fois, anime la ville et crée une certaine homologie entre elle et ses habitants. Paradoxalement, cette fracturation d'un moi polymorphe vient nourrir ce que Gaston Bachelard appelle « l'immensité intime »¹⁰⁸. La fragmentation vient décupler les possibles et l'immensité s'exprime alors en terme pluriel plutôt qu'en vide sans ligne d'horizon. La solitude exprimée par Coleman dans le poème « Exiled to the Outskirts » n'est pas innocente à cet effet : « Il semble alors que c'est par leur "immensité" que les deux espaces : l'espace de l'intimité et l'espace du monde deviennent consonants. Quand s'approfondit la grande solitude de l'homme, les deux immensités se touchent, se confondent. »¹⁰⁹ La bête urbaine est donc elle-même fractale et s'amplifie encore au travers des fractures qui la compose. Ce que Coleman souhaite exposer, ce sont les mécanismes d'une fracture sociale qui à la fois prend appui et se sert du tissu urbain dans ses manifestations, son évolution et son institutionnalisation où, pour elle, la fracture devient rupture entre ces deux Los Angeles qui pourtant se superposent.

¹⁰⁶ Coleman, *Bathwater Wine*, p. 21.

¹⁰⁷ « As a Usually Het Interracially Married Los Angeles-based African American Womanist Matrilinear Working Class Poor Pink/White Collar College Drop-out Baby Boomer Earth Mother and Closet Smoker Unmolested-by-her-father, I am unable to separate these and, as time progresses, resent having to fit into every niggling PC pigeon hole some retard trendoid academic with a grant or hidden agenda barfs up. » Coleman « What is American About American Poetry ? ».

¹⁰⁸ Bachelard, *Poétique de l'espace*, pp. 168-90.

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 184.

C. Saisir l'instant : Los Angeles, institutionnalisation du transitoire ?

Pour Henri Lefebvre, la production de l'espace est une activité qui s'inscrit dans le temps et qui génère une histoire autant qu'elle influe sur le quotidien de chacun. L'espace créé est, à son tour, source de lecture temporelle puisqu'il se construit autour de l'économie de temps, de sa dilatation ou même de son effacement et l'urbain va rythmer, de façon presque autocrate, la vie des habitants qui y inscrivent leur quotidien. Espace et temps sont les deux composantes indissociables de l'histoire d'un lieu et celle de sa création ; il faut néanmoins déterminer l'angle sous lequel aborder ce temps. Lorsque l'on parle du temps inhérent à un espace, il sera plus pertinent de parler de temporalité, comme le rappelle René Kahn dans son article « Régulation temporelle, conceptions du temps et économie » :

Si le temps dans son acception d'expérience humaine, c'est précisément ce qui ne peut être régulé car il s'écoule inéluctablement, l'usage du temps par contre peut être modulé et organisé. De cette possibilité émergent les conventions temporelles et le concept de temporalités.¹

Wanda Coleman, dans son exploration de la ville, rend compte des conventions temporelles propres au rythme de Los Angeles. René Kahn rappelle que le temps lui-même, dans sa conception empirique, ne peut être régulé, mais que les temporalités, elles, peuvent l'être car « il existe clairement de multiples manières d'habiter le temps »². Coleman a disséminé, au fil de son œuvre, des indices purement temporels faisant référence à un moment précis, à un instant passé, mais ces références ne sont pas les points d'ancrages qui permettent de définir comment le temps se vit à Los Angeles. Les différentes manières d'habiter le temps de René Kahn sont cependant soumises à une distinction importante entre « l'organisation individuelle et l'organisation sociale ou collective des temporalités »³. Dans sa description du quotidien angeleno, Coleman fait également part de ces temporalités, qui parfois se combinent et parfois s'opposent, des temporalités qui ne laissent pas de répit⁴. *L'avoir lieu* de l'œuvre, qui consiste dans l'inscription de sa réalisation et de son existence, vient non seulement rendre compte de temporalités individuelles associées, malgré tout, au statut social, mais aussi de temporalités collectives souvent régies par l'urbain. La somme de ces temporalités, à leurs tours imprégnées du particularisme angeleno, aboutit à une conception du temps qui devient ainsi presque culturelle et qui se lit dans l'œuvre de Wanda Coleman.

¹ Kahn, *Régulation Temporelle et Territoires Urbains*, p. 181.

² *Ibid*, p. 181.

³ *Ibid*, p. 181.

⁴ Coleman intitule à cet effet une entrée sur le blog de la Poetry Foundation « No Time to Breathe » Coleman « NO TIME TO BREATHE »

Jean-François Lyotard dans les *Causeries sur le temps*, fait état d'une conception du temps dans la mégapole qui se trouve en lien direct avec ce que nous appelions plus avant la poly-domestication de Los Angeles. Il explique : « l'œuvre commune est la *domus* elle-même, c'est-à-dire la communauté. Elle est l'œuvre d'une domestication répétée. La coutume domestique le temps, celui aussi des incidents et des accidents, et l'espace, même des parages incertains. »⁵ Lyotard réaffirme ici le lien indéfectible entre temps et espace, tous deux régulés par la coutume et l'habitus, à la fois tout et partie de ce que Kahn définit comme une organisation individuelle ou sociale des temporalités. La *domus* originelle de Lyotard s'étiole au profit d'une sorte de *domurbs* à Los Angeles, où les espaces domestiques et privés se dédoublent. L'organisation temporelle individuelle qui se vit au sein de l'enceinte domestique influe-t-elle sur l'organisation temporelle sociale ou bien serait-ce la temporalité collective qui l'emporte sur toute forme de temporalité individuelle ?

1- Du temps du déplacement à une temporalité en transit

À Los Angeles, les conceptions et peut-être plus encore les représentations du temps se trouvent remaniées, et les échanges et infiltrations entre les temporalités de l'homme et la temporalité de la ville abondent, si bien qu'il devient difficile de les distinguer nettement. L'organisation du temps de l'homme *dans* la ville finit par se substituer aux considérations plus immanentes de l'homme *sans* la ville. Los Angeles a su apposer sa marque sur ses habitants jusque dans leur individualité et leur indépendance temporelle. L'espace construit d'un territoire en dicte le parcours et ainsi le temps nécessaire à son appréhension et son appropriation. La temporalité inhérente à un lieu pourrait se définir par le rythme que ce dernier impose à ses habitants, mais aussi par sa promesse. En effet, Los Angeles, terre automobile à l'infrastructure urbaine dédiée à son apologie, promet une rapidité sans pareil pour se rendre d'un point à un autre de la ville. La métropole automobile promue dans les années 1940 répondait à cet idéal temporel où l'on ne perd pas de temps dans les transports, car dans un Los Angeles capitaliste, le temps, c'est de l'argent. De fait, les dimensions de la vaste étendue urbaine se sont réduites, encourageant alors le développement horizontal sans précédent que connut la ville sur les décennies suivantes. Pour Paul Virilio, cette dynamique temporelle participe à au caractère informe du tissu urbain qui, avec les terres arides bordant la mégapole, ne sont plus au final que deux déserts se faisant face :

Le désert est subsistance, le désert est coïncidence entre le début et la fin. [...] De fait, la lente miniaturisation des proportions de l'habitat terrestre, par l'accélération permanente de tous les

⁵ Lyotard, *L'Inhumain*, p. 205.

trajets, est une forme insidieuse de la *désertification du monde*, une forme généralement perçue comme un « progrès » à la fois technique et politique qui rapprocherait les hommes, les cultures lointaines, en réduisant à rien, ou presque, les distances, les délais...⁶

C'est parce que les autoroutes étaient nécessaires à la circulation dans la ville qu'elles sont devenues le pivot de la vie angeleña. Les habitants courent après le temps et essayent de se faufiler sur les autoroutes au meilleur moment possible pour perdre le moins de temps possible. Tenus par cette promesse devenue caduque d'une mégalopole autoroutière faisant gagner un temps précieux, les Angeleños se retrouvent pris au piège d'une course contre la montre, frôlant la frénésie du lapin blanc d'Alice. Le déplacement est le mal qui ronge chaque Angeleño qui, au réveil, vérifie le flot du trafic pour enfin se résoudre à passer une partie de la journée bloqué sur les voies rapides congestionnées. Cette problématique désormais indissociable de toute mégalopole est cependant différente à Los Angeles. En effet, dès les années 1920, le problème majeur de la ville était d'ores et déjà la circulation et les embouteillages trop fréquents comme le rappelle Jeremiah Axelrod :

It was clear to planners that traffic congestion energized Angeleños during the 1920s. It was a problem that dominated discourse within the city, prompting extreme measures and a tolerance for radical solutions. [...] Los Angeles's planners recognized early on that traffic was not a momentary inconvenience. planners brought to this discourse on congestion a holistic and comprehensive vision, and for these experts, traffic was a symptom of important flaws with the city's urban form.⁷

Les mêmes problèmes ont alors assailli les grands centres urbains de l'époque qui devaient faire face à l'explosion du marché automobile, mais ces centres ont trouvé des solutions alternatives avec le développement des transports en commun. Los Angeles est restée sur ce point, très en retard, mais non sans raisons. Les projets de construction de vastes réseaux de métro ou tramway sont arrivés sur le tard à Los Angeles. Les tremblements de terre avaient rendu impossible la construction d'un réseau métropolitain, et le coût estimé pour des lignes aériennes était alors trop élevé. Il en était de même pour un réseau de tramway, que la seule taille de la ville rendait impossible. Le seul réseau possible était celui des lignes de chemins de fers, lignes qui ne desservaient cependant que peu de gares sur l'ensemble du territoire de la ville, ne reliant que les pôles principaux. Un réseau de bus fut mis en place mais de la même façon, l'étendue du territoire couvert en a fait un mode de transport impraticable à cause des trajets beaucoup trop longs pour relier deux points de la ville.

⁶ Virilio, *Ville panique*, p. 115.

⁷ Jeremiah Axelrod, *Inventing Autopia*, p. 43.

Le réseau de bus s'est depuis amélioré, mais il n'est utilisé que pour des trajets très courts sur la même ligne. Utiliser les transports en commun à Los Angeles a une signification sociale forte, notamment pour les communautés noires de la ville : si l'on prend le métro ou le bus, c'est que l'on est pauvre. Wanda Coleman le rappelle dans une de ses nouvelles intitulée « The Friday Night Shift at the Taco House Blues (wah-wah) », lorsqu'elle évoque les pré-requis nécessaires pour que Carol s'intéresse à un homme : « But I'm ambitious and he doesn't suit my qualifications. The first of which is to have a car and everytime I saw him, he was walking, which is a sin in Car city Los Angeles. »⁸ Ne pas avoir de voiture est une chose, mais le montrer en est une autre dans la ville où l'image fait loi. Attendre sur le trottoir à un arrêt de bus, c'est revendiquer ce manque, l'exposer à la vue de tous et c'est une source de honte. De façon surprenante, les études existant sur les modes de transport de la ville de Los Angeles et leur développement parlent très peu, voire pas, du réseau de bus et se concentrent sur le réseau plus moderne du métro. Ce sont dans d'autres types de ressources que l'on se trouve confronté au fonctionnement du réseau d'autobus mais également à son image. Une scène entre deux jeunes Noirs américains de South Central du film oscarisé *Crash* (2004) réalisé par Paul Haggis est révélatrice de cet état de fait :

- What the hell do you think you're doin' right now, man ?
- Waving on the bus !
- Man put your hand down dawg ! Are you outta you're mind ? You actually expect me to get on the bus ?
- No I was hoping we could push your car across town ! You know why ? 'Cause we just don't do stuff like that no more !
- You have no idea, do you ?! You have no idea why they put them great big windows on the side of buses, do you ?
- Why ?
- One reason only ! To humiliate the people of color who are reduced to ridin' on them !⁹

Wanda Coleman exploite également cet aspect de la vie angelena dans la nouvelle « Rapid Transit », titre ironique qui prend appui sur le programme de transport urbain mis en place par le *Metropolitan Transportation Authority* (MTA) et le *Los Angeles Department of Transportation* (LADOT) qui entretiennent le mythe de la vitesse du déplacement avec la mise en place du « Rapid Transit »¹⁰. Dans cette nouvelle, Coleman décrit le parcours quotidien d'une femme noire américaine et de l'énergie que ses déplacements lui demandent. En plus du caractère interminable des trajets, c'est aussi l'aspect psychologique d'une

⁸ Coleman, *A War of Eyes and Other Stories*, pp. 109-10.

⁹ Paul Haggis, *Crash*.

¹⁰ <http://www.metro.net/projects/>, 18/08/2012. L'amélioration du réseau autobus et surtout de son image est un projet national aux États-Unis ; il a vu le jour en 2002 par le biais d'une organisation non fédérale mais soutenue par les instances gouvernementales locales, appelée « Bus Rapid Transit Policy Center » <http://www.gobrt.org/home>.

interdépendance avec un système défaillant qui est abordé. À Los Angeles, ne pas être maître de ses déplacements signifie être figé dans la ville, perdu dans le « somewhere » du tissu urbain :

The buses were often hours apart even on the most heavily trafficked boulevards. [...] There was little fun in her life filled with trying to get somewhere. [...] *Why don't the son-of-a-bitch drive faster ?* [...] Resigned to her fate, Raylene stepped off the curb to see if there was another bus on the black vista. But there was none – just the mocking brightness of headlights on passing cars.¹¹

Si l'autobus reste, encore aujourd'hui, réservé aux populations défavorisées, il en est de même pour le système de métro ouvert en 1990 et qui ne comprend que 6 lignes¹² sur l'ensemble de la ville. Ces travaux devant prendre en compte les contraintes géophysiques de la ville, ils coûtent très cher, d'où la lenteur du développement de ce réseau quand, en parallèle, il faut entretenir le réseau autoroutier le plus vaste des États-Unis. Le métro reste donc lui aussi, un mode de transport marginal. Même si la municipalité (ou plutôt les municipalités) veut favoriser ces nouveaux comportements, rien n'est fait pour faciliter leur essor. Être angeleno signifie être tributaire de sa voiture et des aléas de la circulation, fatalité à laquelle se sont rendus à l'évidence les habitants qui ont intégré cette donnée à leur conception d'une temporalité basée sur la vitesse. Ce qui importe aux Angelenos c'est comment se rendre d'un point A à un point B le plus rapidement possible, à l'image de Wanda Coleman qui ponctue son poème « Angel Baby Blues » de plusieurs trajets dans la ville :

cruising Hollywood to Watts take Virgil to Beverly down Commonwealth to Wilshire to Hoover south to 23rd to Figueroa south to 54th east to Avalon south to 103 – 30 minutes as the soul flies [...]
cruising Hollywood to East L.A. Santa Monica becomes Sunset becomes Macy south on Boyle hang a left at Whittier due east under 25 minutes burning rubber boogie¹³

De cette préoccupation quotidienne procède une obsession compulsive envers l'objet même de l'automobile, de son image, sa fonction et ses représentations. Chaque ouvrage ou documentaire consacré à la ville dédie un chapitre ou une partie non négligeable à l'automobile et à « l'autopia » qu'est Los Angeles. La voiture est au cœur de l'identité angelena, et la fonction qui lui est intrinsèque accélère drastiquement la temporalité. Le déplacement est perpétuel de jour comme de nuit sur les artères principales de la ville qui ne

¹¹ Coleman, *Heavy Daughter Blues*, pp. 73-7.

¹² Une ligne fut ouverte en 1990, deux autres en 1993, la quatrième en 1995, la cinquième en 2003 et enfin la sixième en 2012.

¹³ Coleman, *Heavy Daughter Blues*, pp. 84-6. Poème intégral dans les Annexes, p. 391-2.

dort jamais. Le mouvement est nécessaire et est synonyme de vie alors que l'immobilité, c'est la mort comme le rappelle Coleman dans son poème « I Live for my Car » :

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 live¹⁴

La voiture est une nécessité, et conduire, c'est vivre pour Coleman. Être maître de ses déplacements, c'est se rendre maître de son temps, et vivre la ville au rythme que l'on souhaite, bien que cela soit une illusion puisque c'est le trafic dans la ville qui, *a posteriori*, contrôlera cette temporalité retrouvée. Vivre à Los Angeles, c'est être perpétuellement engagé dans une course effrénée contre la montre. Les moments de conduite peuvent être des instants introspectifs pour Coleman. L'horizon associé à l'humeur et à la solitude déclenche la pensée comme dans le poème Toti's Bowl où elle écrit : « something about the horizon reminds me i haven't visited Pop's grave in quite a while ». Mais si l'esprit vagabonde, l'attention demandée par l'activité en cours ne laisse pas de place à la flânerie car elle prend toujours fin brutalement : « after that we eluded a collision on Cesar Chavez Boulevard in light traffic, swerving as an economy car nearly sideswiped us and simultaneously braking in time to avoid plowing into six just-seen children »¹⁵.

Il y a un certain automatisme dans la conduite qui permet de s'égarer dans ses pensées. Refaire inlassablement le même trajet donne l'impression d'être enfermé dans un cycle sans fin, où les mêmes parcours bercent le conducteur dans une boucle temporelle¹⁶. Les trajets s'animent soudainement lorsque ses modalités changent et que l'objectif du déplacement n'est autre que penser et voir la ville qui se déploie. Mike Sonksen, jeune poète angeleno plus connu sous le pseudonyme de Mike the Poet, l'explique dans un texte intitulé « Butter & Gold » dans lequel il décrit les impressions d'un voyage à bord de la ligne « gold » de Los Angeles : « Riding the Gold Line offers an intimacy with the landscape not possible in a car.

¹⁴ Coleman, *Imagoes*, p. 71. Poème intégral dans les Annexes, p. 409.

¹⁵ Coleman, *Bathwater Wine*, p. 83.

¹⁶ Coleman l'exprime là encore dans le poème « Toti's Bowl » : « forever leaving home to journey north off 88th, up Avalon to 76th returning homeward but stopping briefly, compelled by the temptation of hamburgers fresh-grilled on 83rd my stomach willing hostage » *Bathwater Wine*, p. 84.

It's a journey through wooded chaparral, craftsman architecture and multicultural Los Angeles. »¹⁷ Prendre les transports en commun est pour Mike Sonksen synonyme de prendre le temps de voir la ville, mais cet état contemplatif n'est pas un état naturel dans une ville comme Los Angeles qui reste un territoire de passage autant qu'un territoire de l'urgence. De plus, Sonksen associe à cet instant de proximité une pratique presque de loisir des transports, c'est un temps qu'il s'autorise parce qu'il n'est pas tributaire de ces réseaux.

2- Lieu de passage ou point d'ancrage ?

La ville est un point d'entrée majeur sur le territoire américain pour toute la côte ouest. Avec un port maritime gigantesque et les différents aéroports de la ville, Los Angeles est une plaque tournante des imports/exports américains et une porte d'entrée pour l'immigration asiatique et hispanique, légale ou illégale. La ville est un lieu de passage pour les marchandises et les populations qui transitent ensuite vers le nord et l'est américain. Peut-être est-ce ce statut de terre de passage qui vient s'intégrer au territoire et renforcer une temporalité du transitoire ? Bruce Bégout dans son article « Homeless in Los Angeles » explique le lien qui existe entre l'espace transitoire de la ville qui privilégie le passage et un climat socio-économique qui le motive :

Even without looking at the statistics, which show the number of home moves and job changes have been constantly increasing over the past 20 years in the US and Europe, the irrepressible compulsion among city dwellers for change and movement patently obvious. In an urban environment where real estate has less and less to do with dwelling, people are no longer seeking to stay, but are living in a perpetual state of departure. The priority in building developments is ease of passage and the provision of ways of getting around and through for those who are on their way somewhere else.¹⁸

Coleman appuie cette idée avec le « home, i'm a visitor » préalablement vu dans le poème « Region of Deserts »¹⁹, ou avec le titre évocateur de son recueil *The Dicksboro Hotel*. Dicksboro est en fait un immeuble d'appartements à louer situé sur le West Beverly Boulevard à Los Angeles²⁰. Coleman associe ces immeubles à des espaces de transition comme des hôtels, à cause des changements de locataires permanents. Il en est de même dans le poème « After his Flight » dans lequel une femme doit repartir de zéro (« we're back to square one. begin. try. a new job. a renewed effort »²¹) ou encore dans son poème « Landing Place » où le foyer est également un espace de transition, un pont entre deux réalités :

¹⁷ Sonksen, *I Am Alive in Los Angeles*, p. 73.

¹⁸ Bégout « Homeless in Los Angeles » dans Bennet & Mousli, *Seeing Los Angeles*, p. 36.

¹⁹ Coleman, *African Sleeping Sickness*, p. 295.

²⁰ <http://www.cpmusa.com/Dicksboro.htm>, 21/08/2012.

²¹ Coleman, *African Sleeping Sickness*, p. 144.

she left him and that house
empty
he is the hall of her haunting
i feel her there, even when he
enters me
i'm not even a sub
just something until next reality
a bridge²²

Il n'y pas d'espace pérenne dans la ville, et même le foyer est un lieu de passage, une étape vers un ailleurs. L'attente perpétuelle que la situation socio-professionnelle évolue, se débloque, ne permet pas un sentiment réel d'appartenance spatiale. Le chez-soi n'existe pas vraiment à Los Angeles. Il s'agit toujours d'un espace de transition, en attendant mieux. Le logement est depuis déjà près de trois décennies un problème croissant à Los Angeles, avec des loyers très chers. Le marché de l'immobilier a connu, depuis le début des années 1980 une croissance très importante comme le montre Cynthia Kroll et Krute Singa dans leur étude des problèmes liés au logement en Californie²³. S'appuyant sur un marché immobilier en pleine croissance, le tarif des loyers a aussi beaucoup augmenté et les programmes de logements sociaux sont très peu développés. La propriété est donc réservée à une classe aisée et les logements locatifs sont toujours trop excentrés (car être proche d'un centre signifie être loin des autres), trop chers, trop petits et dans les quartiers défavorisés, souvent vétustes. Le logement à Los Angeles n'est donc pas un « chez-soi » tel que l'entend Eugénia Ratiu dans son article « Logement temporaire et nouvelles mobilités urbaines » :

Le chez-soi constitue un point central dans la mesure où il représente un territoire primaire, sur lequel les habitants entendent exercer un contrôle exclusif et permanent, et auquel ils attachent généralement des significations profondes. Il constitue le point physique central de leurs déplacements, ainsi qu'une centralité affective, d'ancrage et d'enracinement, il est souvent associé au sentiment d'appartenance au lieu (Smith, 1994). La continuité, à savoir la stabilité et la permanence, est lié au sentiment de sécurité, et différencie le chez-soi de l'habitat en général.²⁴

À Los Angeles, il s'agit d'un habitat où la continuité ne peut se développer et à la ville toute entière se substitue un conglomérat d'habitats. Los Angeles constitue un point de chute, un lieu de passage où la sédentarité n'est pas de mise. C'est tout l'espace de la ville qui devient l'antichambre du territoire américain et les habitants se retrouvent happés dans cette dynamique. Le temps passé à Los Angeles s'apparente alors à ce que Sylvie Aprile appelle

²² Coleman, *Mad Dog Black Lady*, p. 61.

²³ Le prix des maisons individuelles dans la région de Los Angeles est passé d'environ 120.000\$ en 1982 à près de 600.000\$ en 2007. Kroll et Singa rappellent également que le prix des loyers en Californie, est environ 35% plus cher que la moyenne nationale, les régions de Los Angeles et San Francisco en tête. L'article est consultable à l'adresse : http://metrostudies.berkeley.edu/pubs/reports/009_ACCESS_CAhousing.pdf (05/09/2012).

²⁴ Weiss & Marchand, *Psychologie sociale de l'environnement*, p. 52.

« une temporalité de l'exil ». Entre les immigrés, les indésirables et les insatisfaits d'une promesse socio-économique non tenue et d'un rêve américain déchu, ces habitants des classes moyennes et défavorisées de Los Angeles sont les « bannis » d'un système qui tourne plus vite qu'eux et après lequel ils ne cessent de courir :

Pour être supportable, la situation du banni dans cet ailleurs quel qu'il soit, doit être vécue comme provisoire donc dominée par une temporalité éphémère. L'exil, qui ne peut en effet être perçu que comme passager, devient en quelque sorte un espace d'attente.²⁵

Los Angeles est une ville du sensationnel où le moment présent fait loi. Dans la préface de l'ouvrage de Cécilia Rasmussen, au titre, là encore, très automobile de *Curbside L.A.* (1996), Shelby Coffey III, alors éditeur et vice-président du *Los Angeles Times*, considère que c'est une « ville où commence le futur. »²⁶ Radicalement tournée vers l'avenir, la ville se conjugue au présent. De très nombreuses références en appellent à cette momentanéité du territoire comme *L.A. Live* de June Gader, *The Best of only in L.A.* de Steve Harvey, *The Next Los Angeles* de Robert Gottlieb ou encore *L.A. Now* de Richard Koshalek et Dana Hutt. « L.A. Now » est aussi le nom d'un magazine du *L.A. Times* compilant toutes les nouveautés culturelles du territoire ; c'est également le nom d'un programme de journal télévisé sur la chaîne locale *L.A. County Channel*.

Plusieurs ouvrages photographiques sur la ville de Los Angeles ont choisi de raconter la ville sur une seule journée ; c'est notamment le cas de *Life in a Day of Black L.A.* de Roland Charles et Toyomi Igus, et de *24 Hours in the Life of Los Angeles* de Klaus Fabricus et Red Saunders. Autre manifestation d'une temporalité propre au territoire angeleno, le nom donné au cycle d'expositions de grande envergure organisé à Los Angeles, du mois d'octobre 2011 au mois de mars 2012, pour célébrer la scène artistique contemporaine de la ville : *Pacific Standard Time*²⁷. Cette expression peut se lire de deux façons différentes avec, d'une part, le sémantisme technique associé à cette expression courante, et d'autre part le chronocentrisme qu'il sous-entend. « *Time* » peut être le temps de référence, mais il peut également être la temporalité standard propre au territoire angeleno.

²⁵ Aprile, *Réflexions sur le temps en politique*, <http://rh19.revues.org/document428.html>, (07/03/2013).

²⁶ « Los Angeles is often called the city where the future begins. Trends and politics, phrases and crazes, styles and delights travel from west to east and bedeck the city's reputation like flags in a massive march toward tomorrow » Rasmussen, *Curbside L.A.*, foreword.

²⁷ <http://www.pacificstandardtime.org/>, (20/08/2012).



L'instant prend le pas sur tout le reste, ce sont les moments pris dans leur immédiateté qui comptent ; une fois terminés, un autre moment prendra sa place. Ce n'est pas le cumul d'instant qui importe, mais le rythme de leur succession et leur actualité. Il naît ainsi presque une soif insatiable de l'évènement délimité précisément dans le temps et l'espace de la ville. Ces instants se doivent d'arriver d'une façon où d'une autre et l'habitant, dans sa quête infinie, finit par créer l'instant de toute pièce, un instant qui, au final se veut artificiel parce que mécanique. L'évènement et son attente deviennent chronophages. Ainsi, le couple de Coleman dans son poème « After Work », pour ne pas se confronter à la réalité de ses problèmes, va créer l'évènement, générer des instants pour ne pas (y) penser :

he comes by to see me
we eat and talk with the kids
and watch television
or go out to a movie
and beneath it all, tensions
why he can't come back like before
why i can't take being bumped anymore
two lean dogs hungry for the fat of pig's life
livin' black/stuck on the bottom/burnt
but we don't talk about those transitory things
we drive up the hill
and hold hands as we look out
at all the million lights spelling los angeles
in breath stopping panorama
and then we fuck in the front seat
of his brother's car
like guilt driven teenagers
crazy in love²⁸

²⁸ Coleman, *Imagoes*, p. 141.

On ne peut pas « revenir à ce que nous étions avant », la situation passée n'est plus et ne sera plus d'actualité et Coleman prend encore une fois appui sur l'objet automobile afin de souligner cet aspect transitoire. L'évènement de la rencontre, du dialogue, échappe aux angelenos, et lorsque la voiture se met à l'arrêt, la ville se pose comme témoin d'une rencontre presque factice. Les personnages de Coleman, comme pris de vitesse par la ville, ne parviennent pas à tenir la cadence. Ceci rejoint ce que Paul Virilio appelle « l'instant lumière » dans son ouvrage *Un paysage d'évènements* lorsqu'il relate l'évènementialité de la rencontre²⁹. La temporalité collective mue par la vitesse réduit considérablement la durée d'aperception d'autrui et ne laisse plus le temps à la rencontre de se faire, l'échange se fait *en vitesse*, en un *instant lumière* régi par une ville épelée en « des millions de lumières ».

À Los Angeles, cette temporalité au présent vient apporter son aide à ceux qui ne peuvent faire face à ses mécaniques et ainsi leur permettre d'en revivre les interstices au quotidien. La ville produit l'arrêt nécessaire, le suspens de l'instant figé comme le « souffle coupé » évoqué dans le poème de Coleman. Consécution angelena par excellence, la ville s'enveloppe dans une temporalité de l'instant perpétuel car elle cherche à faire passer le temps là où il semble suspendu et invisible. Les saisons se ressemblent et la nature n'évolue pas. La température augmente et diminue légèrement, mais le ciel dégagé est une constante. Regarder la météo sur une chaîne locale se résume à regarder le même programme encore et encore, se retrouver pris dans une boucle temporelle. La pluie est tellement occasionnelle qu'elle crée l'évènement, elle vient interrompre une loi des séries et crée l'accident. Coleman l'exprime bien dans le poème « The Ron Narrative Reconstructions » : « Angeleno drivers are confounded by rainy weather. The least bit of precipitation spells danger on the road, results in a rash of collisions »³⁰.

²⁹ « En fait, nous l'oublions trop souvent, si l'évènement a bien lieu *ici et maintenant*, il a également lieu *dans la lumière* d'une accélération positive ou d'une décélération négative. Par exemple, la rencontre fortuite sur le trottoir de deux passants qui s'interpellent, n'est pas de même nature que celle, inopinée, du croisement à faible allure de deux automobilistes qui se saluent sur l'avenue, en passant devant ce même trottoir... Imaginons maintenant que l'on accélère considérablement ces deux véhicules en train de se croiser ici et maintenant, la rencontre, le salut des interlocuteurs, n'auraient tout simplement pas lieu, faute d'une durée d'aperception suffisante, l'invisibilité relative des deux automobilistes ici présents n'étant pas le fait d'une absence fantomatique de leurs corps, mais uniquement, d'une absence de durée nécessaire à leur appréhension réciproque. L'évènement de la rencontre des piétons sur le trottoir ou le croisement des automobilistes circulant sur l'avenue, ont donc bien lieu ici et maintenant certes, mais également *en lumière*, ou comme on le dit si souvent, *en vitesse* une vitesse relative aux mouvements de déplacement des divers mobiles. » Virilio, *Un paysage d'évènements*, p. 98.

³⁰ Coleman, *Bathwater Wine*, p. 177.

3- Los Angeles, omni-présent ?

L'interruption est problématique et dangereuse pour les habitants d'une ville où le climat vient sous-tendre une temporalité du renouvellement perpétuel. Le présent est immuable grâce à ce climat dont les fluctuations sont minimales. La flore ne dépérit pas, et l'évènement différent de celui de la veille soutient une temporalité presque bipolaire. Le cadre temporel géophysique semble faire du « sur place », et l'évènement humain, lui, donne l'impression d'un temps qui s'écoule. Mais dans un cadre où tout semble neuf, les évènements, au lieu de se cumuler, se superposent et participent à leur tour à une amnésie quasi collective du lieu. Dans le poème « Sunday Morning Stroll », Coleman fait référence à cette nouveauté perpétuelle du lieu : « It's one of those days this region's famed for, crisp obscenely clear blue sky, billowy cumuli, greener greenery, storybook homes – everything looks brand new. »³¹ Dans un autre poème intitulé « Hollywood Zen », Coleman décrit un Los Angeles inaltérable, où la végétation ne change pas, où les jours sont « imperturbables », pris dans un cycle monosaisonnier, et où les séismes sont minimisés :

HOLLYWOOD ZEN

Anticipation as good as actuality

tall palms, jacarandas, pine and eucalypti. cathedral light refracted by stained glass. perfect weather perfect mountains perfect sky. what's a little temblor once in awhile. days of undisturbed median summer. the sumptuous textures of shadow and shade

endless stimulation to arousal

sleek autos in a riot of colors. speed, thrilling to it, the power of deserted freeways at night. soothing blue green waters hot tubs and whirlpools. casually falling into a good thang, money coming easy. the promise just at the fingertips, just within reach. panoramas impacting like sloppy wet kisses

success: bullshit with the proper stranger [...]

the rythm of life is the run of the jogger³²

Tout semble infini, tout comme la « promesse » du rêve américain à laquelle il faut s'accrocher mais qui n'arrive jamais. La promesse semble si proche, elle est si palpable qu'elle devient source de la motivation de chacun. En clôture du poème, Coleman écrit que le « rythme de la vie est la foulée du joggeur ». Cette comparaison révèle la monotonie d'une vie sans variations, semblable au rythme d'un métronome et qui mène à une image populaire à Los Angeles, celle des Angelenos courant sur des tapis automatiques devant de grandes baies vitrées, à l'intérieur du confort climatisé des salles de sport de la ville. Pour Coleman, les

³¹ Coleman, *African Sleeping Sickness*, p. 253.

³² *Ibid*, p. 180.

habitants de la ville sont tous, à leur manière, des joggeurs coincés sur des tapis automatiques. « L'anticipation, c'est aussi bien que la réalité » parce qu'entre l'attente du futur et la réalité du présent, rien ne semble évoluer et le cycle se poursuit. Le mythe angeleno nourrit le rêve américain qui persiste à Los Angeles plus qu'ailleurs³³ et entraîne une indétermination temporelle du passé, voire son inutilité. L'évènement devient obsolète dès que son actualité se termine. Dans le poème « Today », Coleman expose cette dévaluation du passé même immédiat lorsqu'elle évoque une fausse couche survenue une semaine auparavant et qui entre, d'ores et déjà, dans les bornes de l'indétermination puisqu'elle est survenue « quelque part en chemin » :

TODAY
today is one week's eve of the anniversary of my finding out
i had a miscarriage somewhere along the way
it is spring / los angeles spring and clouds threaten rain
it does not fall
today is parking my ass in an upward mobility restaurant-bar
for two hours jawing over the world
while tomorrow sits at home beside my typewriter
waiting to be written³⁴

Ici encore, le climat est source de suspens puisque l'évènement de l'averse menace mais n'arrive pas. L'incident du jour semble trivial et vient meubler le quotidien tandis que le lendemain est une préoccupation latente, un poème imminent. Coleman développe une idée similaire dans le poème « Pigging Out », dans lequel pour un couple, l'action de se nourrir vient s'agréger aux principes d'une temporalité de l'instantané. La mastication, mouvement là encore répétitif, devient un exutoire grâce auquel ils se déchargent des peines et maux du quotidien :

He chews over his brooklyn childhood
i pick at the tedium of youthful watts summers

we eat away the lousy jobs stunting our talent
we eat away the hot smog-filled day
we eat away the war in the headlines
we eat away the threat of nuclear holocaust
we eat away love-threatening pressures
we eat away the human pain we see/feel/

³³ La ville de Los Angeles continue d'écrire son mythe avec de jeunes musiciens qui deviennent connus du jour au lendemain, ou d'acteurs révélés dans de nouvelles grosses productions hollywoodiennes. Ces individus qui passent de l'ombre à la lumière opèrent un changement simultané une situation précaire à une situation confortable. La ville marche conjointement à cette accélération qu'apporte le réseau internet et la diffusion instantanée. L'un des nouveaux phénomènes les plus marquants de la ville est la célébrité instantanée que connaissent de très jeunes enfants mis en scène dans de courtes vidéos internet, qui se regroupent désormais dans une agence à Los Angeles. Reportage « Les Bébés Star de Youtube » de Nicolas Robida, diffusé dans *Le Tube* sur Canal + le 22/03/2014.

³⁴ Coleman, *Mad Dog Black Lady*, p. 127.

are stymied by

[pride is such thin dessert]

we eat until our smiles return
until fat and happy³⁵

Plus qu'un exutoire, il s'agit ici d'une démarche salvatrice. Manger fait disparaître et dissimule les objets d'afflictions qui ne disparaissent pas pour autant puisqu'ils sont absorbés par les mangeurs non pas jusqu'à satiété mais jusqu'à l'excès. Au final, l'action réalisée n'est pas tant celle de « eat away » que de « eat it to make it go away ». Ainsi, à Los Angeles, deux temporalités en opposition semblent se combiner : les lieux du déplacement deviennent des vortex temporels où la temporalité figée de l'espace angeleño devient visible, et aussitôt sorti de ces espaces, le voyageur se retrouve rattrapé par une temporalité qui soudainement s'accélère. Marc Augé explore cet effet lorsqu'il explique sa conception des non-lieux où l'espace ne semble pas pouvoir rivaliser face au temps :

Au total, tout se passe comme si l'espace était rattrapé par le temps, comme s'il n'y avait pas d'autre histoire que les nouvelles du jour ou de la veille, comme si chaque histoire individuelle puisait ses motifs, ses mots et ses images dans le stock inépuisable d'une intarissable histoire au présent. Assailli par les images que diffusent surabondamment les institutions du commerce, des transports ou de la vente, le passager des non-lieux fait l'expérience simultanée du présent perpétuel et de la rencontre de soi.³⁶

C'est l'effet qu'exprime Wanda Coleman lorsque dans son texte « Rapid Transit » elle inclut comme un aparté en italiques au début du texte : « *I'm leaving my years for my moments* »³⁷. C'est parce qu'il existe d'une part une temporalité figée dans l'espace géophysique de la ville, qu'en contrepartie le temps s'y accélère. C'est dans cette distorsion, dans ce déséquilibre que le présent peut se dilater comme bon lui semble. C'est comme s'il exerçait une pression sur l'habitant qui en devient l'esclave. Il se doit de condenser, en une seule journée, un maximum d'événements avant la réinitialisation du réveil et faire un pas de plus vers l'inaccessible promesse inhérente au territoire. L'essai autobiographique de Coleman sur Los Angeles intitulé « Thrown for a Loop »³⁸ exprime très clairement la boucle temporelle dans laquelle la ville se retrouve bloquée. Pour Coleman, cette boucle s'est en quelque sorte institutionnalisée ces dernières années à cause des évolutions du marché de l'emploi. Les emplois précaires, situations professionnelles de l'entre-deux souvent réservées à des étudiants, se sont transformés en emplois pérennes pour les catégories sociales

³⁵ Coleman, *Imagoes*, p. 41.

³⁶ Augé, *Non-Lieux.*, pp. 130-1.

³⁷ Coleman, *Heavy Daughter Blues*, p. 73.

³⁸ Coleman, *Native in a Strange Land*, pp. 157-8.

défavorisées et souvent d'origine hispanique³⁹. Le temporaire devient, bien malgré lui, continu même si, simultanément on espère le changement qu'amène le lendemain, et les promesses hypothétiques qu'il suscite. Le transitoire s'érige alors en temporalité incontournable comme le rappelle Coleman en ouverture de son ouvrage *Native in a Strange Land : Trials and Tremors* : « The past was a rumor, the present a trial, and the future an improbability. All was transitory of the minute. »⁴⁰

Les regards se tournent tous vers le futur, et la situation difficile du moment est acceptable car elle n'est que temporaire. L'insatisfaction du quotidien devient supportable car autre chose va arriver, une situation meilleure est à portée. Dans le poème « Lainpay Uthray », Coleman utilise encore l'image de la boucle avec en sous-titre une réalité qui vient « faire le tour », « encercler » l'espace de vie (« *reality arrives at 7 a.m. and circles the block* »). Elle y expose également l'auto-persuasion grâce à laquelle le quotidien reste tolérable : « The key to tolerance is the mantra *this is only temporary* »⁴¹. La boucle temporelle s'inscrit dans la psyché des habitants qui intègrent ce sur-place en intellectualisant et en actualisant un futur qui va arriver.

Le texte de prose poétique « Déjà Vécu » va plus loin dans cette analyse. Il y est décrit une rencontre répétée, presque quotidienne entre une jeune femme noire américaine, célibataire et une femme noire américaine plus âgée et sans-abri. À cette femme enfermée dans un quotidien où elle se sent de plus en plus insignifiante, les rencontres silencieuses et répétées avec la sans-abri révèlent la possibilité d'une situation dans une confrontation qui l'effraie. Elle sait qu'aucune rupture nette est à l'origine de la condition de cette femme et elle ajoute : « No death or disaster but mere social dissipation – a happenstance so gradual she had no sense of progress, no awareness of danger, no warning. »⁴² Bercée dans une ville où l'instant présent est tout ce qui importe, le recul et le temps nécessaires pour analyser sont des concepts étrangers. Ce sont dans les regards échangés entre les deux femmes, à l'intersection entre ces deux visions du monde que le temps s'allonge de nouveau, une temporalité où futur et passé se regardent en face, à l'instant présent :

She is who I am. Looking forward and looking back all in an instant whenever our paths cross. My eyes ask hers what I can possibly do to avoid becoming her, and her eyes beg me to do whatever I can to keep her from having to be. Those instances are worst of all. Those moments as we stare face to face, looking into and seeing nothing other than our mutual powerlessness, our unavoidable fate.⁴³

³⁹ Propos de Coleman recueillis lors d'un entretien le 08/10/2011 à San Diego.

⁴⁰ Coleman, *Native in a Strange Land*, p. 11.

⁴¹ Coleman, *Bathwater Wine*, p. 257.

⁴² Coleman, *African Sleeping Sickness*, p. 266.

⁴³ *Ibid.*

La cohabitation soudaine avec une temporalité qui regarde en arrière provoque le malaise, mais ce ne sont là encore, que des moments, des événements présents. Les deux partis se fixent et ne voient rien d'autre qu'un destin inévitable. La rencontre est une prise de conscience qui révèle une préoccupation de la survie de (et parfois à) l'instant, mais *in fine*, aucune issue n'est envisagée ou envisageable⁴⁴. On ne sait pas quand cela arrivera, mais cela arrivera tôt ou tard. La proximité indéfinie de l'instant où tout va basculer est également un état temporel soutenu par une caractéristique géophysique et géopolitique de l'imminence. La boucle est un phénomène qui aboutit, pour Paul Virilio, à un état de fébrilité évident, à ce qu'il appelle la « ville panique », lieu où l'instant se répète sans cesse et qui crée ainsi une accélération irrésistible de sa temporalité. Pour Virilio, cette accélération trouve une alliée de choix dans la télévision qui génère au besoin une « imagerie instrumentale » :

« Lorsque la peur me prend, j'invente une image », écrivait Goethe. Aujourd'hui, nul besoin d'inventer une telle imagerie mentale, l'image instrumentale nous est instantanément fournie par la télévision. Relatant l'explosion en vol de la navette *Columbia*, un journaliste constatait : « Comme si la répétition remédiait seule à l'inexplicable, *l'image en boucle devient la signature des désastres contemporains.* » Ainsi, à la ronde incessante des satellites de l'immense périphérie de la Ville-Monde s'ajoute désormais la *mise en boucle* des images terrorisantes ; « état de siège » de l'esprit du téléspectateur dont le résultat le plus évident est la montée de cette psychose OBSIDIIONALE qui affecte les populations de l'ère de la globalisation.⁴⁵

Dans les villes américaines comme Los Angeles où les écrans géants se déclinent sur les façades de building, ce recours à l'image télévisuelle est d'autant plus attendu. L'imagerie rassurante enveloppe les habitants/(télé)spectateurs dans un mode de répétition continu. Ce seront les mêmes images qui vont les assaillir dans leur domicile et à l'extérieur. Une telle projection continue d'images similaires entre la ville et le domicile vient appuyer la distorsion entre l'espace privé et public, entraînant une sorte de *désanctuarisation* du chez soi⁴⁶. L'intrusion est constante et l'habitant n'est plus à l'abri nulle part. Cette psychose du siège est une peur historique du territoire américain qui se retrouve aujourd'hui soutenue et magnifiée par une imagerie « terrorisante » télévisuelle. Mais à Los Angeles, l'imminence du siège est perpétuelle car il survient aussi de l'intérieur. En effet, la psychose de l'agresseur extérieur n'est pas particulièrement développée à Los Angeles car le contact avec l'extérieur est inévitable. Le brassage des flux de population fait que les personnes les plus riches ne se retrouvent pas dans les quartiers pauvres, mais les habitants en bas de l'échelle sociale

⁴⁴ Le texte est le résultat d'une prise de conscience (« I'm surviving, not living. » Coleman, *African Sleeping Sickness*, p. 258) qui est elle même le résultat du face à face régulier entre passé et futur.

⁴⁵ Virilio, *Ville Panique*, p. 89.

⁴⁶ Cela va dans le sens de la fin de la *domus* selon Lyotard.

viennent travailler dans les quartiers riches, le plus souvent pour des tâches ménagères ou de sécurité⁴⁷. L'Autre n'est pas un inconnu sans visage, même s'il en revêt plus d'un.

Le véritable siège, celui qui laisse sur son passage une ville dévastée est, quant à lui, déjà là. La ville se situant sur la faille de San Andreas, les tremblements de terres sont fréquents et sont entrés dans les habitudes des Angelenos. Coleman n'y prête pas une attention particulière bien que le phénomène soit présent dans ses textes ; dans son événementialité mais aussi dans l'image qui s'en dégage comme dans le titre de son ouvrage *Native in a Strange Land : Trials and Tremors* (1996). L'auteur Peter Theroux dans son livre autobiographique *Translating LA* se penche pour sa part davantage sur les implications d'une vie quotidienne dans ce qu'il appelle la « seismic city » :

Among the special terrors of LA earthquakes are their unpredictability and frequency : a death-dealing quake might come in two years' time (as it would, in Northridge), or in two weeks, or at any moment, or all three. We folded our arms and waited.⁴⁸

L'actualité du tremblement de terre est imprévisible et très ponctuelle, mais son anticipation est, elle, une caractéristique très présente. Le fait que plusieurs tremblements de terre se ressentent chaque année dans la ville ne permet pas l'archivage d'un passé de catastrophes puisque leur récurrence fait que l'on se tourne vers l'anticipation du prochain dès la fin du séisme présent. En plus des inondations importantes et autres incendies récurrents, Mike Davis déclare en ouverture de son chapitre « The Dialectic of Ordinary Disaster » que : « des millions d'Angelenos sont devenus sincèrement terrifiés par leur environnement »⁴⁹. Wanda Coleman reprend elle aussi cette « imagination du désastre » dont Mike Davis se fait le porte-parole, mais elle la replace dans un contexte plus détaché dans son essai biographique « Imagining Disaster ». Elle y parle d'une partie de sa famille restée dans l'Oklahoma et de leur réaction très « blasée » lors de la saison des tornades, spectacle qui la mettait quant à elle dans un état à la fois d'émerveillement et de nervosité. La cohabitation simultanée entre l'état très serein de sa famille et une météo déchaînée au sein d'un même espace-temps semble surréaliste pour Coleman. La superposition de ces deux états de fait antithétiques, sérénité et chaos, surprend l'auteure qui peine à les associer dans un même instant.

⁴⁷ C'était d'ailleurs le travail de la mère de Wanda Coleman qui était « bonne » pour les riches familles de Bel Air et Beverly Hills.

⁴⁸ Theroux, *Translating L.A.*, p. 179.

⁴⁹ « Millions of Angelenos have become genuinely terrified of their environment » Davis, *Ecology of Fear*, p. 8.

4- Entre imprévu et providence

À Los Angeles, ces états se succèdent sans jamais se combiner, tout du moins pas de façon aussi évidente. Lorsqu'un tremblement de terre survient on passe d'un état de calme à un état de panique alors que dans l'Oklahoma, l'actualité de l'évènement ne vient pas perturber la tranquillité ambiante. Ces deux itérations naturelles sont cependant à distinguer car elles ne se vivent pas de la même façon. Il faut faire une distinction entre le spectacle naturel des tornades qui suscite fascination et humilité tandis que les tremblements de terre sont plus sensationnels (au sens premier du terme) que spectaculaires et mettent l'homme face à son impuissance. Il faut également distinguer ces derniers des tornades dans leur rapport au temps, puisque celles-ci sont plus prévisibles que les tremblements de terre. En plus d'une saison qui leur est propice, on peut se préparer à une tornade car elle est visible. Coleman ajoute au terme de cette anecdote familiale : « perhaps, you become unfazed by Mother Earth – whose most destructive tantrums still manage to leave the bulk of humanity intact – when you grow up under the everpresent threat of *man-made* doomsday. »⁵⁰

En parallèle de cette déclaration, Coleman revient dans le même essai sur un non-évènement de sa scolarité lors de la simulation inopinée d'un tremblement de terre, exercice consistant à intégrer les bons gestes lorsque cela arrive *vraiment*. Consciente de la supercherie, la jeune Coleman reste en place et assiste médusée à la scène. Aucun signal en dehors de l'ordre collectif de l'enseignant ne vient appuyer l'exercice. Aucun grondement, aucune alarme, aucune secousse. Les tornades et tremblements de terre sont des évènements ponctuels intermittents mais qui ne peuvent pas, pour Coleman, précipiter le monde à sa fin. Le chaos qu'ils génèrent dure le temps de leur actualité tandis que la confrontation à autrui est, elle, quotidienne. Cette menace planante d'une « fin du monde générée par l'homme » est bien plus persistante et reflète une association entre calme et agitation à des niveaux plus subjectifs, mais qui relève néanmoins d'un état d'imminence propre au territoire angeleno.

Carey McWilliams s'est lui aussi intéressé à cette composante de la vie angelena mais avec une analyse particulière du territoire et de son image. Entre expérience personnelle et journalisme, *Southern California : An Island on the Land* propose une approche globale de la ville et l'auteur voit un impact profond des conditions telluriques de l'espace, essentiellement sur les travaux littéraires qui y sont produits. Il cite notamment Lawrence Rising, auteur des années 1920 méconnu, qui reconnaît à Los Angeles une « tranquillité et une attente qu'on ne

⁵⁰ Nous pourrions voir ici un rapprochement possible entre cette fin des temps que l'homme lui-même précipite pour Coleman avec le fait que Mike Davis rappelle dans son livre *Ecology of Fear* : « Paranoia about nature, of course, distracts attention from the obvious fact that Los Angeles has deliberately put itself in harm's way. » (p. 9.). Coleman, *Native in a Strange Land*, pp. 240-1.

trouve que dans les territoires sismiques. »⁵¹ Depuis cette période, beaucoup de choses ont changé à Los Angeles, mais la tranquillité demeure dans ce territoire qui pourtant souffre d'une certaine frénésie du présent. La tranquillité est ici un état d'esprit, un style de vie tranquille (« laid back ») qui est imprégné sur le territoire. Los Angeles est une ville de voitures et d'embouteillages, et pourtant, le son des klaxons se fait rare, contrairement à d'autres grandes métropoles américaines ou européennes. Cette tranquillité apparente masque l'imminence de la catastrophe et cache une violence latente bien plus profonde. Les interactions entre les habitants de classes et d'ethnies différentes sont limitées à cause de la fragmentation territoriale de la ville, et lorsque deux mondes différents se rencontrent, cette imminence devient palpable. La réalisatrice et amie australienne de Wanda Coleman, Gerri, l'exprime sans détour dans l'article « Thrown for a Loop » publié le 25 Septembre 1994 dans la rubrique « On the Town » du *Los Angeles Times* à laquelle Coleman participe alors :

“L.A.’s the most intolerant cosmopolitan city I’ve ever been in. Seems something’s going to explode any moment,” she says, half-awed, half-terrified. I remind her that L.A. did explode and still grapples with recovery. Then, as an afterthought, I press Gerri to say something different about my hometown. She lowers her chin cagily, raises her brows and twinkles her eyes. “You give good salad.”⁵²

Quelque chose pourrait exploser à tout moment, et la fébrilité de la rencontre fait soudainement basculer une tranquillité de façade dans un état de siège où l'intégrité se trouve mise en jeu. Wanda Coleman explore cette dualité mais dans une perspective plus intériorisée. L'imminence se vit à la première personne du singulier, elle est celle de la perte de contrôle, d'un trop plein qui pousse à l'action violente. La promesse du succès, même aux plus défavorisés, est ce qui peut déclencher cette violence. Dans le poème « All About a Humbug », Coleman révèle cette « tromperie », ces « mensonges » enrobés dans un système qui fait croire à une issue possible. Les rêves et les espoirs d'une jeunesse de la rue se retrouvent anéantis dans les couloirs universitaires, et l'échappatoire semble incertain, voire impossible. Pris au piège d'une classe sociale mais aussi d'un lieu et d'une temporalité immobile qui emprisonnent, la rupture est imminente. L'extériorisation violente devient nécessaire, requise par une accumulation du quotidien :

The street kid from Watts cries
along the university's sterile hall

⁵¹ « How deeply the experience of living in an earthquake country has impressed the residents of the region is clearly shown in the novels that have been written about California. In many of these novels, one will find that the climax of the tale invariably is reached at precisely the moment when the dishes begin to rattle, the stove to bounce, and the chair to dance. According to the novelist Lawrence Sanders, there is a stillness and expectancy in California “found only in earthquake countries” ». McWilliams, *Southern California*, p. 204.

⁵² Coleman, *Native in a Strange Land*, pp. 157-8.

the stench of crushed spirits
overpowers

her black guru's disappointment
society's made him a woman. It's making
her a man [...]

i've got to get out of here at any cost

he savors it. decides
he'll try a taste

i open my mouth
and lay him waste

any day now any day
i'm gonna snap
the streets/skies are gonna roar
and rain blood⁵³

Le jour arrivera mais la date reste en suspens. La tension latente est ancrée et son actualité renouvelée jour après jour. Elle est un état qui vient caractériser une temporalité de l'imminence et de l'indétermination. On ne sait pas quand exactement de la même façon que l'on ignore la date du prochain séisme. Un équilibre paradoxal s'instaure entre certain et incertain. Il est certain que ledit évènement arrivera, mais la date reste incertaine, indéterminée. L'avenir est lui-même un possible incertain dans une ville où l'insécurité règne. Dans les quartiers pauvres, les armes circulent facilement et les règlements de comptes entre gangs se résolvent souvent au milieu de la rue en présence de la population locale qui voit voler les balles. Dans ces quartiers, sortir c'est prendre le risque de prendre une balle perdue comme l'exprime Coleman dans le texte « Moving Target » : « You know, it's getting so I think twice before leaving the house – uncertain of my return. Sure, in the streets one is always aware of existential danger. »⁵⁴ La violence quotidienne inscrite dans ces quartiers se cristallise autour du culte de l'arme à feu et de l'anonymat de son détenteur et de sa victime dans un espace aussi vaste que celui de Los Angeles⁵⁵. L'indétermination s'insinue à tous les

⁵³ Coleman, *African Sleeping Sickness*, pp. 66-8.

⁵⁴ *Ibid*, pp. 224-31.

⁵⁵ Il faut néanmoins replacer le récit de Coleman dans le Los Angeles de l'époque avec un taux de criminalité très supérieur à celui que la ville connaît aujourd'hui. Selon les sources officielles du LAPD, entre 1992 et 2010, la ville a connu une baisse de près de 75% de crimes violents (<http://www.lapdonline.org/assets/pdf/2010%20Summary.pdf>, 19/03/2013). Cependant, une démarche parallèle de la part du *L.A. Times* qui cartographie la criminalité du comté de Los Angeles donne à voir une autre réalité sur une période de 6 mois allant d'Août 2012 à Février 2013. On voit très clairement que le crime se concentre fortement dans les quartiers Noirs et pauvres du comté et que ces derniers, même s'ils ont également connu une baisse significative de leur taux de criminalité, restent les quartiers les moins sûrs (<http://projects.latimes.com/mapping-la/neighborhoods/violent-crime/neighborhood/list/>, 19/03/2013). Cependant, si l'on se réfère aux statistiques des comtés voisins formant la

niveaux dans ces « villes paniques » où l'on est à l'affût de quelque signe avant-coureur comme si la moindre emprise possible sur l'avenir était le meilleur moyen de se rendre de nouveau maître de son destin.

Cette idée du signe, de l'augure, est assez présente dans l'ensemble de l'œuvre de Coleman qui se tourne vers la providence, comme si elle seule pouvait lui apporter son aide. Dans le recueil de poèmes *African Sleeping Sickness*, Coleman écrit six poèmes intitulés « Auguries », tous composés de vers courts considérés par l'auteure comme des signes :

an epidemic of spaced-out street people talking
to angels
calls out of name [...]
forty giant squid beached the death of
a poet
missing chapters
blank billboards above sunset boulevard
are you watching the skies⁵⁶
aurora borealis seen circling street lamps along
urban thoroughfares
the queen of swords
a black tenement burned to souvenirs after a shoot-out with
police. of eleven dead only one is a man⁵⁷
the sudden unexplained leap of a sleepwalker
into rush-hour traffic
an inverted moon
on prime-time news an elderly caucasian male
suiciding in flood waters⁵⁸

Ces différents présages sont énumérés et nombreux, mais on ne sait pas ce qu'ils préfigurent. On ignore quel évènement précisément ces signes augurent mais ce n'est pas ce qui importe à Coleman. Elle souhaite ici donner au lecteur un moyen de soulager son appréhension du lendemain. Ces listes sont au final une énumération de signes à guetter et à interpréter selon chacun. De la culture et du quotidien des habitants va dépendre une interprétation qui lui sera propre et qui fera parler un futur incertain. Dans la conclusion du poème plus récent « White Pepper » (2011), Coleman poursuit cette idée d'un signe révélateur sur lequel s'appuyer : « not that i am not looking. my eyes are glued to the sky – for signs for evidence for the north star »⁵⁹. L'étoile polaire offre une direction, un but et guide le voyageur. Tous ces signes viennent éclairer l'incertitude du lendemain bien qu'ils soient, pour la majeure partie, de pures constructions mentales. Ces fabrications de l'esprit permettent de

région de Los Angeles, on s'aperçoit que le taux de criminalité est en légère augmentation sur la période couvrant 1999-2008. Voir cartes dans Annexes p. 393-394.

⁵⁶ Coleman, *African Sleeping Sickness* p. 211.

⁵⁷ *Ibid*, p. 275.

⁵⁸ *Ibid*, p. 287.

⁵⁹ Coleman, *The World Falls Away*, p. 68.

trouver un sens au quotidien, autre que celui de la survie au jour le jour et viennent soutenir la fable du rêve américain, de l'imminence de l'opportunité tant attendue.

Dans le même recueil, Coleman offre une vision plus globale de la temporalité qui l'entoure avec le poème « Prelude to a Stroke ». Ce prélude, vécu comme un augure physique, est celui d'une attaque cardiaque, et Coleman, lorsqu'elle le définit, ne le qualifie pas de symptôme ou de signe mais de moment. C'est un instant lors duquel on ressent différents signaux qui indiquent une faiblesse du corps et vient rappeler que le temps s'écoule inlassablement bien que l'immuable présent nous le fasse oublier. À ce moment précis, lorsque l'on entrevoit les prémisses de la fin, le temps semble se compresser et se dilater simultanément :

PRELUDE TO A STROKE

this is a warning

the moment appears as if a cramp
but i know it goes generations deep
(the cross of excessive sugar and salt) middle toes
frozen together, unmovable and strange
next time will be the clockstopper [...]

this is a warning

life's gathering of dramas suddenly
nullified and things collected rendered
junk. so much yet to be. and yet
my life once taken so boldly seems about
to take me before i've lived enuff of it

progression forward and deadly
this moment cramplike frozen and strange. this warning⁶⁰

À cet instant, le passé fait une irruption brutale dans le présent et met face à l'insubstantialité d'une vie vécue uniquement dans la fébrilité d'un futur imminent. La boucle se rompt brusquement et cette interruption qui laisse présager d'une fin prochaine, impose une distanciation, un recul jusqu'alors non éprouvé. L'accumulation matérielle et immatérielle deviennent inconséquentes et la vie nous est prise avant d'avoir le sentiment de l'avoir vraiment vécue. Vivre dans l'attente d'une opportunité qui n'est jamais venue n'est pas un passé auquel l'on veut s'attacher ou s'identifier. Une vie d'attente reste une vie en suspens, une contradiction moderne produite par le rêve américain conjugué à une temporalité au présent absolu. Cette avidité d'opportunités et le facteur chance se combinant, chaque imprévu devient un problème car c'est peut-être à cause de ceux-ci qu'une opportunité n'arrivera jamais ou sera manquée. Coleman le rappelle en clôture de la nouvelle « The Dufus

⁶⁰ Coleman, *The World Falls Away*, pp. 116-7.

Rufus » lorsque le personnage principal, Dilly, retrouve ses esprits après s'être fait violer en pleine rue :

She struggled for focus, her eyes bedazzled by the unusual brightness of lights beckoning from marquees and billboards. Who knew what opportunities had been missed because of that no-account. The dirty sonofabitch may have cost her one big chance.⁶¹

Dilly ne semble pas mesurer la gravité de l'acte subi. Elle ne voit que ses habits déchirés, froissés et salis. Son apparence est primordiale et elle ne peut plus aller retrouver ses amis dans cet état. Cette agression devient le non-événement, la cause du fait qu'elle passera à côté d'une opportunité, *son* opportunité. La valeur et la violence de l'acte ne sont rien comparés au fait qu'elle vient *peut-être* de laisser passer sa chance. La simultanéité de l'acte manqué et de l'imprévu confère à ce dernier une et une seule valeur, celle *du* moment qui a empêché de tout faire basculer, de tout changer. La teneur ou la valeur intrinsèque dudit imprévu n'importe plus, mené presque instinctivement par la fureur du présent. Le succès promis ne relève plus du travail et ne s'inscrit plus sur un passé structuré, bien organisé en toutes lettres sur un *curriculum vitae*. Le Los Angeles vécu se définit alors par les accidents qu'elle réserve à ses habitants et la ville devient le *paysage d'évènements* par excellence tel qu'il est décrit par Paul Virilio dans son livre éponyme. Le succès tient à cet accident, à cet imprévu tant espéré, à l'occasion propice, au *Kairos*.

5- Dans l'attente du *Kairos*

Le « bon moment » ou la « bonne occasion » que représente le *Kairos* est une notion centrale dans la temporalité angeleña. Vladimir Jankélévitch dans la première partie de son ouvrage *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien* se penche sur ce qu'il appelle « la manière et l'occasion ». Il identifie plusieurs composantes de cet instant propice, mais aussi de cet instant double qui vient mettre un terme à l'attente et qui ouvre simultanément une nouvelle page de la vie de son protagoniste. Jankélévitch argumente qu'un charme enveloppe l'instant et l'occasion⁶², un charme irrésistible qui procède du caractère mystérieux des causalités menant à cette occasion, un charme fugace que l'on entrevoit à l'instant où l'occasion se dévoile enfin : « c'est la minute enchantée où le regard croise le regard, où s'effile pour notre entrevision le je-ne-sais-quoi le plus fin, le plus ponctuel et le plus fugitif. »⁶³ Jankélévitch

⁶¹ Coleman, *A War of Eyes and Other Stories*, p. 227.

⁶² Cette notion de charme semble particulièrement pertinente lorsque l'on aborde Los Angeles et le *glamour* hollywoodien.

⁶³ Jankelevitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, p. 113.

décrit l'occasion comme une intersection de plusieurs temporalités, un point de convergence dont la contemporanéité crée l'instant propice :

L'occasion n'est pas l'instant d'un devenir solitaire, mais l'instant compliqué par le « polychronisme », c'est-à-dire par le sporadisme et le pluriel des durées. Si, au lieu de battre des mesures différentes, les durées étaient accordées entre elles par une harmonie immémorialement préétablie, ou si, au lieu de s'accorder quelquefois, elles formaient entre elles une cacophonie absolument informe, il n'y aurait pas de place pour l'occasion. La miraculeuse occasion tient à la polymétrie et à la polyrythmie, ainsi qu'à l'interférence momentanée des devenirs. [...] L'occasion tient donc au moment du temps où un certain présent se présente, où nous rencontrons l'occurrence sur notre route.⁶⁴

C'est parce que le *Kairos* repose sur tant de données différentes qui sont parfois contradictoires, que l'occasion en devient « miraculeuse » pour Jankélévitch. Les variables elles-mêmes sont non quantifiables et parfois opaques puisque par exemple, pour le philosophe, l'intuition y participe également. Ces instances extérieures ne sont pas les seules conditions requises pour que l'occasion ait lieu, il faut aussi (voire surtout), que l'acteur principal soit disposé à percevoir les signes de l'occasion lorsque celle-ci se présente. « Ce qui est occasion quand on a vingt ans ne l'est plus quand on en a soixante-dix »⁶⁵ poursuit Jankélévitch. L'homme reste au centre de cette occasion et la psyché humaine, dans son unicité et ses profondeurs est le facteur déterminant du *Kairos*. L'attente du protagoniste évolue avec le temps, mais le résultat de l'occasion demeure inchangé pour Coleman, le succès attendra l'instant propice :

where/what next, shadow boxer?
is it the bell, a horn honk, a scream ?
and what is that lump driven over in the street
another hope? another victim of bad weather

my success is on hold⁶⁶

La réussite reste entre parenthèses et se rattache directement à un moment indépendant de la volonté ou du travail. Pour Coleman, il s'agit d'être au bon endroit, au bon moment, d'être constamment sur le qui-vive d'une nouvelle rencontre, et de les provoquer. Engagée dans une lutte avec le quotidien qui génère une colère submergeant sa psyché, les perspectives et les issues s'y confondent. Ce n'est alors plus l'espoir d'une occasion imminente, mais la résignation amère qu'elle ne viendra jamais qui prend toute la place. Un basculement s'opère alors et ces instants obscurs viennent teinter les textes de Coleman qui oscillent entre l'espoir de jours meilleurs et la réalité d'une vie *angelena*. Jacques Trautmann, lorsqu'il évoque

⁶⁴ Jankelevitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, p. 117.

⁶⁵ *Ibid*, p. 118.

⁶⁶ Coleman, *African Sleeping Sickness*, p. 191.

l'évolution des conduites temporelles, reprend les *Méditations pascaliennes* de Bourdieu et associe à la figure de l'étudiant une conduite temporelle qui pourrait s'apparenter à l'état expectatif d'une Providence toute angelena :

Placés, en général, du côté de ceux qui ont peu prise sur le monde objectif, les étudiants ne se comportent-ils pas alors plutôt selon la règle générale où « les aspirations sont flottantes, décrochées de la réalité et parfois un peu folles, comme si, quand rien n'est vraiment possible, tout devenait possible », sous un horizon temporel partagé entre le court terme et un horizon indéfini ?⁶⁷

Trautmann cite ici Bourdieu lorsque ce dernier considère « La pluralité des temps » dans son chapitre consacré à l'être social, au temps et au sens de l'existence⁶⁸. Cette partie des *Méditations pascaliennes* est étroitement liée à la notion de pouvoir et de contrôle sur cet à-venir. L'occasion propice, la rencontre fortuite, est régie par une multitude de paramètres sur lesquels chacun cherche à exercer le plus de contrôle possible afin de faciliter son actualisation et ainsi accélérer sa réalisation. En essayant de contrôler au mieux l'espace et le temps de la ville, on cherche alors à harmoniser le « polychronisme » propre à l'émergence de l'occasion de Jankelevitch. Bourdieu argumente que l'attente est une des manières les plus adéquates d'observer le lien qui existe entre le temps et le pouvoir, puisque l'attente exige la soumission : « visée intéressée d'une chose hautement désirée, elle modifie durablement, c'est-à-dire pendant tout le temps que dure l'expectative, la conduite de celui qui est, comme on dit, suspendu à la décision attendue. »⁶⁹ L'extension de ce principe est pour Bourdieu la conservation de l'ordre social. Le temps n'est alors qu'un outil, un moyen au service d'un rapport de domination sociale implicite. A Los Angeles, ce rapport ne s'exprime pas tant entre individus qu'entre l'industrie du rêve hollywoodien, à laquelle vient s'ajouter le mythe américain du *self-made man*, et les millions de personnes qui en sont les spectateurs.

C'est dans ce rapport au temps que l'impérialisme hollywoodien se révèle sous un jour différent : l'image sans cesse renouvelée de la *success story* hollywoodienne conditionne la vie de milliers d'Angelenos qui en subissent les règles et les déconvenues. Ainsi, en clôture du poème de Coleman intitulé « Just As Sure As I Lived », la promesse matérialisée se répercute sur l'auteure et sur la ville. La publicité prend vie et cette réalisation rend tout possible :

gaunt-eyed men with big bown bones
biting the lips off unlit stogies
in brown suits behind the wheels of tore-down

⁶⁷ Trautmann « L'affranchissement des temporalités individuelles » dans Kahn, *Régulation temporelle et territoires urbains*, p. 132.

⁶⁸ Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, pp. 297-351.

⁶⁹ *Ibid*, p. 329.

coupes whistling the promise off billboards
as they swooped star-lined boulevards

i recall all of that smothered in
an untested belief in all things possible
as hard as fresh as raspberry ripple⁷⁰

Dans le même ordre d'idées, la dernière nouvelle du recueil *Jazz and twelve o'clock tales* intitulé « Hibernation » raconte l'espoir du changement imminent d'un quotidien monotone ; les réflexions d'une femme qui attend qu'un homme change sa vie car c'est pour elle l'unique opportunité qui lui reste. A l'instant où elle se regarde dans le miroir, elle déclare voir la jeune fille, la femme et la vieille, toutes présentes au même moment⁷¹. Le doute l'assaille et bien qu'elle se demande pourquoi ça n'a pas marché, si les choses s'arrangeront un jour, combien d'options il lui reste, ou qui voudra bien la faire sienne⁷², elle conclut que cet état n'est que temporaire, il ne s'agit que d'une hibernation :

She slips into the tub and allows the heat its soothing soak. She reminds herself: this state of stillness is only temporary, a hibernation. Her season will come and suspension end. All she need do is maintain. So there. Her only choice is made. Until he makes her his. Until then, she waits. Like the city, always simmering, heat rising from the sumptuous asphalt of her skin. Ever waiting to be borne on that balmy promised crescendo.⁷³

Elle attend sur une période indéfinie (*ever*) que cette promesse se réalise. En attendant qu'un homme la soutienne, l'emporte ou même se l'approprie : c'est la certitude de cette réalisation du possible qui la reconforte et la motive. Nul besoin de signes en particulier, l'urbanité du territoire lui offre la multitude d'opportunités qui s'inscriront dans une temporalité qui mettra ici en jeu son propre corps, mais cette quête lui est dictée par une temporalité collective qui la presse. Cette opposition retrace l'antagonisme entre la temporalité hors de la ville, comme celle ressentie très brièvement sur les autoroutes, et la temporalité *de* la ville à laquelle on se trouve confrontés sitôt sortis du non-lieu des *freeways*. Cet équilibre peut se retrouver dans l'opposition que Gilles Deleuze propose entre *Chronos* et *Aiôn*.

Pour Deleuze, passé, présent et futur forment deux lectures du temps à la fois complémentaires et opposites. Pour *Chronos* le présent est en lien direct avec les corps qui l'habitent, un présent qui « résorbe ou contracte en lui le passé et le futur »⁷⁴. Pour Deleuze,

⁷⁰ Coleman, *Mercurochrome*, p. 41.

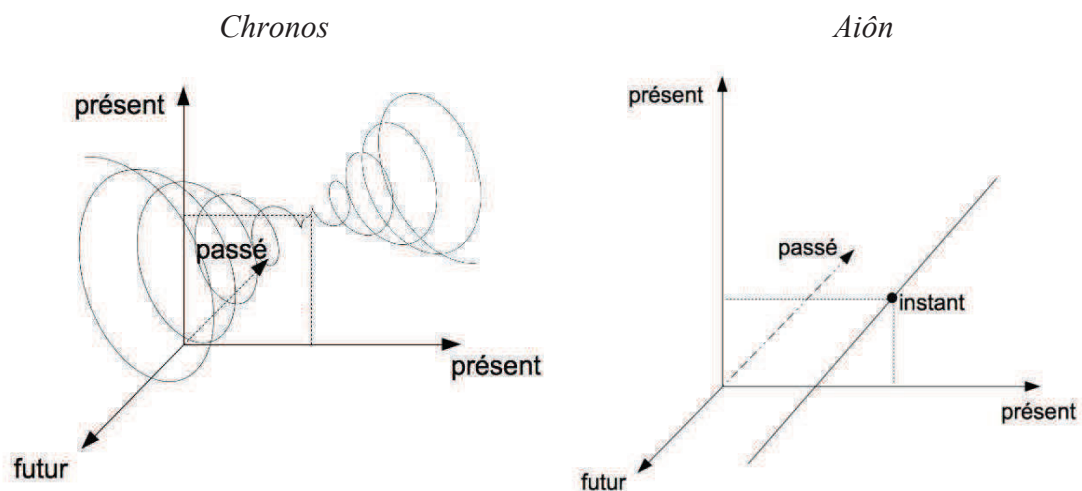
⁷¹ « and sees the girl, the woman, the crone, all her selves present in the moment » Coleman, *Jazz and Twelve O'Clock Tales*, p. 147.

⁷² « Why didn't things work out? Will things ever work out? How many options does she have? Who will make her his? » Coleman, *Jazz and Twelve O'Clock Tales*, p. 146.

⁷³ Coleman, *Jazz and Twelve O'Clock Tales*, pp. 144-7.

⁷⁴ Deleuze, *Logique du sens*, p. 77.

Chronos est le présent qui réconcilie passé et futur et qui s'associe dans sa manifestation circulaire. L'*Aiôn*, de son côté, est « le passé et le futur essentiellement illimités qui recueillent à la surface les événements incorporels en tant qu'effets » où « chaque présent se divise en passé et en futur, à l'infini. »⁷⁵ Dans l'*Aiôn*, le présent est simultanément futur et passé, un présent immanent linéaire. *Chronos* et l'*Aiôn* sont « deux temps, dont l'un (*Chronos*) ne se compose que de présents emboîtés, dont l'autre (*Aiôn*) ne fait que se décomposer en passé et futurs allongés. »⁷⁶



Dans sa relation au temps, le corps se substitue au mode de transport par lequel il va tenter de le maîtriser au mieux. L'individu perd sa corporéité et devient une conscience transférée dans un habitacle uniformisé. La temporalité de la ville impose ses règles aux corps qui l'habitent, ils appartiennent à cette temporalité qui lui est propre car ils ne peuvent pas s'en affranchir, ils ne peuvent la contourner. *Chronos* est cet instant furtif, cet aperçu momentané où le temps de l'autoréflexion est possible en se laissant aller sur les autoroutes, instant de contemplation où le temps d'une vie se dilate enfin. L'*Aiôn* semble, avec l'appui non-négligeable du *Kairos*, avoir pris le contrôle et avoir supplanté *Chronos* à Los Angeles. En effet, le *Kairos* érige l'Instant comme celui tant attendu de sa réalisation, intersection imprévisible et hypnotique. Deleuze explique que « toute la ligne de l'*Aiôn* est parcourue par l'Instant, qui ne cesse de se déplacer sur elle et manque toujours à sa propre place. »⁷⁷ À Los Angeles, l'*Aiôn* se décline selon l'imaginaire que l'espace se fait de lui-même, une certaine idée de l'intemporel où seul le mythe trouve écho. En se pliant aux règles spatio-temporelles

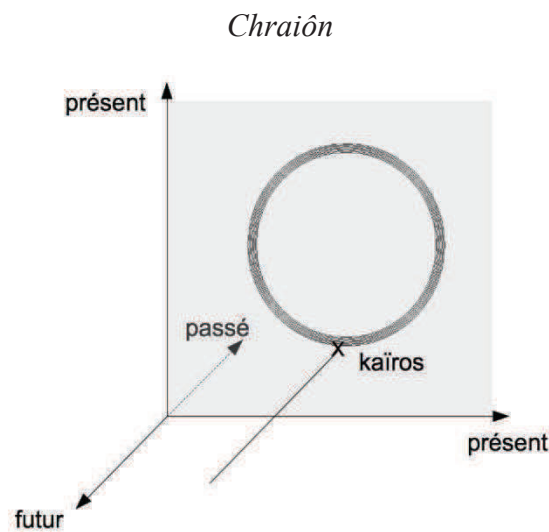
⁷⁵ Deleuze, *Logique du Sens*, pp. 77-8.

⁷⁶ *Ibid*, p. 79.

⁷⁷ *Ibid*, p. 195.

de la ville, les habitants renoncent à une temporalité de laquelle ils seraient le centre. Leurs corps ne leur appartiennent plus, et *Chronos* se trouve désincarné.

Au-delà d'une suprématie de l'*Aiôn*, il s'agirait plus ici d'une fusion entre *Aiôn* et *Chronos*, fusion au centre de laquelle se place le *Kairos*. Le caractère cyclique de *Chronos* perdure, mais seul l'Instant compte. La boucle du présent se répète jour après jour, se superposant à un passé qui s'efface peu à peu. Ce n'est qu'après la réalisation du *Kairos* que la temporalité de l'homme s'harmonise totalement avec celle de l'*Aiôn* de la ville. La temporalité angeleña est une sorte de *Chraiôn*, temporalité hybride qui, au lieu d'ajouter ces trois composantes du temps pour le définir, les fait fusionner en une.



Ce *Chraiôn* entraîne un effet de stase dans lequel les habitants de Los Angeles se retrouvent engagés, un temps en suspens dans lequel l'anticipation du *Kairos* prend toute son ampleur. Charles Sherover, professeur mérite de philosophie à l'université de Hunter, considère lui aussi le *Kairos* comme facteur indéfectible du temps dans le chapitre « Are We in Time ? » de son livre éponyme publié en 2003 :

Freedom, and perhaps also the notion of “chance” (which we find in both Aristotle and Peirce) would appear, not as deficient forms of necessitarian reason, but as authentic functions of temporal becoming.⁷⁸

Sherover ajoute à l'occasion opportune la liberté des acteurs de cette temporalité, ce qui signifie que les habitants pris dans ce cycle temporel le sont volontairement. La notion de libre arbitre n'est pas entièrement occultée dans ce choix néanmoins très orienté. Comme le rappelle Stéphane Degoutin dans le titre de son livre *Prisonniers volontaires du Rêve américain*, à Los Angeles, le libre arbitre n'est pas une notion aussi manichéenne. Le choix de se plier aux règles du *Chraiôn* est illusoire car ce choix est pris pour tous ceux qui aspirent à

⁷⁸ Sherover, *Are We In Time*, p. 108.

la réalisation de leurs *Kairos*, réalisation devenue argument de vente de la ville qui entretient avidement son image de terre d'opportunités. L'espoir et l'envie, motivés par l'image de la ville, suffisent à en accepter les règles sans les remettre en question.

Pour prétendre à la chance, il faut s'en donner les moyens, et adopter une temporalité y permettant l'accès est un moindre coût. L'économiste Olivier Bomsel, lorsqu'il évoque une « ère de l'instant », n'en considère pas le coût, mais les implications et conséquences de cette accélération sur la mémoire :

La mécanique du rafraîchissement – la remise à jour périodique, sans cesse plus rapide, de l'affichage – étend, par complément, le champ de la mémoire où s'accumule le flux des images remplacées. Les images marquantes sont alors collationnées et remontées en boucle en résumés des journées, des semaines, des décennies... Ainsi la mémoire, voire la commémoration, se nourrit-elle continûment de l'imminence, faisant écho à ce que François Hartog appelle le présentisme, désignation historique de l'expérience contemporaine du temps.⁷⁹

Olivier Bomsel fait référence à l'accélération du rythme médiatique depuis la fin du XXe siècle, et la met en relation avec une terminologie de l'affichage qui n'est pas anodine, surtout lorsque l'on évoque le continent américain, où l'image publicitaire ou informative, qu'elle soit figée ou télévisuelle, est le média à l'impact le plus important. Selon Bomsel, ce n'est pas le récit de l'histoire qui se développe, qui continue inexorablement avec le temps, mais la superposition d'images qui crée une mémoire toute présente. La commémoration qu'il évoque ne trouve plus écho dans le passé historique mais dans le présent médiatique⁸⁰. La trace imagée n'est plus un prolongement narratif mais un instantané qui se juxtapose à côté des autres. En ce sens, l'ouvrage photographique intitulé *24 Hours in the Life of Los Angeles* auquel a participé Coleman se place exactement dans cette optique. L'actualisation de l'imagerie angeleña étant encore plus rapide que pour d'autres villes, le Los Angeles de 1984 est devenu obsolète depuis bien longtemps, supplanté par une imagerie devenue exponentielle. Olivier Bomsel reprend également la notion de présentisme développée par l'historien François Hartog dans son ouvrage *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps*, publié en 2003. Comme l'explique ce dernier dans un entretien publié dans la revue *Vacarme*, le présentisme est une notion qui se veut plurielle selon la strate sociale depuis laquelle on en fait l'expérience :

Avec d'un côté un temps des flux et une mobilité très valorisée et de l'autre, du côté du précaire, un présent en pleine décélération, sans passé sinon sur un mode compliqué (surtout pour les immigrés), et sans vraiment de futur. Autrement dit le présentisme a plusieurs aspects.

⁷⁹ Birnbaum, *Où est passé le temps ?*, p. 21.

⁸⁰ A cet effet, Paul Virilio ajoute : « Désormais, il n'y a de relief que de l'évènement, au point que l'horizon temporel s'établit seulement sur la ligne de crête des anecdotes et des méfaits d'un présent sans avenir dont l'unique héritière semble bien la science statistique... ». Virilio, *Un paysage d'évènements*, p. 11.

Grossièrement, d'un côté c'est un présent plein et en mouvement perpétuel, de l'autre c'est une prison close et figée (sans perspective).⁸¹

Coleman, elle, se trouve là encore, prise dans un entre-deux temporel. Le contexte social avec lequel elle doit composer vient enrayer cette temporalité qui tente de se s'imposer d'elle-même. De par ses aspirations professionnelles, elle se rattache à l'espoir d'un *Kairos* qui, selon elle, n'arrivera jamais ; mais de par son statut de femme noire américaine mère célibataire, cet espoir est de courte durée et la résignation, en même temps que la colère, prennent le dessus. Le temps devient, à son tour, motif de fracture sociale. Aspirant à des opportunités qui lui sont refusées, cette temporalité du rêve qui anesthésie ceux qui peuvent y prétendre, se révèle à Coleman comme l'illusion qu'elle sous-tend. En ce sens, le temps devient un bien consommable comme les autres où la mémoire n'a plus lieu d'être. Coleman écrit les manifestations de cette temporalité du transitoire qui a vu l'avènement du *Kairos*, de l'Instant, et l'oppose à une temporalité faisant place à l'individu qui tente de résister à un *Chraïôn* toujours plus insistant. Guy Debord voit dans les instances temporelles, les prémices de la société spectaculaire qu'il décrit, et une temporalité qui définit le temps lui-même comme bien de consommation est le premier pas vers l'érosion du réel :

Le temps pseudo-cyclique consommable est le temps spectaculaire, à la fois comme temps de la consommation des images, au sens restreint, et comme image de la consommation du temps, dans toute son extension. Le temps de la consommation des images, médium de toutes les marchandises, est inséparablement le champ où s'exercent pleinement les instruments du spectacle. [...] L'image sociale de la consommation du temps, de son côté, est exclusivement dominée par les moments de loisirs et de vacances, moments représentés à distance et désirables par postulat, comme toute marchandise spectaculaire. Cette marchandise est ici explicitement donnée comme le moment de la vie réelle, dont il s'agit d'attendre le retour cyclique. [...] Ce qui a été représenté comme la vie réelle se révèle simplement comme la vie plus *réellement spectaculaire*.⁸²

Dans la *domurbs* angelena, les temporalités individuelles se trouvent régies par l'ensemble des acteurs y prenant part. Soumise aux pressions et surtout aux attentes d'un imaginaire collectif du territoire, la temporalité principale s'impose d'elle-même aux Angelenos qui en deviennent peu à peu les sujets conciliants. Le sacre de la temporalité de l'instant et du transitoire est le résultat de l'association incongrue entre un territoire aux dimensions et aux mécanismes inédits avec un imaginaire inhérent à ce même lieu. La temporalité de l'instant vise à reproduire à son tour l'image collective de Los Angeles, érigeant ainsi la temporalité de l'instant en ce que Debord appelle « le temps pseudo-cyclique consommable ». Virilio perçoit alors ce temps comme un état de stase dans ce qu'il nomme

⁸¹ Wahnich, & Zaoui, « Présentisme et émancipation : entretien avec François Hartog », p. 11.

⁸² Debord, *La Société du spectacle*, p. 153-4.

pourtant la « ville panique », un temps de la (re)présentation d'une illusion visant à scinder le temps et l'espace pour un « maintenant dépourvu d'ici » :

Désormais, il n'y a plus d'avant, plus d'après, seulement le « pendant »... Le CONTINUUM d'espace-temps s'est figé dans l'immobilité cadavérique d'une sorte d'éternel présent, ou, plutôt, dans l'éternelle *présentation* d'un voyage sans déplacement, d'un trajet SUR PLACE où l'aller et le retour ont perdu leur sens giratoire, pour co-exister, coïncider dans un *maintenant* dépourvu d'*ici*.⁸³

Ainsi, selon Virilio, le temps serait mort, ou tout du moins morne dans toute son « immobilité cadavérique », conséquence d'une société qui compte le temps (à rebours) plus qu'elle ne le pense. Ce remaniement postmoderne tendant vers une multitude de temporalités fugaces laisse penser que ces dernières opèrent deux actions antithétiques simultanément. D'une part, elles figent le temps en une denrée consommable présentement et ainsi le matérialisent sur une durée bien définie⁸⁴. D'autre part, avec cette matérialisation du temps à travers laquelle le passage devient cyclique, c'est le temps lui-même dans sa définition première qui s'efface au profit de ces temporalités transitoires qui elles, sont quantifiables et ainsi, rentables. Le temps qui autrefois était source de vertiges et d'incertitudes lorsqu'il était considéré dans sa totalité, sans début ni fin, est devenu une succession de délais que les temporalités de la ville régulent. Ces temporalités se substituant au temps lui-même, finissent par faire écran et deviennent les instruments clés d'un mécanisme de l'illusion qui dépasse, à Los Angeles, le simple cadre temporel.

⁸³ Virilio, *Ville panique*, p. 122.

⁸⁴ En effet, le temps qui s'écoule inexorablement et sur lequel nous n'avons pas de réel control devient aisément manipulable dès lors qu'il devient une répétition et non plus une fuite.

Chapitre deux

Les arts au service de l'œuvre

A. Mécanique des mots

La carrière d'écrivain ne fut pas une évidence ni un choix direct ou unique pour Wanda Coleman. Sa construction artistique s'est faite principalement autour de la musique, puis a peu à peu cheminé vers l'écriture comme mode d'expression privilégié¹. Ne voulant pas pour autant s'enfermer dans une carrière littéraire déconnectée ou trop éloignée des autres formes artistiques qui la touchent, la poésie s'impose d'elle-même à Coleman comme point de confluence des arts. La poésie est le seuil au travers duquel Coleman explore les multiples formes littéraires qui constituent aujourd'hui son œuvre, tout en conservant un lien fort, devenu inséparable avec sa construction en tant qu'auteure. La transtextualité telle qu'elle est définie par Gérard Genette dans *Palimpsestes*² s'impose alors comme un prisme de lecture incontournable de l'œuvre de Coleman. Néanmoins, bien que les cinq types de relations transtextuelles de Genette soient identifiables dans l'œuvre de Wanda Coleman, l'hypertextualité demeure la relation clé lorsque l'on aborde les notions de tradition et d'influences chez l'auteure.

S'inscrire dans le paysage de la littérature américaine contemporaine a été vécu par Coleman comme une épreuve, car se placer dans ce paysage signifie se faire une place dans une industrie lucrative qui laisse souvent très peu d'espace à ce qui n'est pas très vendeur. Les revues littéraires constituent alors un réseau de publication alternatif mais leur distribution et rayonnement restent restreints. Dans un texte intitulé « Poetry – unlike sports, an unregulated industry »³, Wanda Coleman dénonce un système commercial dans lequel la poésie est le parent pauvre et où les poètes se retrouvent à jongler entre cours d'écriture créative et autres travaux d'appoints afin de joindre les deux bouts. Menée par l'appât du gain, comme toute industrie, celle du livre telle qu'elle est vue par Coleman, est aussi dirigée dans l'ombre par

¹ Coleman exprime souvent sa frustration de ne pas avoir atteint un niveau de virtuosité musicale, à cause notamment de ses origines modestes et du coût élevé d'une telle formation que ses parents ne pouvaient pas se permettre.

² Genette décompose la transtextualité en cinq types distincts : intertextualité, paratextuelité, métatextualité, hypertextualité et architextuelité. Genette, *Palimpsestes*, pp. 7-16.

³ Coleman, « Poetry – Unlike sports, an unregulated industry. »

quelques critiques et amis bien placés, peu importe la qualité du travail mis en tête de proue⁴. Forte de près de trente années de partenariat avec Black Sparrow Press, Coleman dresse un tableau assez noir d'une industrie qu'elle considère gangrenée par la rentabilité et le profit, sans laisser beaucoup de considération aux qualités artistiques que synthétise la poésie.

Cependant, au-delà de l'emprise des considérations mercantiles d'un système qui attend de ses auteurs de se conformer aux codes littéraires dans lesquels ils sont attendus⁵ et face auxquels Coleman n'a pas fait de compromis, l'auteure a su se construire en tant que poète sous les influences de ses pairs et mentors. Se faisant, Coleman convoque par le biais de la transtextualité une tradition littéraire qui lui est propre et qui lui permet un détachement net des attentes que l'on peut avoir de l'auteure noire américaine qu'elle est, tout en lui conférant un socle de choix dans l'élaboration (et peut-être dans une certaine mesure, d'auto-consécration) d'une poétique lui étant propre.

1- S'inscrire dans une tradition littéraire

Comme de nombreux poètes contemporains américains, Wanda Coleman reconnaît les nombreuses influences littéraires qui alimentent son écriture, influences dont elle discute facilement lors d'entretiens et qu'elle dénomme clairement au sein même de son œuvre. Ces références sont très variées et font état d'une vaste palette d'intérêts qu'elle a égrainé au fil du temps. Que ce soit sous la forme de dédicaces ou surtout d'épigraphes, Coleman insère les noms qu'elle associe à son identité d'auteure américaine et construit une tradition qui lui ressemble. L'ordre chronologique des publications de ces mentions est également à prendre en compte dans leurs significations ; elles seront considérées ici dans cette logique. Les cinq premiers recueils⁶ de Coleman ne comptent que très peu de références littéraires, ce qui les met en exergue et leur confère une texture toute particulière lorsque l'on considère la profusion de ces dernières dans les publications qui suivent. Il semble logique que très peu de références littéraires soient présentes dans ces premiers recueils puisqu'ils sont les clefs de voûte qui établissent la poésie et poétique de Coleman et y insérer de trop nombreuses

⁴ « Often competing for these in an unregulated market, where mean-spirited cliques and biased clowns proliferate, is like being chased across the moors by the Baskerville Hound. Influential friends and/or influential critics do literary careers make. No matter how diligently practiced the craft, if the work is not sanctioned, forget it. Unlike athletes who make gazillion dollars for the best 5-10 years of their lives, American poets remain solely underappreciated, underpaid, and under sung. It's a tragedy that's made allies of many different voices within the art. That – at least – is a good thing. » Coleman, « Poetry – Unlike sports, an unregulated industry ».

⁵ Coleman évoque d'ailleurs cet aspect de son travail dans sa participation à l'ouvrage collectif *Ordering the Storm* lorsqu'elle explique : « Whenever publisher John Martin returned his edited version of a poetry manuscript to me, I was always excited by his ideas about me, or my “image”, according to my own poems as he understood them (or his staff, which included an occasional freelance editor) » Grimm, *Ordering the Storm*, p. 31.

⁶ *Mad Dog Black Lady*, *Imagoes*, *Heavy Daughter Blues* et *A War of Eyes*.

références pourrait amoindrir la qualité poétique de l'écriture autant que la singularité de la voix de l'auteure.

Les quelques références données qui touchent à la littérature touchent également Coleman dans sa vie personnelle et lorsqu'elle dédicace deux poèmes de son premier ouvrage à Sylvia Rosen⁷, elle le fait à un niveau personnel et non littéraire. De la même façon, lorsqu'elle dédicace deux poèmes de *Imagoes* à Kate Braverman⁸ et Eloise Klein Healy⁹, et le poème de *Heavy Daughter Blues* à Yusef Komunyakaa¹⁰, Coleman a créé autour d'elle un cercle très restreint de poètes et amis de la scène littéraire angeleña. Plutôt que de convoquer ses influences de toujours et d'inscrire son écriture dans une tradition littéraire presque canonique, Coleman se place dans une scène littéraire active, la rattachant ainsi à ses pairs et amis les plus proches et se fait une place dans le petit groupe de poètes de la ville qu'elle côtoie.

Pour Coleman, la dédicace, devient un moyen de rendre son écriture à la fois plus familière mais aussi plus réelle. Gérard Genette dans *Seuils* s'attarde sur les dédicaces et analyse la démarche dans son acception contemporaine comme renfermant des informations supplémentaires sur l'origine du poème, sa forme ou même sa signification¹¹. Ainsi, Genette explique que « la fonction de la dédicace empiète clairement sur celle de la préface »¹², élément totalement absent des recueils de poésie de Coleman où la dédicace vient informer le lecteur plutôt sur le poème que sur la poétique adoptée par l'auteure. Cependant, si la dédicace peut sembler anecdotique car en lien à une seule itération poétique, l'ensemble des

⁷ Originaire de New York, Sylvia Rosen s'est installée à Los Angeles et est devenue une amie très proche de Wanda Coleman. L'ouvrage notoire de Rosen, *Dreaming the Poem : A Dream Journal* sera le point d'orgue des échanges sur la thématique du rêve entre les deux poètes.

⁸ Kate Braverman est une auteure proche de la dynamique littéraire dans laquelle se trouve Coleman. Née à Washington mais élevée à Los Angeles où elle s'est installée, Braverman se définit elle-même comme une auteure « expérimentale », et son remarquable ouvrage, intitulé *Frantic Transmissions to and from Los Angeles : An Accidental Memoir* et publié en 2006, a reçu le Graywolf Press nonfiction prize.

⁹ Figure notoire du *woman's building* de Los Angeles sur lequel elle a publié plusieurs ouvrages, c'est dans ce lieu qu'elle fait la connaissance de Wanda Coleman. Les échanges et rencontres répétées entre les deux femmes ont largement nourri les interrogations de Coleman quant à la place de la femme dans la société mais aussi du féminisme, mouvement duquel Coleman, pourtant impliquée au sein du *woman's building*, se sentira de plus en plus étrangère de par sa situation sociale, familiale et professionnelle. En décembre 2012, Klein Healy fut la première lauréate du titre de poète officielle de la ville de Los Angeles, titre pour lequel elle était en concurrence directe avec Wanda Coleman. (<http://articles.latimes.com/2012/dec/07/local/la-me-la-poet-laureate-20121207>, 11/05/2013)

¹⁰ C'est autour d'un amour commun du jazz que Coleman et Komunyakaa se sont retrouvés à de très nombreuses reprises, partageant une passion sans borne pour un genre littéraire où la musicalité jazz serait une caractéristique première.

¹¹ Genette, *Seuils*, p. 126.

¹² *Ibid.*

dédicaces ne l'est pas car de cette manière, Coleman crée sa famille poétique¹³. Elle agrandit peu à peu ce cercle dans le recueil suivant *African Sleeping Sickness* avec des dédicaces à Paul Vangelisti¹⁴, Robert Mezey et Michael Palmer¹⁵, mais ces dédicaces-là sont plus lointaines. Coleman s'adresse ici à des personnes qui ne s'invitent pas dans la sphère personnelle de l'auteure, mais purement professionnelle. Coleman a rencontré ces trois poètes lorsqu'elle co-animait avec son mari Austin Strauss, le Poets Cafe de la station de radio KPFK Pacifica Radio entre 1981 et 1996. C'est d'ailleurs à travers cette émission que Coleman entre en contact avec l'ensemble des poètes américains de son temps et a gardé cette expérience comme la plus enrichissante de sa carrière d'auteure. Ces trois dédicaces littéraires sont donc à considérer avec une légère distance supplémentaire puisque Coleman se détache d'un monde littéraire personnel pour faire référence à un monde littéraire purement professionnel.

Un changement s'opère lors de la publication en 1993 du recueil *Hand Dance* dans lequel la technique de la dédicace littéraire perdure (avec quelques unes au début de l'ouvrage, notamment au poète et activiste sud-africain Dennis Brutus) puis au milieu du recueil apparaît la première épigraphe dans laquelle Coleman indique une inspiration, une influence littéraire où l'introduction, l'héritage ou la dette vis-à-vis d'autres auteurs est présentée différemment : de la préposition « for » Coleman passe à « after ». Cette première référence reste peut-être la plus importante puisque le poème en lui-même se rapporte aux effets d'une transtextualité qui s'érige comme une évidence :

A NIGGER'S VOICE FEELS CURIOUSLY COOL

– after e. e. cummings

your favorite authors never knew the thou of you
and when you come across your image in the pages
of their lore a shitting horror taken hold

“this ugly reference is to me” words
with no affectionate (intelligent at least?) context

¹³ La démarche de la dédicace à ses pairs se fait aussi à deux niveaux. Elle invoque ainsi une famille poétique mais derrière cette démarche se cache aussi une volonté de s'affirmer comme poète. Femme noire venant des quartiers pauvres de la ville, Wanda Coleman fait, avec ses dédicaces, acte de son statut d'auteure sérieuse. Ces dédicaces sont révélatrices d'une volonté accrue de se faire une place au sein de la scène littéraire angeleña, une place reconnue.

¹⁴ La revue littéraire mensuelle *The Conversant* a publié en ligne en Février 2014 un entretien entre Paul Vangelisti et Wanda Coleman avant la mort de cette dernière en Novembre 2013.

<http://theconversant.org/?p=6155> (19/02/2014).

¹⁵ Poète et éditeur incontournable de Los Angeles, Paul Vangelisti et sa maison d'édition Red Hill Press sont représentatifs d'un combat pour une plus grande visibilité de la scène littéraire angeleña. Robert Mezey est un poète et critique américain à la carrière académique exemplaire. Michael Palmer est un poète américain installé à San Francisco au parcours atypique sur lequel nous reviendrons.

cut

effect/a bleeding from your literary butt

negro negress niggah without redress
lynched by the very literacy you aspire to embrace
erased and rewritten a badly conceived footnote or hasty
addendum in the prissy history of a given humanity

dat dey luvz jazz or blues does not excuse them

rage and rage and rampage again
those tomes stand silent on the shelves themselves
witness to impotent fury they got their got
and your goat too

as you cringe before the failings of writers
of your native skin and tongue wishing them off them and you
the stench of English dung

no wonder in your neighborhood
libraries are tombs

and you you lover of the word
hang yourself from the stacks¹⁶

Il s'agit ici d'un dialogue entre deux auteurs. La référentialité n'est pas unilatérale et l'insertion d'E. E. Cummings dans le recueil se fait à plusieurs niveaux. D'abord, Coleman s'accorde de cette manière un droit de réponse à une référence l'ayant touchée : « this ugly reference is to me ». Elle n'exprime pas avec précision la référence en question (bien qu'elle touche visiblement au racisme), mais elle en mentionne les effets avec une conséquence bien réelle qui vient encore toucher la vie quotidienne angélina : « no wonder in your neighborhood libraries are tombs ». Des ouvrages incluant dans leurs pages une imagerie perçue aujourd'hui comme raciste et violente,¹⁷ sont légions dans les bibliothèques de quartiers noirs comme les Watts du Los Angeles de Coleman. L'auteure raconte sa construction littéraire comme une affaire très solitaire, effet renforcé ici par le silence de mort des bibliothèques de son enfance. « L'amoureuse du mot » qu'elle est, se confronte seule à ces écrits qui pourtant, la transportent. L'imagerie raciste et machiste qu'elle rencontre lors de

¹⁶ Coleman, *Hand Dance*, p.149.

¹⁷ Il ne s'agit pas tant de Cummings et de ses opinions personnelles, puisque ce dernier était au contraire un militant en faveur des droits pour les Afro-Américains. Néanmoins, la terminologie raciste, alors banale, employée à l'époque de Cummings fait qu'il emploie un langage considéré aujourd'hui comme raciste, comme « nigger ». On peut également penser aux cers antisémites de T.S. Eliot passés presque inaperçus à l'époque comme dans le poème « Burbank with a Baeddeker : Bleistein with a Cigar » dans lequel il écrit : « The rats are underneath the piles. The Jew is underneath the lot. Money in furs » Eliot, *Collected Poems*, p. 52.

ses lectures la blesse, autant qu'elle la forme, mais elle n'empêche pas la qualité littéraire de l'atteindre.

Coleman ne dit pas ici qu'elle n'aime pas Cummings, au contraire. L'accès à ces écrits était pour elle le seul accès à ce que Coleman appelle « la vérité du monde ». Bercée dans un monde d'illusion, ces traces étaient les seules sur lesquelles Coleman avait le sentiment de pouvoir s'appuyer réellement. Protégée du racisme par son entourage familial proche, c'est au travers de ces écrits que la jeune Coleman se confronte à une autre vision du monde et de l'histoire, parfois contre l'avis de sa mère qui tentait de freiner sa curiosité et son avidité littéraire et avec laquelle Coleman aura toujours des rapports tendus. Ainsi, avec cette toute première référence littéraire incluse au sein de son œuvre, Coleman indique qu'il ne s'agit pas vraiment d'un hommage rendu à l'auteur émérite, mais plus d'une invitation au dialogue. Ce n'est pas un poème *pour* mais bien *d'après*. Elle ne remercie pas ces auteurs mais les convoque dans une sorte de texte hors du temps dans lequel elle mesure l'impact de ces derniers sur sa vie de poète.

L'autre référence de ce même ouvrage à considérer plus précisément est celle faite à Robert Lowell pour le poème « American Sonnet (10) »¹⁹. Le lien sur la forme utilisée par Coleman avec la référence précédente à E. E. Cummings n'est pas fortuite et rend compte de la complexité de l'auteure, qui ne laisse jamais au hasard la construction de ses recueils. Contrairement à Cummings dont Coleman commente l'imagerie autant que la forme (l'utilisation de motifs blues par exemple), l'influence de Lowell se mesure sur la conception d'une forme poétique particulière, la poésie dite « confessionnelle ». Cette référence faite à Lowell fait d'ailleurs écho à de nombreuses autres qui feront leur apparition dans les publications suivantes de Coleman avec notamment Anne Sexton, Allen Ginsberg et John Berryman. Coleman cite également souvent Sylvia Plath comme autre influence notoire issue du même mouvement poétique mais elle ne l'a jamais incluse dans son œuvre.

Deux autres influences sont également mentionnées dans *Hand Dance*, l'une du poète san-franciscain Aaron Shurin, l'autre du romancier et critique William H. Gass. Ces deux mentions dans le recueil semblent de moindre importance quant à la démarche même de leur présence, mais elles font état d'une utilisation quelque peu différente du procédé de l'épigraphe nominatif. Coleman associe Shurin, auteur qu'elle a rencontré à plusieurs reprises, au poème « All of That »²⁰. Shurin peut être vu ici comme l'un des dignes héritiers du mouvement de la San Francisco Renaissance, référence non sans conséquences sur la poésie

¹⁹ Coleman, *Hand Dance*, p. 199.

²⁰ *Ibid.*

de Coleman puisqu'elles se retrouvent dans la conception même de la poétique de l'auteure²¹. Ce faisant, elle ne se place pas comme héritière de ce mouvement mais comme descendante directe de ses avancées. Avec cette mention, elle vient élargir, compléter, la tradition littéraire qu'elle érige peu à peu, en l'espace pourtant de quelques pages.

Enfin, la quatrième et dernière influence notable reste, elle, plus singulière. Il s'agit en effet d'une double référentialité puisque Coleman mentionne William H. Gass pour le poème en prose intitulé « Sapphire as Artist in the World » :

SAPPHIRE AS ARTIST IN THE WORLD

– after William H. Gass

The work such woman does in the world works on her... her movements her perceptions her loves. Life is intolerable in a society that does not value/want her gift; especially when it does not want the vision she must espouse in the act of putting herself in the world thru art. What does Sapphire envision? Her innate loveliness of which she may be defensive or insecure. But if she seeds her self-doubt in a nurturing self-love she may harvest the rapture of creation. Otherwise she may fill herself with hate, but will her skin contain it? Hate blurs. Certainly she cannot create when her vision is blurred/out-of-sync/arrhythmic. Rhythm is a state of concentration so complete it leaves her defenseless, opens to all in tune with it. Intonation is her other means/meaning into sensation by which her faculties embrace/subvert. To achieve satiation upon embracing she must *see* the world she enlarges (with her art) clearly if not without fear. She is its lover and she must excite it until its richness rises in response to her Afro-centric beauty perceived at last. To openly hate and fear her lover is to invite rape. She must see the hardness in the blood, yet recognize the hardness as required for effective penetration/dialogue. Therefore she is the natural enemy of social oppression/impotence. She resists the aesthetic softness of a society that would sublimate/smother her spirit. In this context her subversion is catholic, but given sufficient direction/education her willfulness undermines everything false with exacting precision. In the end her society will reject or even destroy her. History is clear on this point. To insure her place in the world, Sapphire must make her art her revolution. And in so making she must remain undaunted, without compromise. She must be aware of the power which extends thru her bones, the profound stubborn belief in the absolute importance of her vision.²²

Cette dernière double épigraphe vient clore cette trinité venant offrir aux lecteurs une ultime clé quant aux motivations d'écriture de Coleman. S'associant à William Gass, Coleman dresse un portrait succinct de l'auteure en relation au monde avec lequel elle doit composer. Coleman clôt ce texte avec ce qui peut être lu comme une marche à suivre pour Ramona Lofton/Sapphire afin que cette dernière puisse enfin trouver sa place dans le paysage artistique américain. L'union entre Coleman et Gass se trouve dans la colère qui déclenche

²¹ Les influences du mouvement de la *Beat Generation/San Francisco Renaissance* ont été majeures en Californie du Sud et bon nombre d'auteurs s'y sont associés, mais le mouvement a parfois été perçu comme une petite injustice, par certains auteurs angeleños notamment. La territorialisation du mouvement sur une ville aussi proche a presque jeté un certain discrédit sur la scène littéraire angeleña et les auteurs de la scène *beatnik* de Venice sont souvent restés dans l'ombre de leurs pairs comme Stuart Z. Perkoff par exemple.

²² Coleman, *Hand Dance*, pp. 178-9.

chez eux le processus créatif²³ tandis que la haine semble définir celui de Sapphire selon Coleman. Elle se place ainsi en co-guide avec Gass afin d'aider Sapphire à transformer cette haine en un motif artistique. Il ne peut y avoir d'un côté l'art et de l'autre la révolution, les deux entités doivent se fondre l'une en l'autre²⁴.

Ces trois (et demi) références littéraires nommées comme source d'inspiration forment ainsi les précédents sur lesquels Coleman prend appui pour ses recueils suivants. *Bathwater Wine* et *Mercurochrome*, respectivement publiés en 1998 et 2001, voient apparaître dans leurs pages une soudaine profusion d'épigraphes qui sont, pour la majeure partie, des inspirations et influences littéraires. Mais ces références ne sont pas des emprunts et ils ne procèdent pas d'une intertextualité comme l'entend Kristeva ou comme la résume Genette. Ces références sont les manifestations répétées d'une hypertextualité au service d'une tradition littéraire en construction permanente.

Dans *Bathwater Wine* ce sont ainsi plus d'une trentaine de noms qui se trouvent cités, disséminés dans l'ensemble du recueil sans organisation particulière, si ce n'est que la moitié d'entre eux se succèdent dans un chapitre intitulé « More American Sonnets ». Dans *Mercurochrome*, près d'une cinquantaine d'auteurs, dont la majeure partie se trouvent dans le quatrième et avant dernier chapitre du recueil intitulé « A Retro Rogue Anthology », sont cités par Coleman comme une influence. Les termes qu'elle utilise ici sont loin d'être anodins puisque d'une part, elle fait mention d'un retour en arrière notoire avec « retro », indiquant ainsi que ces influences ne datent pas du moment de leur publication (en 2001), et d'autre part elle emploie le terme plus complexe de « rogue ». Coleman joue ici sur la multiplicité des interprétations possibles ; s'agit-il d'un sobriquet affectueux dont elle affuble l'ensemble des auteurs mentionnés dans cette partie ? Ou bien s'agit-il d'un mot venant la qualifier elle comme « déviance » littéraire de ces influences, ou bien encore comme kleptomane chronique pour chaque auteur cité ?

²³ Coleman a très probablement pris connaissance de l'entretien de Gass accordé au *Paris Review* en 1976 dans lequel il explique à Thomas LeClair qu'il est « constamment en colère ». Lorsque ce dernier lui demande : « Have you spent a good part of your writing life getting even? », Gass lui répond : « Yes . . . yes. Getting even is one great reason for writing. The precise statement of the motive is tricky, but the clearest expression of my unwholesome nature and my mean motives (apart from trying to write well) appears in a line I like in "In the Heart of the Heart of the Country." The character says, "I want to rise so high that when I shit I won't miss anybody." But maybe I say it's a motive because I like the line. » L'intégralité de cet entretien peut être retrouvé à <http://www.theparisreview.org/interviews/3576/the-art-of-fiction-no-65-william-gass>, (24/11/2013)

²⁴ Charlotte Watson Sherman reprend d'ailleurs ce texte de Coleman dans son anthologie *Sisterfire : Black Womanist Fiction and Poetry* publiée en 1994. En introduction de l'avant dernière section de cet ouvrage intitulée « Sapphire as Artist in the World : Black Women as Creators », Watson Sherman reprend le propos de Coleman en concluant : « The following section is an exploration of images of Black women artists struggling against silence and invisibility to believe, as Wanda Coleman urges, in the absolute importance of our vision. » Watson Sherman, *Sisterfire*, p. 308.

Quoi qu'il en soit, le conglomérat de ces influences regroupent des auteurs contemporains et classiques américains, sauf quelques rares exceptions, que Coleman rassemble dans deux catégories dont la terminologie (sonnet et anthologie) vient canoniser leurs occupants. Le tournant sémantique apporté par les adjectifs qui y sont attachés ne doit cependant pas être ignoré car c'est précisément cette déformation qui vient presque comme dédramatiser une démarche qui se veut parfois trop intellectualisante. Wanda Coleman scelle d'ailleurs son propos lorsqu'elle publie en 2011 sur le blog de la Poetry Foundation un article intitulé « A Retro Rogue Recollection » et dans lequel elle explique :

After an intense period of writing poems, I often “water” my senses with the works of other poets, no matter how good or bad. Beyond influence, this kind of reading nourishes. Excellent poets move me to strive for higher writing ground. The terribly bad poets, particularly those who cannot “lock” their language, invite me into their poems as doctor, scavenger, or conjure woman – either role remarkably calming, as I play in the earthly richness.²⁵

Pour Coleman, il y a différents niveaux de lecture mais chacun y voit son degré d'influence. Même lors de ses accès de lecture en période de post écriture, Coleman évoque une lecture qui nourrit, en plus, me semble-t-il, des influences diverses qui peuvent en dériver. Ce faisant, Coleman brouille d'autant plus les pistes des influences littéraires qu'elle convoque dans ses recueils. Ces noms ne figurent pas pour la postérité ni l'hommage. Ce n'est que le contenu du texte, ou mieux encore, ce que le lecteur en fera²⁶, qui déterminera la valeur réelle de ces auteurs aux yeux de Coleman. La tradition littéraire construite par Coleman au cours de sa carrière n'est pas à voir comme un panthéon inébranlable d'auteurs qu'elle canonise dans son œuvre. Ils ne sont *que* la manifestation d'une lecture, d'une écoute ou d'une rencontre qui suscita une réaction d'écriture en retour. Il reste cependant surprenant que Coleman n'ait jamais dédié ni placé en épigraphe l'auteur qu'elle considère comme son mentor, John Thomas. Elle dédia plusieurs poèmes à sa femme, la poète Philomène Long.

2- Une volonté de rupture

Ainsi, Coleman n'élabore pas de tradition littéraire dans laquelle elle souhaite s'inscrire, mais elle donne à lire une tradition dans laquelle elle évolue et autour de laquelle elle (se dé-) compose. Elle n'accorde pas vraiment de jugement de valeur à cette tradition d'auteurs conviés dans son œuvre, elle en atteste simplement l'actualité dans le travail d'écriture qu'elle produit. Le simple mot de « tradition » littéraire est lui même complexe chez Coleman. Elle se considère comme une poète noire américaine mais la tradition à laquelle elle pense appartenir

²⁵ Coleman, « A RETRO ROGUE RECOLLECTION ».

²⁶ Coleman se positionne alors clairement dans la tradition de *Language Poets*.

n'est pas uniquement celle de la poésie américaine comme elle l'explique dans un entretien avec la *Poetry Society*. Elle commente que sa tradition se divise en deux parties :

My "tradition" (or psyche) is split [I prefer the expression "shattered"]. My "tradition" is a complex mishmash of two basic traditions: 1) the best of Western Civilization, as taught in the Los Angeles school system of the 50s and 60s, Sappho and beyond. 2) the Afro-American blues/jazz musical tradition.²⁷

La tradition évoquée dans l'entretien était littéraire, et Coleman y répond en se réappropriant le terme de tradition, lui insufflant un sens autre que celui voulu à l'origine. La tradition de Coleman équivaut alors à sa psyché, une tradition composée de deux parties principales fondatrices. L'une est littéraire, l'autre musicale. La première est en lien direct avec l'époque de son éducation dans le système scolaire angeleño, l'autre fait appel au sens plus strict de la tradition autant dans l'aspect culturel que dans la continuité temporelle dans laquelle le blues afro-américain s'est écrit. Mais Los Angeles n'est jamais loin... L'expression « shattered » que Coleman préfère à celle de « split » fait état d'une psyché violente, mais aussi plus complexe que composée simplement de deux parties. Comme la ville, la psyché de Coleman est brisée en une multitude de facettes qui composent sa tradition, aussi bien littéraire, que culturelle, socio-professionnelle et personnelle.

Cette multiplicité confère à Coleman l'écart sur lequel elle prend appui afin de se détacher d'une tradition littéraire américaine qui semble vouloir baliser ses auteurs selon des critères auxquels Coleman ne veut pas répondre. En définissant à sa manière le terme de tradition, elle s'octroie le droit d'invoquer parmi ses influences des auteurs parfois méconnus ou qui ne répondent pas aux canons d'une littérature académique, et elle se permet aussi de sortir du simple cadre littéraire de façon extensive. En effet, bon nombre de dédicaces ou épigraphes s'adressent à des personnalités artistiques loin de la littérature. Elle amorce d'ailleurs ce mouvement dès son troisième recueil, *Imagoes*, avec la dédicace faite à Bill Evans, pianiste jazz américain. La thématique jazz s'invite dès lors de façon permanente dans la prosodie poétique de Coleman. Pour son cinquième recueil, *African Sleeping Sickness*, l'auteure affirme cette position artistique complexe puisqu'elle dédicace le poème éponyme de l'ouvrage à la chorégraphe Anna Halprin ainsi qu'un autre à l'intention de Michael Palmer, personnalité artistique aux multiples facettes puisqu'il est à la fois poète, chorégraphe et artiste visuel. Palmer, bien qu'il ne soit pas le mentor de Coleman, représente la fusion des arts à laquelle l'auteure aspire.

²⁷Coleman, « What is American About American Poetry ».

Ainsi, dans les recueils suivants, Coleman parsème son œuvre de nombreuses épigraphes faisant appel à des noms extérieurs à la littérature comme le saxophoniste jazz John Coltrane, les peintres Laura Alvarez et Sabrina Ott ou les compositeurs Tod Machover et Sun Ra. En plaçant ces noms au même niveau que les auteurs qui l'inspirent, Coleman vient rompre avec une tradition purement littéraire et revendique son éclectisme. La tradition vue par Coleman ne peut se limiter à la littérature et elle souhaite rompre avec la notion monolithique qu'implique la question de la tradition chez un auteur.

L'autre rupture manifeste qui s'opère chez Coleman concerne la tradition littéraire noire américaine. Bien que l'auteure soit présente et nommée dans toutes les anthologies faisant état de la littérature noire américaine, Coleman ne s'y reconnaît pas totalement. Elle évoque les origines de cet écart lorsqu'elle décrit dans son ouvrage *The Riot Inside Me* la confusion quant à l'identité de William Ernest Henley :

About High-school L.A. (1958-61): Then came that part of the course devoted to poetry. Along with the poems of Paul Dunbar, Robert Frost, Langston Hughes, and Carl Sandburg, Mrs. Covington introduced us to William Ernest Henley's "Invictus." Cagily, she did not tell us the name of the author or mention his race, creed, or color; baiting us with supposition, inviting her dark-complexioned students to leap to the conclusion that "pole-to-pole," the author was likewise Black.²⁸

De cette expérience, Coleman tire la leçon que ce n'est pas parce qu'elle est une femme noire qu'elle doit écrire comme une femme noire, qu'un choix s'offre à elle chaque fois qu'elle écrit un nouveau poème. Ce souvenir marquant la fait se détacher de toute tentative afro-centriste dans ses conceptions littéraires car Coleman ne veut pas être cataloguée comme une auteure noire américaine uniquement. Ses aspirations la pousse à dépasser le cadre racial et lorsqu'elle évoque l'identité noire dans ses textes, ce n'est qu'une facette parmi tant d'autres. Elle ne veut pas que son écriture soit réduite à une seule facette de sa personnalité d'auteure qui est bien plus complexe. Elle insiste sur ce point particulier dans un entretien où elle prend soin de ne pas mettre en avant un aspect plutôt qu'un autre :

Do other aspects of your life (for instance, gender, sexual preference, ethnicity) figure more prominently than nationality in your self-identity as a poet?

As a Usually Het Interracially Married Los Angeles-based African American Womanist Matrilinear Working Class Poor Pink/White Collar College Drop-out Baby Boomer Earth Mother and Closet Smoker Unmolested-by-her-father, I am unable to separate these and, as time progresses, resent having to fit into every niggling PC pigeon hole some retard trendoid academic with a grant or hidden agenda barfs up.²⁹

²⁸ Coleman, *The Riot Inside Me*, p. 193.

²⁹ Coleman, « What is American About American Poetry ».

La pluralité de la voix poétique et la distance que cela lui fait prendre avec la communauté noire américaine est d'ailleurs ce qui la fera entrer dans un conflit retentissant pour sa carrière littéraire. Alors employée comme critique littéraire par le *Los Angeles Times*, Coleman fait une critique assassine du dernier ouvrage de Maya Angelou, *A Song Flung Up to Heaven*, publié en 2002 : « Coulda Shoulda Woulda »³⁰. Elle conclut comme suit : « Unfortunately, the Maya Angelou of "A Song Flung Up to Heaven" seems small and inauthentic, without ideas, wisdom or vision. Something is being flung up to heaven all right, but it isn't a song. » L'un des aspects qui a excédé Wanda Coleman dans ce livre fut l'utilisation de façon opportuniste, jusqu'à son instrumentalisation, de ce qu'elle appelle la « carte raciale »³¹. Wanda Coleman a dû longuement s'expliquer de cette critique et revient sur ce qu'elle qualifie comme « The Maya Situation » dans un chapitre entier composé d'essais dans son livre *The Riot Inside Me : More Trials & Tremors*. Parmi ces essais, « Black on Black: Fear and Reviewing in Los Angeles »³² se démarque particulièrement par les positions que Coleman prend vis-à-vis de la communauté noire américaine, littéraire ou non. Coleman y aborde le problème de la critique émise par une auteure noire américaine envers une autre auteure noire américaine dans une industrie qui attend de ce type de rapport un éloge consensuel³³. Ce faisant, Coleman devient soudainement célèbre, non pas pour avoir écrit une critique virulente du livre de Maya Angelou, mais parce qu'il s'agit d'une critique virulente d'une femme noire américaine envers une autre, phénomène de célébrité express reflétant précisément pour Coleman les travers d'une industrie du livre qu'elle souhaite dévoiler :

Until I panned Maya Angelou's *A Song Flung Up to Heaven* for the *Los Angeles Times Book Review*, I was just one more poet and writer struggling on the cultural margins of the West, a contender for a spot in a dubious pantheon. Instead of expanding the discourse on African

³⁰ <http://articles.latimes.com/2002/apr/14/books/bk-coleman14> (14/06/2010)

³¹ « Meanwhile, Angelou artfully plays the race card, like the muse Euterpe or Sister Flute, coochie-cooing admirers out of shirts and socks, transforming bigots into simpering ninnies and academic cowardice into five-figure honorariums. » <http://articles.latimes.com/2002/apr/14/books/bk-coleman14> (14/06/2010)

³² Cet essai fut initialement publié dans le magazine en ligne *KONCH* d'Ishmael Reed dans le numéro de juillet-août 2002. <http://ishmaelreedpub.com/Home>

³³ Coleman rappelle dans son essai « Hunt & Peck : Book Reviewing African American Style » que cette « tradition » angelena émane directement de la communauté littéraire noire américaine faisant suite aux révoltes des Watts en 1965 : « Following the August 1965 riots, Budd Schulberg's Watts Writers (Quincy Troupe, Kamaau Da'oud) reinforced racial pride and spirited entitlement to unfettered speech. But the price paid for this newfound freedom was often scorching reviews by White book critics and the slight of being overlooked for literary grants and prizes. Knowing they were not exempt from the currents affecting all writers, Black writers became as adept as Whites at playing the literary games of cronyism, favoritism and patronage. Impatient with the racist criticism that truncated their literary careers, they demanded same-race interviewers and reviewers. Supported by the leading Black celebrities of the day and underwritten by a riot-singed loosening of cultural constraints, African American reviewer-journalists began appearing in the mainstream print media. » Coleman, *The Riots Inside Me : More Trials & Tremors*, p. 159.

American literary criticism, my review has flung me into the gloppy core of a twenty-first-century literary maelstrom.³⁴

Cet instant particulier de la carrière de Wanda Coleman lui aura cependant permis de réaffirmer les critères selon lesquels elle considère sa position en tant qu'auteure noire américaine. Elle n'écrit pas pour un lectorat exclusivement noir américain, et elle ne considère pas la communauté noire américaine comme seule ligne définitoire de son parcours. Cette tradition existe chez l'auteure puisqu'elle mentionne notamment Phyllis Wheatley comme l'une des figures clés de la poésie américaine au même titre que Walt Whitman, Paul Laurence Dunbar et John Simon Guggenheim³⁵. Il y a également plusieurs épigraphes dans lesquels elle évoque des auteurs noirs américains tels que Amiri Baraka/ LeRoi Jones, Michelle T. Clinton, A.B. Spellman ou Yusef Komunyakaa ; mais ces noms restent minoritaires dans l'index créé par l'auteure. Comme pour enrayer toute considération exclusivement afrocentriste de son travail, elle termine son poème « Girlfriends » qu'elle dédicace à ses amies « Mungen, Rosen & Feldman » en écrivant : « creativity is the color of our skins, we write therefore we are. »³⁶ Pour Coleman, il y va de sa responsabilité d'auteure de ne pas favoriser un seul aspect de sa personne car son « devoir » va au-delà des considérations inhérentes à différentes communautés ethniques, culturelles ou sexuelles. Elle explique ainsi :

To give less than my best - whether I'm writing an essay, a poem, or a book review - would be to betray those African Americans who have practiced a healthy defense of our race in the name of liberty, freedom and justice. Whenever I am called upon to be a book reviewer, literary-peer panelist, or cultural activist speaking out for my community, I believe it is my duty to offer my best - not only in the service of my African American constituency, but in the service of society as a whole.³⁷

Coleman ne renie en rien son appartenance à la littérature afro-américaine, mais elle ne souhaite pas être réduite à n'être qu'une auteure noire américaine. Elle le confirme très simplement lorsqu'elle participe en 2009 à l'interview « à une question » de son ami proche E. Ethelbert Miller qui lui demande : « Where do you place your own work in the history of African American poetry? ». Elle répond en effet, non sans légère provocation : « But to date, the best article locating me within the purview of African American literature appears in Philip Bader's series published by the Facts on File Library of American History. Dat'll do. »³⁸

³⁴ Coleman, *The Riots Inside Me : More Trials & Tremors*, p. 133.

³⁵ Coleman, « What is American About American Poetry ? ».

³⁶ Coleman, *Hand Dance*, p.82.

³⁷ Coleman, *The Riots Inside Me : More Trials & Tremors*, p. 156.

³⁸ Coleman, « Where do you place your own work in the history of African American poetry? ».

Dans une série d'articles publiés par l'auteure sur le site internet de *The Poetry Foundation* entre 2008 et 2011, elle cède encore à ce besoin presque quotidien de se défendre de l'appartenance à un mouvement particulier lorsqu'elle explique sa façade féministe, avec sa participation aux débuts littéraires du Woman's Building de Los Angeles³⁹. Coleman assiste alors à et se nourrit de la dynamique des ateliers d'écriture de ce lieu emblématique des années 1970, mais elle ne se sent pas en phase avec les préoccupations féministes qu'elle juge en dehors de ses réalités quotidiennes. Ce discours de l'auteure fait écho aux critiques qu'émet la féministe Bell Hooks envers le mouvement féministe américain, notamment dans son ouvrage *Ain' I a Woman : Black Women and Feminism* publié en 1981.

Il ne s'agit pas d'une volonté de rupture propre à l'auteur qui souhaiterait se démarquer de ces aspects pourtant présents de sa psyché fragmentée, il s'agit plus d'une lutte quotidienne à l'encontre d'un système qui tend à réduire le travail d'un auteur à l'un des aspects les plus visibles de sa personne, à un aspect marchand capable de générer le profit. C'est contre ce système de la représentation d'un auteur et de son œuvre que Coleman lutte. Elle ne nie en rien les liens qui l'unissent à ces différentes traditions, elle ne souhaite simplement pas être réduite à l'une d'entre elles.

3- Une écriture en marge : être et écrire

Wanda Coleman se définit ainsi à la fois comme en confluence et à contrepied de ces différentes traditions littéraires, se positionnant en *outsider* d'un système qui ne la comprend pas dans toute sa complexité. Cela rebondit d'ailleurs sur la définition même de ce qu'est l'*outsider* selon Howard S. Becker, l'un des pionniers de la sociologie de la déviance, lorsqu'il écrit que la terminologie est à double sens :

Cet individu est considéré comme étranger au groupe [outsider]. Mais l'individu qui est ainsi étiqueté comme étranger peut voir les choses autrement. Il se peut qu'il n'accepte pas la norme selon laquelle on le juge ou qu'il dénie à ceux qui le jugent la compétence ou la légitimité pour le faire. Il en découle un deuxième sens du terme : le transgresseur peut estimer que ses juges sont étrangers à son univers.⁴⁰

Le phénomène de rejet ne se fait pas unilatéralement, et Coleman participe à son positionnement en marge. Mais ces différents niveaux de rupture marginalisent l'auteure autant qu'ils l'avantagent dans son entreprise d'écriture poétique car cette position extérieure lui confère une liberté de création et d'expérimentation littéraire sans limites. Ce regard extérieur à l'institution académique de la littérature américaine, donne la possibilité à Coleman de s'essayer à une écriture singulière qui l'affranchit des exigences et canons

³⁹ Terry Wolverton, *Insurgent Muse: Life and Art at the Woman's Building*, San Francisco : City Lights, 2002.

⁴⁰ Becker, *Outsiders : Etudes de Sociologie de la Déviance*, p. 25.

littéraires auxquels elle souhaite se dérober. Cette position alternative est expliquée par Jean-Claude Renard dans son ouvrage *Notes sur la poésie* publié en 1970. Un chapitre intitulé « être et écrire » résume, à mon sens, toute la démarche poétique de Wanda Coleman⁴¹. Renard ouvre son propos en indiquant que « L'espace de l'activité poétique est constitué par une manière originelle et exclusive de parler du langage et le laisser parler le langage tout en parlant, au niveau le plus essentiel, d'une manière d'être, de vivre, de voir et de connaître. »⁴² Cette emphase sur le langage est retentissante dans l'œuvre de Coleman puisqu'elle s'emploie, au sein de son écriture, à commenter cette utilisation singulière, et à s'y interroger, notamment au travers d'une série de poèmes intitulé « Essay on Language », série publiée sur cinq recueils différents, dont voici le premier poème publié en 1987 dans *Heavy Daughter Blues* :

ESSAY ON LANGUAGE

*who stole the cookie from the
cookie jar?*

this began somewhere

suggest middle passage. consider the dutch ship
consider adam and eve and pinchmenot

blacks think in circles she said. no they don't
i said too readily, too much on the defense. of course
blacks think in circles. i think in circles
why did i feel it necessary to jump on the defensive.
defensiveness
is sure sign of being gored by unpleasant truth

equation: black skin + new money = counterfeit

i keep going back over the same thoughts all the time (the
maze
poverty poverty poverty
syndrome oft times accompanies social stigmata)
sex sex sex
desperately seeking absolute understanding (the way out) -
black black black
the impossible (my love relationship wears me thin) i know

number one stole the cookie

but knowing doesn't
stop me from thinking about it - trying to be the
best i can spurred by blackness but they keep telling me the
best fashion in which to escape linguistic ghettoization
is to

⁴¹ Le titre de la thèse n'y est d'ailleurs pas innocent...

⁴² Renard, *Notes sur la Poésie*, p. 97.

ignore the actuality of blackness blah blah blah and it will
cease to
have factual power over my life. which doesn't
make sense to me - especially when the nature of mirrors
is to reflect

when a mirror does not reflect what is it? not necessarily a
window,
merely glass? can it be something other than glass? and once
it becomes glass can it ever be a mirror again?
violent animal can't take it no more can't
take it anymore from anyone tired of being
one in a world of everybodies and someones
violent animal you throw chalk against the
blackboard rocks at reluctant lovers assault
money-grubbing landladies with cold dishwater
they're all against you in that paranoiac \$\$\$
prism keep trying to see yourself/reflection
ooh black as swamp bottom mired in muck you
violent animal struggle struggle struggle to
get to solid ground get free get solidified/

grounded

substitute writer for mirror, visionary for window, hack for
glass

who me? couldn't be

(smashing is addictive and leads to greater acts of violence/
throwing things, i.e. the first sign of danger)

equation: colorlessness + glibness = success

i am occasionally capable of linear thought, stream of
consciousness
and hallucinate after a three day fast (have eyes will see)

i'm much too much into my head. stressed. i can't feel
anything
below the neck

number two stole the cookie

he says he hates me
and i'm wondering what in
hell on earth did i do except
be who he says he loves to hate

equation: circle + spear = spiral

going down and in at the same time going outward and up
absolutely

this ends and begins here⁴³

Ce premier poème ouvre le questionnement continu de l'auteure autant qu'il rattache cette démarche au mouvement alors contemporain de Coleman avec l'apparition des poètes du langage. En effet, les équations successives de ce texte font écho au magazine L=A=N=G=U=A=G=E édité par Bruce Andrews et Charles Bernstein entre 1978 et 1982, et considéré comme l'une des balises fondamentales de ce mouvement poétique laissant une grande part de la construction du sens au lecteur⁴⁴. L'intertextualité s'invite ici avec l'insertion en épigraphe filé tout au long du poème des paroles de la chanson enfantine « Who Stole the Cookie From the Cookie Jar », chanson fonctionnant en boucle venant ici renforcer la notion de point de convergence entre début et fin, mort et naissance du langage poétique. Ce poème représente l'essence même de la poétique de Coleman non dans son motif, mais dans ses origines et ses objectifs.

Le langage agresse autant qu'il guérit dans ce texte. Il est à la fois lame et cataplasme. Wanda Coleman a conclu notre premier entretien en revenant sur l'anecdote qui a « changé sa vie ». Alors qu'elle sort diplômée du lycée, elle se plonge dans des lectures d'ouvrages ayant trait à l'hypnose et ses bienfaits. Traumatisée par le racisme et la violence verbale dont elle est victime tout au long de ses années scolaires, elle décide de se positionner devant un miroir et de s'auto-hypnotiser pour oublier. Elle veut rayer de sa mémoire ces années trop pénibles qui lui semblent insurmontables. Lorsque je lui ai demandé si cela s'est avéré concluant, sa réponse a été : « You're talking to me now ! » Les mots avaient signifié à ce moment de sa vie, la mort d'une part d'elle-même avec laquelle elle renoua par le biais de la poésie. Cette anecdote résonne lorsque l'on aborde la question du silence et de la mort pour Jean-Claude Renard ; ce dernier explique en effet :

Le langage poétique est, à son niveau, une sorte d'expérience constante de la mort non seulement parce qu'il se heurte sans cesse au silence (c'est-à-dire à l'indicible de la réalité elle-même), mais parce qu'il doit sans cesse détruire le sens ordinaire du discours usuel pour que puisse naître une parole porteuse de sens différents et nouveaux. Rupture avec toute réalité aliénante, la poésie est donc aussi une manière de connaître et d'affronter la mort, - la trace, le signe (énigmatiques comme un cri) d'une recherche de la possibilité d'exister et d'une invention permanente de l'homme.⁴⁵

⁴³ Coleman, *Heavy Daughter Blues*, pp. 92-3.

⁴⁴ Coleman y fait d'ailleurs directement référence dans les derniers vers du poème intitulé « I've Written This Poem Before » lorsqu'elle conclut son texte par « so i'm writing it again one more time in black and white with hope that someone out there will at last get it straight », *Imagoes*, p. 168. Elle y fait également allusion lorsqu'elle cite en épigraphe de son essai « Black on Black » mentionné plus haut, la maxime bien connue de Walt Whitman « to have great poets there must be great audiences ».

⁴⁵ Renard, *Notes sur la Poésie*, p. 103. À ce passage précis, Renard insère la note suivante : « Aussi bien est-ce la redoutable gravité de l'expérience poétique qui, par contrepoids, fait aussi du poète un homme habité par l'enfance, - et la secourable distance d'une sorte de dédoublement qui empêche peut-être qu'il y ait, pour lui, une

L'écriture poétique de Coleman procède donc aussi en marge d'elle-même puisque cet instant de rejet d'une part de sa psyché fut simultanément le point de départ de sa construction poétique. L'instant de la réconciliation survient lorsque la colère et le ressentiment accumulés depuis plusieurs années d'injustice à travailler au service d'Hollywood deviennent insupportables pour Coleman. Mais cette fois, elle ne tente pas de supprimer ces souvenirs, ces sentiments ; elle veut les communiquer et ce faisant entrouvre la porte scellée des années antérieures. Elle décrit ce moment comme l'instant clé où elle parvient à cette « zone » où les poèmes semblent s'écrire d'eux-mêmes⁴⁶. Coleman accède alors à la liberté à laquelle elle a toujours aspiré grâce au langage poétique, liberté qui est, selon Renard, la seule chose dont tout poète doit tenir compte⁴⁷. Mais cette liberté n'est pas synonyme d'émancipation du quotidien pour Renard puisqu'il précise que « cela ne signifie pas que le poète soit en marge du monde et de l'Histoire. Il s'y tient, il les concerne, il leur importe au contraire, mais à sa façon, c'est-à-dire d'une manière toujours libre, toujours originale, toujours différente – et précisément importante pour cette raison qui est aussi celle de sa parole. »⁴⁸

La poursuite de poursuivre cet axe de réflexion semble naturelle si l'on considère ce qu'écrit Jacques Garelli à propos de l'imagination poétique qu'il pense indissociable de l'imagination transcendente dans *La Gravitation poétique*. Pour lui, l'imagination transcendente en acte est la seule activité du poète, activité qu'il définit comme point de convergence entre « inconscient et "laisser-être" »⁴⁹. Selon Garelli, les images poétiques ne surgissent pas de l'inconscient mais « successivement et comme automatiquement parce que la dimension fondamentale de la temporalité humaine est préréfléchie. Les images sont donc inconscientes parce qu'elles sont originaires et donc premières à l'égard de la pensée logique qui en dérive. »⁵⁰ Garelli utilise alors une comparaison fort à-propos puisqu'il associe l'inconscient d'images générées automatiquement à la circulation sanguine, thématique chère à Coleman qui se décline tout au long de son œuvre⁵¹. C'est ce « laisser-être » dont Coleman fait l'expérience soudaine lorsqu'elle renoue avec la totalité de sa psyché.

menace plus grande de démence et de mort. » La question du dédoublement avec l'expérience auto-hypnotique de Coleman vient trouver tout son sens.

⁴⁶ Coleman & Zaro, *Poetry LA interview*.

⁴⁷ Renard, *Notes sur la poésie*, p. 106.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Garelli, *La Gravitation poétique*, pp. 167-73.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 168.

⁵¹ «L'inconscient des images automatiques pourrait être comparé à la couleur du sang, qui n'est pas rouge parce qu'avant de couler, il aurait été contenu dans un réservoir de cette teinte ; mais, sang, il se trouve qu'il est composé d'hémoglobine qui lui donne cette coloration.

Le langage poétique est la seule liberté qui importe, puisqu'il est l'instrument qui vient questionner le monde et l'histoire. Il est l'outil qui fait entrer en adéquation l'auteur, le monde et l'histoire puisque le texte s'y inscrit, y laisse une trace, sa trace. Ainsi, Coleman informe le lecteur de cette relation qu'elle entretient avec son art grâce à ces poèmes autoréflexifs intitulés par exemple « Essay on Language », « Low English », « Poetry Lessons », « Footnote to an Unfinished Poem », « Poet After Surgery » ou encore « After the Poem ». Comme tous les poètes, elle s'est longtemps interrogé sur la poésie et son fonctionnement, son rôle et sa définition, et elle avoue dans son essai « Dancer on a Blade » n'être parvenue à aucune véritable conclusion.

After years of thinking about poetry - about what it is and what makes it work - I've come to no conclusions. All I know is that the reader who appreciates poetry, or the work of a particular poet, is drawn to its sound and sense out of some profound and often indecipherable need, and that because it has an impassioned reader, the poem, with time, may transcend its author and all critics. But to say this is not to define poetry.⁵²

Ne pas parvenir à définir la poésie de façon satisfaisante et ne pas trouver sa place dans une seule tradition poétique laisse à Coleman une large latitude d'expérimentations venant à leur tour interroger les canons littéraires en place. Elle s'y emploie avec la révision de la forme du sonnet avec près de 100 « American Sonnets » publiés au cours de son œuvre et où le classique de la poésie se trouve totalement remanié. Lui attendant l'adjectif « American », Coleman s'en réapproprie les codes et ne leur donne pas non plus des titres mais des numéros. Le canon littéraire sur lequel elle se risque à l'exercice du détournement⁵³ est certainement le plus universel dans le genre poétique, et Coleman introduit alors une notion de jeu plus que de provocation⁵⁴. Elle ne transgresse pas ce code de la poésie la première et répond, à sa manière, à la supplication d'Emerson dans « The Poet » qui en appelle à une véritable littérature américaine reflétant la réalité du nouveau monde. Elle propose ainsi une nouvelle formule rappelant la poésie du langage lorsqu'elle compose son premier « American Sonnet » également teinté de poésie confessionnelle publié dans *African Sleeping Sickness* :

AMERICAN SONNET

the lurid confessions of an ex-cake junky: "i blew it
all. blimped. i was really stupid. i waited
until i was forty to get hooked on white flour
and powdered sugar"

⁵² Coleman, *The Riots Inside Me: More Trials & Tremors*, pp. 171-2.

⁵³ Sur le plan architextuel pour reprendre la dichotomie de la transtextualité de Genette.

⁵⁴ Coleman l'exprime d'ailleurs clairement dans son entretien avec Malin Pereira : « My idea was to take a conventional form and "play," bust," and "shape-shift" it according to the basic dictates of the musical concept. » Pereira, *Into a Light Both Brilliant and Unseen*, p. 19.

white greed	X	black anger	
socio-eco dominance		socio-eco disparity	

- a) increased racial tension/polarization
- b) increased criminal activity
- c) sporadic eruptions manifest mass killings
- d) collapses of longstanding social institutions
- e) the niggerization of the middle class

the blow to his head cracks his skull
 he bleeds eighth notes & treble clefs

(sometimes i feel like i'm almost going)

to Chicago, baby do you want to go?⁵⁵

Cette notion de jeu va plus loin encore puisque la « Retro Rogue Anthology » évoquée plus haut s’amuse aussi du genre littéraire de l’anthologie. Coleman reprend la trame de l’ouvrage publié en 1969 par Mark Strand, *The Contemporary American Poets : American Poetry Since 1940* et y apporte par ce biais le commentaire sur un genre souvent porteur de sens quand aux canons qu’il impose⁵⁶, en plus du fait que les auteurs noirs américains en sont très souvent absents ou bien sous-représentés. Coleman se donne donc un espace de réponse à Strand et son « Keeping Things Whole » et lui écrit « Keeping Things Honest »⁵⁷ dans lequel elle évoque un point de désaccord majeur entre les deux auteurs : les poèmes doivent exister dans et au-delà du langage pour Strand, concept sur lequel Coleman reste sceptique⁵⁸. Le commentaire s’étouffe lorsque Coleman réalise sa sélection d’auteurs, en reprenant certains de l’édition de Mark Strand tout en y insérant d’autres.

Être et écrire depuis la marge demeure alors peut-être une position complexe à assumer puisqu’elle peut aussi donner suite à plusieurs glissements. En effet, d’un côté Coleman se positionne en marge du système de l’industrie lucrative du livre, mais elle souffre du manque de reconnaissance de son travail et du peu de visibilité dont elle bénéficie. Nous avons vu que Coleman faisait un usage extensif de l’épigraphe, incluant au sein même de son œuvre de grands noms de la littérature américaine. Dans son ouvrage *From Outlaw to Classic : Canons in American Poetry*, Alan Golding discute de l’inter-canonisation que certains poètes peuvent

⁵⁵ Coleman, *African Sleeping Sickness*, p. 222.

⁵⁶ Cette idée résonne avec l’article d’Axel Nesme intitulé « Canonical Agon in Post-World War II American Poetry Anthologies » et dans lequel l’auteur évoque une division profonde entre traditionalisme et avant-garde, division qui se cristallise dans les anthologies de poésie américaine publiées après (depuis) la seconde guerre mondiale.

⁵⁷ Coleman, *Mercurochrome*, p. 223.

⁵⁸ Pereira, *Into a Light Both Brilliant and Unseen*, p. 24.

mettre en marche, et il évoque le cas de John Berryman et de son poème intitulé « Homage to Mistress Bradstreet » dans lequel Golding décèle une véritable volonté de Berryman de canoniser Anne Bradstreet⁵⁹. La même démarche pourrait être perceptible chez Coleman, en y voyant même une tentative d'auto-canonisation si l'on considère l'ensemble des influences qu'elle inclut dans son œuvre.

Malin Pereira pose la question très directement à Coleman lorsqu'elle explique à l'auteure la perception qu'elle a de l'évolution canonique de son œuvre : « One way I'm seeing your more recent work is that *Hand Dance* battles the canon, and *Bathwater Wine* writes you into it, with all the "after so and so" poems. »⁶⁰ Coleman, d'abord flattée par la remarque, précise que cette évolution ne s'est pas faite de façon très réfléchie concernant les canons mis en jeu, et elle précise que la bataille s'est plutôt déroulée sur le terrain que dans les « halls du monde académique. »⁶¹ Avec les auteurs entre lesquels Coleman place des équivalences dans son travail, l'auteure ne tente pas de forcer la porte de l'académie, elle la remet en question. En effet, en positionnant au même niveau des auteurs comme Lewis Carroll et Allen Ginsberg face à d'autres comme Terry Wolverton, Lisa Fineberg ou Sylvia Rosen, Coleman tisse un rapport analogique direct entre des auteurs canoniques et son entourage proche qui ne bénéficie pas de cette reconnaissance critique académique :

As a writer who grew up in the 1950s and '60s, I still hear the strident words of those valiant Negro teachers who risked their livelihoods by keeping us after class, out of the earshot of Whites, to hammer these words into our psyches: "You have to be three times better than *them* just to stay even." Whenever I pick up a pen, sit before a monitor, or peck at a keyboard, I hear those voices and hold them dear. To hear them is to honor them - whether what I write is a poem, a (non-commercial) script, a story, or a book review. And in honoring them, I crave recognition for my acts of creation - those works that I have sacrificed and bled for. I want to be heard - but by an audience capable of appreciating what they hear.⁶²

Cette citation permet d'envisager une autre utilité presque sociale à cette profusion de références dans l'œuvre de l'auteure. Coleman revient fréquemment sur le fait de devoir justifier ses choix mais aussi ses capacités d'auteure. Elle ressent le devoir de faire ses preuves à chaque nouvelle étape. Ainsi, plutôt qu'une vaine tentative canonique, il s'agirait ici d'une résurgence de la jeune Wanda Coleman à qui l'on répète qu'il lui faut justifier ses talents de poète et ces noms seraient là comme pour attester d'une culture littéraire qui ne lui serait pas acquise en tant que femme noire américaine angélène. Peut-être que finalement, cette marge dans laquelle navigue Wanda Coleman est précisément la position lui permettant

⁵⁹ Golding, *From Outlaw to Classic*, pp. 57-69.

⁶⁰ Pereira, *Into a Light Both Brilliant and Unseen*, p. 28.

⁶¹ « I hadn't even given much conscious thought, in that direction. The battle was taking place on the ground, rather than in the halls of academe. » *Ibid.*

⁶² Coleman, *The Riots Inside Me : More Trials & Tremors*, pp. 150-1.

l'élaboration d'une œuvre plurielle mais surtout d'un discours venant apporter les éléments nécessaires à son appréhension et à sa juste réception.

La marge dans laquelle se projette tout poète voulant se positionner à contre-courant d'une institutionnalisation littéraire, reste cependant particulière à Los Angeles. En effet, le territoire angeleno et le spectre culturel qui l'accompagne viennent déterminer un statut différent pour les auteurs de la ville car ces derniers se divisent au moins en deux catégories : les auteurs hollywoodiens travaillant au service de studios de cinéma ou de télévision d'une part et les auteurs de littérature d'autre part. Ces deux groupes distincts, sans entrer en compétition, ne constituent cependant pas le même poids culturel pour la ville comme le rappellent les chiffres avancés par la *Writers Guild of America West*⁶³, puissant syndicat face auquel les auteurs indépendants ne représentent qu'un grain de sable.

De ce déséquilibre va naître la réputation de Los Angeles comme territoire a-culturel car totalement dominé par Hollywood, mais il va aussi se créer une marge, dans laquelle se réfugient et s'agglomèrent les auteurs angelenos qui ne succombent pas aux appels des studios. Cette réputation s'insinue sur le plan académique mais surtout populaire : la télévision devient à la fois outil promotionnel d'Hollywood mais aussi rappel permanent de l'a-culturalité angelena⁶⁴ qui s'impose comme l'une des figures clé de ce que Jacques Derrida appelle l'homohégémonie⁶⁵. Guy Bennett se fait l'avocat du diable lorsqu'il commence son article intitulé « The Los Angeles Literary Landscape : A Core Sample » en statuant de façon très impersonnelle :

They say that Los Angeles is a city hostile to writers. That it is a literary desert, a cultural wasteland, an intellectual black hole. The metaphors may vary but the underlying argument, simplistic though it may be, remains constant; it goes like this: the presence of Hollywood is so deleterious, the weight of the entertainment-industrial complex so overwhelming, that any not-for-profit creative endeavor will inevitably be contaminated and thus is doomed to failure by mere proximity.⁶⁶

⁶³ Les rapports sont disponibles dans leur intégralité à partir du portail internet du syndicat, consultables à l'adresse <http://www.wga.org/>

⁶⁴ Voici par exemple une succession de phrases de la comédie *Cougar Town*, lorsque le groupe d'amis de la série se rend à Los Angeles : « - Can we go see the real sign (Hollywood) ? - It's a mile that way, but the cop said in normal L.A. traffic it's like 3 hours », « we could go explore L.A.'s *fascinating* culture. (rires) », « do you think I wanna spend my vacation in this smog-hole ? », « L.A. might suck, but you guys are the best » Lawrence & Biegel, S04E15, diffusé le 09/04/2013 sur TBS.

⁶⁵ « Si on veut protéger une production culturelle, nationale, ou plus généralement idiomatique, à laide de traités interétatiques, cela risquera toujours d'aboutir aux pires effets du protectionnisme, c'est-à-dire de favoriser ou d'entretenir une médiocrité nationale ou internationale. Le combat ne devrait donc pas installer sa frontière, son « front », entre la France et les États-Unis, ou l'Europe et les États-Unis, mais aussi à l'intérieur des États-Unis, où le même combat se livre entre des lieux, des institutions, des hommes et des femmes qui luttent contre le même pouvoir hégémonique, homogénéisant, *homohégémonique*. » Derrida, *Échographies de la Télévision*, p. 57.

⁶⁶ Bennett & Mousli, *Seeing Los Angeles*, p. 135.

Bennett emploie ici un “they” de circonstance puisque les colporteurs de cette rumeur sur la ville sont difficilement identifiables ; l’image reste tenace bien qu’elle tende à s’estomper de plus en plus ces dix dernières années avec la publication de nombreux ouvrages sur la scène littéraire de la ville couronnés par une édition Cambridge sur la littérature de Los Angeles publiée en 2010, comme une sorte de rite initiatique académique validant enfin la scène littéraire angelena.

4- L.A. frein littéraire

Cette réputation tenace est l’un des aspects que Wanda Coleman avance dans ses essais afin d’expliquer le peu d’opportunités à la disposition des auteurs de la ville pour vivre de leur activité littéraire. Coleman explique dans son essai « Dancer on a Blade » que la ville est peuplée d’une génération de « Whitmans », auteurs qui ne trouvent pas d’écho positif dans le bassin angeleno : « We Southern California poets, a motley generation of Whitmans forced to toot our own leaves, tremulously relied on regional publications to, at minimum, mention our names. »⁶⁷ Coleman explique une position difficile et rappelle de surcroît que, comme elle, les auteurs de son entourage angeleno ne sont pas uniquement auteurs. Ils sont aussi rédacteurs en chef, enseignants, scénaristes et exercent même parfois une activité professionnelle nourricière n’ayant rien à voir avec leur art. Cette double vie professionnelle que Coleman connaît bien est un frein à son développement en tant qu’auteure puisque cette double-vie l’empêche d’avoir l’accès direct et continu à la matière textuelle dont elle rêve en secret. Coleman dédie plusieurs poèmes à cette situation, mais un en particulier résonne dans son œuvre, « Drone », texte construit en boucle, publié dans *African Sleeping Sickness* et dont voici les derniers vers :

i sit here and type
is what i do and that’s very important
day after day/adrift in the river of forms
that flows between my desk and the computer that
prints out the checks
there are few problems here. i am very good clerk
i sit here all day and type
i am a medical billing clerk
i am a clerk
i clerk⁶⁸

L’aliénation de ce système est totale et renforce la déshumanisation générée par une tâche en total décalage avec de quelconques aspirations personnelles. La mettant en avant de

⁶⁷ Coleman, *The Riot Inside Me*, p. 178.

⁶⁸ Coleman, *African Sleeping Sickness*, p. 102.

cette manière, Coleman insiste sur le quotidien d'une majorité invisible et y rattache son expérience d'auteure angelena en demi-teinte. Souffrant déjà d'une psyché fragmentée, Coleman y adjoint une énième facette inhérente à la pratique de la littérature à Los Angeles, encore plus de la poésie. Coleman, déjà éprise d'un *habitus* presque symptomatique de la justification de son statut et de ses qualités, cette dimension s'accroît d'autant plus qu'elle est une femme noire poète angelena. Los Angeles et son image ternie est une barrière supplémentaire que Coleman doit surmonter.

La culture littéraire de la ville se développe ainsi dans l'ombre de l'omnipotence hollywoodienne, et génère encore une marge supplémentaire dans laquelle se réfugie l'ensemble de la communauté littéraire de la ville. Cette dynamique encourage alors l'apparition d'un grand nombre de magazines littéraires afin de faire circuler les textes, leur donner vie en parallèle des réseaux habituels de diffusion, tous au service de l'industrie télévisuelle et cinématographique. Bill Mohr propose à ce sujet une analyse des différents magazines développés sur le territoire de la ville, plus particulièrement durant la période de la guerre froide dans le chapitre « Thinking Alone in Company : L.A. Literary Magazines During the Cold War »⁶⁹, analyse venant renforcer le travail d'Estelle Gershgoren Novak et de son ouvrage *Poets of the Non-Existent City : Los Angeles in the McCarthy Era*. Novak ouvre la préface de son anthologie avec l'éditorial de Gene Frumkin du numéro de printemps 1960 de *Coastlines*, et il participe ainsi à une dynamique poétique dans laquelle Wanda Coleman viendra s'inscrire quelques années plus tard : « As a literary magazine, our first duty is toward the things of the world, for without these there is no literature, no art - just desolation. Among these things are the timeless human problems, public and private. We must try to see them honestly, from the inside, in the material we publish and in our own commentaries. »⁷⁰

Bill Mohr ayant été un acteur de l'ombre au début des années 1970⁷¹ se souvient également des très nombreux magazines, avec pour thème principal la poésie, qui se sont développés en Californie jusque 1985⁷². Mais ces publications à petits tirages comptaient et se reposaient aussi beaucoup sur le soutien d'institutions littéraires plus importantes comme le *Los Angeles Times Book Review*. C'était le cas des différents magazines qui éditaient parfois de petits recueils de poésie de quelques auteurs de la ville. Coleman se souvient cependant d'un moment clé où les médias de masse se sont retournés contre la poésie :

⁶⁹ Mohr, *Hold Outs*, pp. 27-55.

⁷⁰ Frumkin, « A Birthday Editorial », *Coastlines*, (Spring 1960).

⁷¹ Il était alors manutentionnaire sur des machines d'impression chez Larwin, qui finançait la plupart des petits magazines indépendants de l'époque.

⁷² Au total, Bill Mohr comptabilise plus d'une soixantaine de titres s'étant relayés et ayant cohabité sur l'ensemble de la Californie avec 33 titres pour la Californie du Sud. Mohr, *Hold-Outs*, p. 98.

I was just one hop ahead of the tsunami which had been building behind mainstream media's declaration of war against poetry, the quixotic charge led by the L.A. Times Book Review just the year before (1987). Although the then editor provided evidence that poetry could and did make money, and an editorial stated that "poetry is not naturally a nurturing pursuit; as an intense form of self-expression, it requires a professional attention to the self that is as far from conventional selfishness as a clown's attention to the red spot on his nose is far from conventional vanity," this lame defense did not alter policy and followed the announcement that the Book Review section would no longer review small-press volumes by contemporary and unknown authors.⁷³

Ce coup porté au genre poétique en particulier fut dévastateur pour les auteurs du début des années 1990 qui ne bénéficiaient pas encore des facilités créées par internet ; il provoqua une petite révolution aux auteurs et aux magazines angeleños qui devenaient soudainement plus accessibles et surtout plus visibles. Notons ici qu'il ne s'agit pas tant d'acquérir une visibilité commerciale de leur travail, mais la publication effective des textes encourage aussi *de facto* leur production. La municipalité a joué un rôle dans ce coup car son soutien aux artistes se désagrégeait peu à peu. Coleman le souligne dans son article « No Country For Artists and Poets » lorsqu'elle évoque le problème de la suppression des bourses aux auteurs du département culturel de Los Angeles.⁷⁴

C'est aussi le sentiment de communauté professionnelle qui s'avère problématique. Là encore, la ville et son espace gigantesque pose problème car la polynucléarité est aussi de rigueur pour les lieux de rencontre d'une communauté littéraire déjà relativement peu nombreuse sur le territoire. Wanda Coleman utilise dans ses textes le motif de la voiture et de la route comme l'essence même de la vie à Los Angeles, car ne pas en avoir c'est se couper du reste du monde, y compris de la scène littéraire dont les haut lieux se situent loin des Watts où vit Coleman⁷⁵. L'auteur d'origine new yorkaise David Ulin évoque la pénible expérience de cet isolement dans l'article « Like Any Paradise » :

Six years later (coming to Los Angeles), I'm convinced that being a writer in Los Angeles is far more complicated than my friend would have had me believe. What he left out was the down side, the moment when anonymity, or solitude, yields to loneliness, and the absolute certainty that one is working in a vacuum from which it is impossible to break free.⁷⁶

L'espace de la ville conduit à un isolement parfois salvateur dans l'entreprise poétique, mais qui est plus souvent subi que voulu. La construction de ces auteurs se fait aussi en lutte

⁷³ Coleman ajoute « (Now a decade later, that policy has been shelved. But the harm to notoriously frail literary careers of the period can't be undone) » Coleman, *The Riot Inside Me*, p.177.

⁷⁴ Coleman « NO COUNTRY FOR ARTISTS AND POETS ».

⁷⁵ « I especially gravitated to those who liked my work, although while living in Watts and South Central, during that time, raising two children alone, and working in either the San Fernando Valley or Hollywood, it was tough for me to be as social as I might have otherwise desired. My automobile was my means of connecting—and that was difficult even when gas was 29 cents a gallon. » Coleman, Entretien, (16/06/2013).

⁷⁶ Timberg & Gioia, *The Misread City*, p. 3.

avec l'espace de la ville qui ajoute une contrainte supplémentaire à l'exercice de leur art. Ces parcours individuels se sont fait en parallèle, souvent de manière contiguë⁷⁷, mais ils se sont fait en retrait de toute scène culturelle visible. Cette marge constituée d'auteurs de tous horizons est la problématique de départ de Bill Mohr qui oppose en introduction de *Hold-Outs* cette marginalité à la notion de *subculture* développée par le poète angeleno Dana Gioia dès la première ligne de son ouvrage *Can Poetry Matter ?* publié en 1992.

Bill Mohr ne conçoit pas de son côté qu'il faille parler de *subculture* puisque pour qu'il y en ait une, il faut qu'il y ait des institutions pour l'encadrer et l'aider à se développer, comme le prétend Gioia. Or Mohr et Gioia ne semblent pas parler de la même poésie puisque de son côté Gioia fait état d'un dynamisme sans pareil dans la poésie contemporaine américaine⁷⁸, dynamisme dont on ne ressent pas les effets ou les bienfaits à Los Angeles. Les institutions qui soutiennent les poètes se concentrent surtout autour du lieu emblématique de Venice, le *Beyond Baroque*, centre littéraire et artistique fondé en 1968 et où Wanda Coleman donnera la plus grande partie de ses lectures publiques. Ce lieu n'est pas, selon Mohr, une institution mais un lieu d'échange où les perspectives de chacun se nourrissent, où les marges s'étalonent et s'altèrent : « If the marginality of a poet is often configured as an indication of her or his capacity to critique the society that has pushed her or him to its fringes, it is also a position of flexibility and mobility »⁷⁹. Soudain, cette ville qui fait obstacle, qui isole prend appui sur cette même notion de marginalité pour en faire un moteur littéraire et non plus un frein.

5- L.A. source littéraire

Wanda Coleman étant l'une des figures clés de la poésie angelena, il n'est pas surprenant de la retrouver de façon assez proéminente dans le premier ouvrage attestant d'un mouvement poétique inhérent à la ville faisant écho à *The Los Angeles Poetry Renaissance* que Bill Mohr délimite de 1948 à 1992⁸⁰. Coleman, d'un naturel méfiant quant à toute affiliation académique, ne réfute pas les commentaires et théories avancées par Bill Mohr car elle prend appui sur l'entité même au cœur de son travail, la ville de Los Angeles, en lien direct avec l'émergence d'une poétique en concordance avec la réalité du territoire. Se trouver

⁷⁷ Le *Beyond Baroque*, le *Woman's Building* et le *Watt's Writers Workshop* sont les trois centres névralgiques de la communauté littéraire en pleine effervescence dans la seconde moitié des années 60 et début des années 70.

⁷⁸ « The proliferation of new poetry and poetry programs is astounding by any historical measure. Just under a thousand new collections of verse are published each year, in addition to a myriad of new poems printed in magazines both small and large. » Gioia, *Can Poetry Matter?*, p. 1.

⁷⁹ Mohr, *Hold-Outs*, p. xvi.

⁸⁰ Mohr, *Hold-Outs*, p. xvi.

ainsi canonisée et commentée ne lui pose pas problème, d'autant plus que Bill Mohr, collègue de longue date, ajuste certains points essentiels de critiques récentes émises au sujet de l'œuvre de Coleman. L'une des plus frappantes est le point de divergence qu'il marque clairement avec Julian Murphet, auteur de *Literature and Race in Los Angeles*, dans lequel l'auteur explique qu'il n'y a aucun « chef-d'œuvre » dans l'œuvre des artistes qui composent son corpus, uniquement des intensités d'immanence là uniquement pour dire ce qui ne l'est jamais⁸¹. Mohr souhaite détacher Coleman de cette image presque a-canonique d'une auteure qui serait uniquement porte-parole de la voix du peuple. En effet, les aspirations de Coleman dépassent largement ce seul aspect comme nous avons pu le voir jusqu'à présent. Faire entendre l'indicible des minorités fait partie de ses ambitions, mais l'ampleur de cette démarche initiale dépasse les limites de ses implications.

Des ouvrages comme *Hold-Outs* de Mohr (2011) ou *The Misread City* (2003) de Gioia contribuent à redonner à Los Angeles la place qui lui revient comme scène littéraire et viennent apporter un discours critique aux multiples anthologies qui, à leur façon, ont permis le rayonnement de nombreux auteurs angeleños dont Wanda Coleman. Cette dernière apparaît en effet dans l'anthologie éditée par David Ulin, *Writing Los Angeles*, publiée en 2002, anthologie conséquente reprenant les textes les plus marquants de l'histoire littéraire de la ville. Cet ouvrage anthologique fait suite à d'autres du même type consacrés à la poésie dont *Anthology of L.A. Poets*, éditée par Charles Bukowski, Neeli Cherry et Paul Vangelisti en 1972, mais aussi à celle de Bill Mohr *Poetry Loves Poetry* publiée en 1985. Il y eut également *L.A. Exile* (1999) éditée par Paul Vangelisti, *Gridlock* (1990) d'Elliot Fried ou encore *13 Los Angeles Poets de Jack Grapes* publié en 1997. Une anthologie est ici à mettre en avant, *Invocation L.A. : Urban Multicultural Poetry* ; cet ouvrage, publié en 1989 fut édité par trois femmes noires, Michelle T. Clinton, Sesshu Foster et Naomi Quinonez qui expliquent en introduction de leur ouvrage : « L.A. has a poetry scene that never quits, and while this anthology was not edited to be entirely representative of that literary scene, this *is* the first anthology that truly represents the multicultural character of the city. »⁸² Ces nombreuses anthologies attestent de la richesse des productions poétiques de l'après-seconde guerre, surtout qu'elles ne reprennent pas toujours les mêmes auteurs. L'anthologie éditée par Paul Kareem Tayyar en 2010 intitulée *Beside the City of Angels* se concentre quant à elle

⁸¹ « There are no masterpieces here, no great artificers; just intensities of immanence and becoming-minor. We are not at any rate in need of 'classics' or 'masters', only of sober syntactical enunciations of what goes unvoiced, the 'people's concern' in this time of an ever more purified domination. » Murphet, *Literature and Race in Los Angeles*, pp. 6-7.

⁸² Clinton, Foster & Quinonez, *Invocation L.A.*, p. ix. Elles rendent compte du multiculturalisme mais aussi d'une forte représentation féminine avec plus de la moitié des auteurs composant le corpus.

uniquement sur des poètes de Long Beach, agglomération voisine souvent assimilée à Los Angeles en vertu de sa proximité. Si une telle publication renforce l'idée d'une scène littéraire très active dans le bassin angeleno, le titre de l'ouvrage reste ouvert quant aux interprétations qu'il appelle...

Mais ces objets littéraires ont une force intrinsèque par leur aspect choral. L'union fait la force face à une ville qui entrave l'existence d'une scène littéraire pourtant bien présente. Ainsi, au fil des pages de ces ouvrages, les textes donnent à voir un parcours de l'espace singulier en fonction de leurs auteurs, et offrent une expérience spatiale inédite du territoire. L'anthologie permet un retour en arrière et d'enrayer la boucle temporelle dans laquelle la ville se fige, venant entraver le systématique effacement de la mémoire tel qu'il est envisagé par Norman Klein⁸³. Le contexte contemporain de ces ouvrages vient soulever la question non négligeable de la place qu'ils occupent dans une cité qui engendre une profusion de signes et de signifiants qui la définissent. Comme le rappelle David Ulin, Los Angeles est une ville qui peut être « ré-imaginée », se réinventer à l'infini, et la scène littéraire angelena que l'on donne à voir dans ces anthologies le démontrent autant qu'elles le revendiquent :

An anthology like this can only hint at the cumulative density of Los Angeles's literary record; it is intended as a starting point for exploring the rich and diverse perspectives of a century of writing. I hope that at the very least it will spark a recognition of just how variously Los Angeles can be reimagined, in ways that go far beyond the commonplaces of movies and guidebooks.⁸⁴

Il est ici intéressant de noter qu'Ulin cherche également la reconnaissance de Los Angeles comme territoire littéraire américain majeur avec cet ouvrage. La terminologie qu'il utilise en ouverture de cette anthologie semble néanmoins très équivoque quant à la présence de Wanda Coleman dans le corpus sélectionné. Ulin parle en effet des différentes « réimaginings » possibles de la ville en dehors de ses espaces habituels de représentations, mais Coleman ne réimagine pas la ville. Elle ne l'imagine pas, elle la pratique et en communique les différentes essences qu'elle en extrait. Avoir fait une place à la poésie dans cette anthologie est suffisamment rare pour être remarqué, mais l'objectif général que définit David Ulin ne s'applique pas au travail de l'auteure. La variété et les nuances sont présentes dans l'œuvre de Coleman, mais cette constante réinvention du territoire est précisément ce que Coleman veut combattre, car de cette réinvention permanente de l'image soutenue par une temporalité mise en boucle génère l'oubli.

⁸³ Dans son ouvrage *The History of Forgetting : Los Angeles and the Erasure of Memory*, Klein fait le constat d'une histoire parallèle qui se construit dans l'oubli.

⁸⁴ Ulin, *Writing Los Angeles*, p. xix.

Si les anthologies donnent à voir la diversité littéraire angelena, l'expérience de la vie littéraire de Coleman atteste tout autant de cette richesse car lorsqu'elle convoque les noms auxquels elle s'est trouvée associée, il s'agit presque d'une anthologie qui lui appartient et qu'elle construit peu à peu. Ce panthéon local se retrouve dans les noms invoqués au sein même de son œuvre : Eloise Klein Healy, Carol Lem, Philomène Long, Sesshu Foster, Gil Cuadros, Henri Coulette, Kate Braverman, Sylvia Rosen, Laurel Ann Bogen, Terry Wolverton, Paul Vangelisti, F.A. Nettelbeck, Leland Hickman et Robert Mezey. Mais il se trouve aussi en marge de son œuvre lorsqu'elle se remémore son évolution dans ce paysage littéraire singulier qu'elle appréhende pour la première fois par l'intermédiaire de son frère George alors étudiant à l'école d'art de Otis/Parsons. Grâce à lui, elle rencontre lors de l'été 1970 John Thomas qui deviendra son mentor et l'aidera à s'intégrer dans le monde fermé de la poésie angelena⁸⁵. Elle retrace avec précision son parcours en tant qu'apprentie poète les années suivantes avec des ateliers comme celui de Diane Wakowski au California Institute of Technology en 1971, ou celui de Clayton Eshleman du côté de Reseda/Sherman Oaks en 1973 puis en tant qu'auteure accomplie.

Cependant, étrangement, elle ne considère pas qu'il y ait une communauté littéraire forte à Los Angeles dans le sens strict du terme ; il y a pour elle une « sorte de communauté »⁸⁶ car elle est, elle aussi, fragmentaire car dépendante des différents lieux et surtout conditionnée par les moments de rencontre. Ces instants sont eux-mêmes conditionnés par les outils de communications de leurs temps et il n'est pas rare de passer des opportunités par manque d'information. Cette communauté parcellaire se comporte donc en accord avec cet espace et forme une entité informe qui se calque sur une topographie qui la conditionne. Lorsqu'elle évoque le Beyond Baroque dans un de ses textes, elle écrit la peur qu'elle inspire au cercle d'auteurs présents lors d'ateliers d'écriture et la marginalisation qui s'ensuit :

there's thangs and thangs

we all sittin around in a circle. we all come to the workshop to get down and do the thang. and so the leader say "go." then they all start to pull out theirs thangs. one-by-one each thang is discussed.

and somehow, because i'm foreign/new to the circle they keep skippin'/passin' over me. at first i think this is an oversight but after two or three passes i know it is deliberate. they are afraid of my thang. they ain't even seen it yet so i know that sooner or later they gonna

⁸⁵ Coleman, *The Riot Inside Me*, pp. 203-6. Elle partage à ce propos une anecdote dans son article « Bukowski vs. Thomas » dans laquelle elle est le témoin d'une bataille alcoolisée entre les deux amis en plein Los Angeles.

⁸⁶ « The notion of community did resonate, although that took time. I said as much to Leland Hickman. I regarded the group that gathered around the Wednesday night workshop at Beyond Baroque (and later Papa Bach's bookstore and *Bachy*) as a community of sorts » Coleman, Entretien. (26/09/11).

have to get down to dealin' with my thang. and when they do i intend to make them regret how they've ignored my thang⁸⁷

La source littéraire est aussi ce vernaculaire que Coleman injecte dans son travail qui l'identifie à la communauté noire américaine, mais cette utilisation se fait par touches sporadiques. Le niveau de langue vient servir le propos du texte et non l'inverse, et Coleman s'appuie sur ces différents systèmes linguistiques qu'elle entend dans la ville pour informer le lecteur de la voix qui s'adresse à lui⁸⁸. L'irruption vernaculaire dans les textes relèvent autant de la tonalité que de la stylistique puisqu'elle vient sous-tendre une localisation et une socialisation qui relèvent du domaine politique plus que littéraire. La littérature angeleña, dans toutes ses dimensions, trouve pour Coleman un écho significatif lorsque la ville devient objet littéraire car Los Angeles est le point de convergence de cette communauté aussi disparate soit elle. *City of Quartz* de Mike Davis et *The Architecture of Four Ecologies* de Reyner Banham sont parmi les ouvrages les plus connus de cette littérature qui s'impose comme récit parcellaire de la ville. Mais ces ouvrages ne sont pas même la surface émergée de l'iceberg car les récits scientifiques ou purement littéraires ayant la ville au cœur de leurs préoccupations sont légion.

Les formes narratives se déclinent dans toute leur diversité, de la compilation de pensées diverses à la manière de D.J. Waldie avec *Where We Are Now: Notes from Los Angeles* ou de June Rose Gader et son *L.A. Live: Profiles of a City*, d'une soudaine révélation d'une image insoupçonnée de la ville comme Deepak Narang Sawney avec *Unmasking L.A.: Third Worlds and the City*, d'ouvrages collectifs visant à donner à voir le 'véritable' Los Angeles en proposant différentes analyses comme dans *Looking for Los Angeles : Architecture, Film, Photography, and the Urban Landscapes* de Charles Salas et Michael Roth, d'un journal de bord comme Pat Hartman avec *Call Someplace Paradise* ou bien encore la reconstruction de l'histoire de la ville à travers les articles du *Los Angeles Times* comme *Curbside L.A. : An Offbeat Guide to the City of Angels from the Pages of the Los Angeles Times* de Cécila Rasmussen. Pour Coleman, l'ensemble de ce type d'ouvrage est ce qui vient

⁸⁷ Coleman, *African Sleeping Sickness*, p. 173.

⁸⁸ Lors d'une correspondance entre Truong Tran et Wanda Coleman initiée en 2005 par Jennifer Firestone et Dana Teen Lomax pour leur ouvrage *Letters to Poets*, Coleman explique son rapport à la mixité linguistique qui s'articule dans son travail : « I was raised by parents who did not allow identifiable idiomatic speech, Black slang or "foul" language into their home. First I memorized the King's English and his grammar. I learned the rules so that I could break them with artistry as opposed to chance. Simultaneously, I then began to "collect" all the language I was not allowed to use, along with various other cants and jargon. I have developed a mental list of stylistic and/or linguistic "signals" or "stops" that tell the initiated and/or sensitive reader that there is "something else" going on underneath my language, something that is out-of-the ordinary. These are widely ranging rhetorical devices by which I *encode* my blackness (the way 50s scriptwriters encoded sex), using everything from nonsensical "niggerisms", to literary allusions, mock and variant spellings, period slang, song lines and titles, musical notation, etcetera. » Firestone & Teen Lomax, *Letters to Poets*, pp. 30-1.

cimenter la communauté littéraire angelena car elle traite de la bannière sous laquelle tous se réunissent et ils constituent comme une anthologie des signifiés de la ville. Cette diversité relate une histoire angelena dont les enjeux se jouent à plusieurs niveaux, qu'il s'agisse de l'évolution topographique de la ville, sa construction urbaine, sa construction sociale, son histoire ou ses anecdotes, tous participent à son réajustement signifiant qui s'érige en parallèle (et parfois non sans influences⁸⁹) de l'image que l'industrie audio-visuelle s'invente.

Los Angeles est un espace fait de contrastes sociaux forts, d'espaces radicalement différents mais qui s'agrègent dans un ensemble cohérent pour les auteurs qui en connaissent les modes de fonctionnements et de représentations. Bill Mohr argumente que c'est cet espace singulier qui confère à la ville ce possible de ce qu'il appelle la « cartographie de la dissidence »⁹⁰ et texte dans lequel il cite l'architecte angeleno Coy Howard qui évoque pour sa part un environnement singulier qui dans lequel tout semble scintiller. Mais Mohr de préciser que tout ne scintille pas de la même façon pour tous à Los Angeles, et que de cette fragmentation naît la riche diversité poétique de la ville : « Yet this light is not uniform, and everything does not shimmer to the same degree ; the disparities in the reproduction of social life in Los Angeles affect the visibility of its citizens' lives, both to each other directly and in the shared representations of their daily lives. »⁹¹

La majeure partie des critiques touchant au travail de Wanda Coleman l'associe uniquement au ghetto des Watts/South Central, la reléguant *ipso-facto* en bas de l'échelle sociale, mais ce n'est là encore que tenir compte d'une réalité immédiate à l'époque de son émergence en tant qu'auteure. L'enfance de Coleman n'est pas marquée par la pauvreté avec deux parents salariés qui sont en mesure de payer une éducation artistique à leurs enfants, même si Coleman est alors simultanément témoin de la ghettoïsation du quartier des Watts avec la transformation de la population blanche de classe moyenne en population noire américaine défavorisée. Ce n'est qu'à son émancipation du domicile familial que Coleman se confronte à une réalité sociale quotidienne bien plus difficile, réalité dont elle se sort progressivement pour rejoindre les classes moyennes et sortir de South Central avant les émeutes de 1992. Avec sa participation à l'équipe scénaristique de « Days of Our Lives » et alors primée d'un Emmy Award pour la saison télévisuelle de 1975-76, Coleman vit de

⁸⁹ En effet, plusieurs auteurs se servent de l'image hollywoodienne de Los Angeles comme point de départ qu'ils vont peu à peu déconstruire pour donner leur version des faits. Comme Peter Theroux dans *Translating L.A.*, Eric Avila développe dans *Popular Culture in the Age of the White Flight: Fear and Fantasy in Suburban Los Angeles* développe un chapitre intitulé « The Spectacle of Urban Blight : Hollywood's Rendition of a Black Los Angeles » (p. 65-105) ; c'est également une stratégie bien connue de Mike Davis qui utilise des représentations hollywoodiennes comme point d'entrée à l'image de son ouvrage *Au Delà de Blade-Runner*.

⁹⁰ Mohr, *Hold-Outs*, p. 1-25.

⁹¹ *Ibid*, p. 1.

l'intérieur l'expérience de la classe aisée hollywoodienne. C'est cette transversalité de l'expérience des différentes strates sociales qui lui permet de donner à voir un Los Angeles pluriel puisqu'elle navigue entre ces disparités qui l'enrichissent aussi comme auteure. Cette capacité à évoluer habilement dans ce Los Angeles de l'inégalité⁹², qui la ramène inexorablement à la place que son statut de femme noire américaine poète des Watts appelle lui fournit la matière première de sa poésie dans toutes les dimensions de sa vision et de ses degrés d'adaptations.

6- Wanda Coleman fusionniste

La vie angelena de Coleman la positionne à un point de convergence unique qui se conjugue entre une insertion progressive dans le milieu littéraire de la ville et une expérience d'auteure qui ne se limite pas à l'art poétique mais qui se décline sous toutes ses formes possibles dans un Los Angeles où Coleman doit subvenir aux besoins de sa famille ; entre ces deux univers, un déplacement permanent du curseur social la caractérise. Scénariste, éditrice, rédactrice en chef, critique, auteure, Coleman se confronte à tous les aspects du métier d'auteure au cours de sa carrière avant de prendre la décision de se consacrer uniquement à la littérature afin de se libérer des contraintes inhérentes à chaque exercice :

For a while I was writing for television, but finally I decided to leave the world of popular culture. [...] I decided I wanted to be a "literary" person, because I felt that's where the changes originate - the popular or "low" culture always cannibalizes the "high" culture. Also, working in television I tired of being told what I could and couldn't say - so I went to books.⁹³

Pour Coleman, la véritable liberté et le seul sanctuaire possible dans ce Los Angeles se trouvent dans la littérature⁹⁴ car c'est le point d'orgue de tout changement. Mais si Coleman se focalise uniquement sur la littérature, son expérience préalable d'auteure angelena au sens large du terme influe aussi largement sur ses objectifs lorsqu'elle propose dès sa troisième publication une œuvre qui dépasse le simple cadre de la poésie. Coleman amorce avec *Heavy Daughter Blues* un rapport à la littérature différent puisque le sous-titre indique « Poems & Stories 1968-1986 ». Il ne s'agit pas seulement d'un recueil de poésies ; Coleman commence

⁹² Cette institution sociale inégalitaire se retrouve particulièrement dans l'ouvrage collectif *Prismatic Metropolis: Inequality in Los Angeles*, édité par Lawrence Bobo, Melvin Olivier, James Johnson et Abel Valenzuela publié en 2000.

⁹³ Coleman, *The Riot Inside Me*, pp. 90-1.

⁹⁴ « When I moved to Hollywood, little did I know that it's now a hardcore ghetto! When I was working in the entertainment business, my associates were afraid to come there. I live right on the borderline between Hancock Park - wealthy homes with real mahogany and crystal and beautifully kept grounds - and a lot of drug activity; there's a heroin dealer down the street, and gangs. [...] The ghettos have changed a lot. In South Central L.A. people are dying - sitting in their living rooms watching TV and catching stray bullets. So there's no haven, no sanctity - I worry about my mother living there. Because the new-school gangsters are sociopaths - they don't respect anybody. They don't care who you are: "Oh, you a great poet?" They don't give a fuck. » Coleman, *The Riot Inside Me*, p. 94.

déjà à égratigner son image de poète angelena qu'elle souhaite faire entrer en adéquation avec son parcours. Structurellement, *Heavy Daughter Blues* est également atypique puisque tous les recueils de l'auteure sont divisés en plusieurs chapitres sauf celui-ci qui consiste en une suite ininterrompue. Coleman distingue néanmoins les deux types de textes qui viennent se répondre dans le livre en utilisant l'italique pour les « histoires » venant s'insérer dans un recueil majoritairement composé de poèmes⁹⁵.

L'utilisation des guillemets pour évoquer les « histoires » de *Heavy Daughter Blues* est de rigueur car le genre littéraire auquel elles peuvent être identifiées reste incertain. Les « histoires » placées dans la première moitié de l'ouvrage comme « Billy », « Conversation Over a Hot Iron » ou « The Man Who Loved Billie Holiday » sont identifiables comme des nouvelles répondant aux critères du genre. Mais un changement s'opère vers le milieu du livre avec l'un des textes fondateurs de l'œuvre de Wanda Coleman, « Angel Baby Blues »⁹⁶. Ce texte hybride est d'ailleurs celui que retient David Ulin dans son anthologie *Writing Los Angeles* alors qu'il présente Wanda Coleman comme poète alors que Coleman elle-même ne désigne pas ce texte comme poème. Cet écart rend compte du brouillage qu'insuffle l'auteure qui se joue des conventions littéraires et en réinvente les codes au prisme de son expérience. Cette position complexe trouve une résonance particulière dans ce que Pierre Bourdieu appelle « l'espace des points de vue » lorsqu'il discute des *Règles de l'art* et qui vient mettre en lumière ce que Coleman appelait une « sorte de communauté » :

La question fondamentale devient alors de savoir si *les effets sociaux de la contemporanéité chronologique, voire de l'unité spatiale*, comme le fait de partager les mêmes lieux de rencontre spécifiques, cafés littéraires, revues, associations culturelles, salons, etc., ou d'être exposés aux mêmes messages culturels, œuvres de références communes, questions obligées, événements marquants, etc. sont assez puissants pour déterminer, par-delà l'autonomie des différents champs, une problématique commune, entendue non comme un *Zeitgeist*, une communauté d'esprit ou de style de vie, mais comme un espace des possibles, systèmes de prises de positions différentes par rapport auquel chacun doit se définir.⁹⁷

Bourdieu vient ainsi étayer l'idée d'une communauté qui se construit sur l'écart et qui simultanément s'inscrit sur les possibilités de remise en question des codes légués d'une génération qui les précède, plus ou moins lointaine. La figure qui occupe ce rôle pour Coleman n'est autre que Charles Bukowski qu'elle côtoie par l'intermédiaire de John Thomas. Elle explique ainsi qu'avant de trouver sa voix poétique, Coleman est fascinée par

⁹⁵ 16 « histoires » disséminées entre 137 poèmes. Il peut être intéressant de considérer ici l'utilité « structurante » de ces textes qui viennent apporter un rythme de lecture différent sur l'ensemble du recueil.

⁹⁶ Cf poème intégral dans Annexes, pp. 391-2.

⁹⁷ Bourdieu, *Les Règles de l'art*, p. 330.

cette prose qu'elle qualifie de « fast-paced and bare-bones », qui la pousse dans un premier temps à imiter son style⁹⁸. L'œuvre de Bukowski est aussi facteur de fascination pour Coleman qui voit en lui un auteur complet capable de sillonner les genres avec virtuosité avant de prendre conscience que leur conception personnelle de la langue était radicalement différente. Coleman veut retrouver une musicalité dans la langue qu'elle n'entend pas chez Bukowski et ainsi s'émancipe de son modèle afin de trouver ce que Roland Barthes appelle son « style » dans *Le Degré zéro de l'écriture* :

C'est l'Autorité du style, c'est-à-dire le lien absolument libre du langage et de son double de chair, qui impose l'écrivain comme une Fraîcheur au-dessus de l'Histoire. L'horizon de la langue et la verticalité du style dessinent donc pour l'écrivain une nature, car il ne choisit ni l'une ni l'autre. La langue fonctionne comme une négativité, la limite initiale du possible, le style est une Nécessité qui noue l'humeur de l'écrivain à son langage. Là, il trouve la familiarité de l'Histoire, ici, celle de son propre passé.⁹⁹

Dans ses expérimentations textuelles, Coleman interroge d'une part les canons architextuels des genres ; d'autre part, elle définit simultanément la nature de son œuvre qui vient, à son tour, marquer sa volonté de dépassement des genres. Avec l'émergence d'une nature autoriale qui lui est propre, Coleman fusionne d'une part les propriétés du langage qu'elle emploie, les cadres fluctuants d'une institution littéraire qui peine à exister à Los Angeles et le moteur de l'expression créative qui réside dans la complexité de son parcours. Cet ensemble vient définir la portée symbolique non seulement du langage poétique de l'auteure, mais aussi des différentes étapes et pièces qui constituent son œuvre. Le choix interprétatif de David Ulin d'exemplifier la poésie de Coleman par un texte qu'elle-même définit comme une « histoire » souligne l'émergence de cette nature qui vient ajuster les codes littéraires et en inventer d'autres qui lui correspondent.

Coleman se définit elle-même comme une fusionniste littéraire¹⁰⁰. Cette fusion des genres, qu'elle décline tout au long de ses publications, se perçoit dans les différents détournements transtextuels qu'elle insère dans certains de ses poèmes, à l'image de sa « variation sur un conte de fée »¹⁰¹ qui reprend un genre très codifié en titre et rejoue les enjeux à la lumière de Los Angeles. Elle fait de même dans le poème « Revisiting the Wood »

⁹⁸ « In the meantime I had become a Bukowski fan, trying to imitate his style, going to his readings, and hanging out at the infamous Bukowski parties, invited along by Peter's girlfriend. » Coleman, *The Riot Inside Me*, p. 206.

⁹⁹ Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, p. 17.

¹⁰⁰ Lors d'un entretien, j'ai mentionné quelques critiques qui définissent le travail de Coleman comme expérimental à l'instar de la critique émise par Graham McPhee sur Bathwater Wine (« formally complex and experimental » McPhee, « Bathwater Wine Review »), et Coleman corrige, alors que ce terme d'auteure expérimentale la dérange. Elle se veut fusionniste car elle ne publie pas de « tentatives » mais de véritables propositions situées au point de convergence de ses pratiques littéraires. À cet effet, elle mentionne l'influence non négligeable qu'a eu pour elle la *San Francisco Poetry Renaissance* sur la porosité du langage poétique. Coleman, Entretien. 28/10/2011.

¹⁰¹ Coleman, « Variation on a Fairytale », *African Sleeping Sickness*, p. 189.

ou intertextualité et hypertextualité se combinent et insufflent une symbolique nouvelle au classique remanié et une interprétation personnelle du lieu et du milieu qu'elle invoque.

REVISITING THE WOOD

palms and telephone poles nod
the asphalt buckles and shimmies

witchin' hour ensues. she returns to cruise a blues
neighborhood in her sleek cherry ride. the familiar
dreamscape / sepia haven of low-grade rentals and
high-priced lies. the ache blamming at her heart
matches the bass count / distort perception

she clings to the basket and trembles. she
remembers how
it feels to feel it all the way home

“who do you want?”
asks the big bad mink-clad, gold-draped wolf

“my man for me,” says
the aging brick-red riding hood

“what do you want to score?” his
teeth glisten

“love truly,” she hands him
a vintage bottle of Irish

“that’s something that can only be obtained
if at all
in the real world,” he smiles
and breaks the seal¹⁰²

Mais là où le fusionnisme se décline de la façon la plus évidente demeure dans le dialogue qu'elle instigue dans *Heavy Daughter Blues* entre « histoires » et poèmes, qui se développe peu à peu en une nature poétique comme l'entend Roland Barthes. Il se dessine déjà un lien inaliénable entre les poèmes et les « histoires » de ce recueil à travers une thématique, celle du rêve. En effet, en plus des « Dream Poems », il y a les « Dream Stories » ; dans ce recueil se trouvent le poème « Dream 27 » et l'histoire « Dream 620 ». Les titres et les textes se répondent puisque mis face-à-face. « Dream 27 » est beaucoup plus court et suit les canons d'une mise en page poétique tandis que « Dream 620 », beaucoup plus long

¹⁰² Coleman, *Bathwater Wine*, p. 236.

s'apparente à une prose poétique dont les caractéristiques typographiques soulignent le lien au poétique.¹⁰³

Coleman publie ensuite un recueil intitulé *A War of Eyes and Other Stories*, recueil de nouvelles où le dialogue occupe une place centrale, et où la poésie semble absente, imperceptible, comme en retrait. Mais le titre du recueil fait écho aux « autres histoires » qui viennent s'ajouter à celles publiées dans *Heavy Daughter Blues* et crée la continuité de l'œuvre. Coleman poursuit son entreprise avec *African Sleeping Sickness*, publication elle aussi de « Stories & Poems », qui revient poser la question de ce dialogue entre poèmes et « histoires ». Le recueil est divisé en plusieurs chapitres et dans ces chapitres se retrouvent ses « histoires », là encore différenciées typographiquement dans le sommaire avec des lettres capitales¹⁰⁴. Mais la structure globale de l'ouvrage est également à prendre en compte. En effet, *African Sleeping Sickness* propose en première partie *Mad Dog Black Lady*, premier recueil publié de Coleman ici réédité. Cette décision est forte de sens puisque, avec cette orientation de lecture, l'on s'aperçoit que deux poèmes¹⁰⁵ du recueil originel pourraient s'apparenter aux « histoires » désignées dans *Heavy Daughter Blues* ou *African Sleeping Sickness* attendant à ces premiers textes. Le premier poème, « Blind Betty », est à considérer dans l'écart constaté puisque la mise en page n'est pas la même entre la première et la seconde édition. En effet, dans la première, le texte d'abord justifié sur la page à la manière des « histoires » balbutie et s'étire, puis il s'aligne peu à peu à gauche pour finir par se diriger vers la forme des poèmes de Coleman, tandis que dans la seconde, le texte est justifié du début à la fin, telle une « histoire ». Le deuxième poème « An Offering of Paws » ne subit pour sa part aucune altération éditoriale ; c'est le texte à la forme la plus équivoque puisqu'il semble se trouver à l'intersection des deux formes que distingue Coleman par la suite :

i was choking her
she begged for mercy
a problem unresolved

i was waiting for the end of the story
the big zeros of my eyes mirroring belief in a friend

friend. what is that? the dog that trails me home each afternoon from school. a big brown german shepherd. i give it no name. no food except the occasional remains of my sack lunch. it never leaps upon me, but tags along happily and barks when it first sees me. and i smile, pat it a

¹⁰³ En effet, il n'y a aucune majuscule dans le texte « Dream 620 » en dehors du nom du personnage extérieur s'invitant dans le rêve dénommé X-Ray, comme pour analyser radiologiquement cette dernière « histoire » du recueil.

¹⁰⁴ Numériquement, les « histoires » du recueil sont au nombre de 12 pour 95 poèmes.

¹⁰⁵ Plus précisément « Blind Betty » et « An Offering Of Paws », Coleman, *African Sleeping Sickness*, p. 41 & p. 130.

little. but when i reach home it cannot go past the porch. it knows. mama won't allow. dog turns away.¹⁰⁶

Les « histoires » de Coleman sont surtout reconnaissables sur la page avec une mise en page justifiée, et des paragraphes de tailles équivalentes. C'est d'ailleurs le seul véritable point qui les distingue des différentes mise en page choisies pour les poèmes, en plus d'une articulation narrative plus linéaire. Cette reprise/altération de *Mad Dog Black Lady* en ouverture d'*African Sleeping Sickness* vient interroger une éventuelle volonté de Coleman de faire un retour en arrière ou même un arrêt sur image pour dilater ses objectifs et rendre perceptible l'étendue des différentes combinaisons littéraires en jeu. Une autre « histoire » intitulée *Clocking Dollars* » vient faire écho à ce brouillage des genres puisqu'il s'apparente, dans sa mise en forme, à « An Offering of Paws » :

shell it over
shell it out
smackers crackers nickels & dimes
my weight in bananas

it's all about the moolah

My poverty level steadily climbs. I pay blood for everything. Open my pages and read my bleed: the essence of racism is survival; the primary mechanism, economics. The power t have is the power to do. I, black worker "womon" poet angelena, disadvantaged first by skin, second by class, third by sex, fourth by craft (the MSS & juvenilia of pitiaibly poor poets pull down greater pissbah posthumously), fifth by regionality.¹⁰⁷

Ce qui vient faire la différence est l'utilisation de majuscules, d'une ponctuation plus riche et surtout d'un « I » et non « i ». Mais Coleman utilise aussi ce « i » dans ses « histoires » comme dans « Angel Baby Blues »¹⁰⁸, « The Ace of Zeros »¹⁰⁹, « Dream 620 »¹¹⁰, « Beyond Baroque »¹¹¹ ou encore « Where The Sun Don't Shine »¹¹². Ce « i » diminué est le point de pivot d'une poétique qui se préoccupe des représentations du « je » que Coleman associe à ses poèmes les plus abrasifs, comme pour en décupler la portée, en renforcer le message. Cette alternance entre poèmes et « histoires » finit par prendre son sens dans le virage qu'opère Coleman dans son recueil suivant, *Hand Dance*, à partir duquel elle n'associera plus ses poèmes à d'autres « histoires ». Le titre n'est pas sans rappeler « An Offering of Paws », premier texte véritablement hybride de l'auteure mais qui n'apparaît pas

¹⁰⁶ Coleman, *Mad Dog Black Lady*, p. 130.

¹⁰⁷ Coleman, *African Sleeping Sickness*, p. 218.

¹⁰⁸ Coleman, *Heavy Daughter Blues*, pp. 84-6.

¹⁰⁹ *Ibid*, pp. 183-4

¹¹⁰ Coleman, *Heavy Daughter Blues*, pp. 216-7

¹¹¹ Coleman, *African Sleeping Sickness*, pp. 173-4.

¹¹² *Ibid*, pp. 185-8.

comme tel avant sa réédition. La couverture est également particulièrement importante : seule photographie utilisée sur l'ensemble de ses ouvrages, on peut y voir les mains de Coleman qui se superposent et s'entrelacent à la fois¹¹³. Dans l'ouvrage divisé en quatre parties, les textes ne sont pas différenciés alors que certains reprennent des codes de ses « histoires » et *Hand Dance* apparaît comme l'aboutissement d'une poétique fusionniste qui se déplie sur les ouvrages qui le précède.

La fusion littéraire qui caractérise la poésie de Coleman se retrouve ainsi dans l'ensemble de son œuvre avec une diversité d'écriture qui se conjugue autrement qu'en poésie. Elle mentionne souvent son expérience comme scénariste comme atout l'ayant influencé dans sa composition des recueils de nouvelles et pour raconter des histoires de manière plus articulée. Également auteure d'un roman qui n'a pas rencontré de succès particulier, Coleman propose pourtant avec ce livre une nouvelle combinaison des genres. Chaque chapitre s'ouvre sur des translittérations empruntées au *lexicon* du Bouddhisme Zen, suivi de sa signification et d'un court poème. Vient ensuite le titre de chaque chapitre, puis le cœur narratif du roman, avant de clore sur une lettre qui, peu à peu, retrace unilatéralement la correspondance entre deux des personnages principaux du roman¹¹⁴. L'hybridité littéraire de l'œuvre est couronnée par *Native in a Strange Land* et *The Riot Inside Me*, qui dénotent une écriture presque journalistique de l'auteure avec laquelle elle se débat encore lors de la parution en 1996 de *Native in a Strange Land*. Elle explique en introduction :

I am both journalist and poet. Neither is quite comfortable with the other. And what follows is the textural evidence. Yet something else is also going on. Often it is the poetic which informs the journalistic in my work and the journalistic which strengthens and substantiates the poetic. But this is not the only paradox that affects me in other incarnations - wife, mother, big sister, Black woman, Southern Californian. It is the last item on this list which distinguishes and isolates me from the majority of my Afro-American contemporaries.¹¹⁵

Cet échange complexe entre écriture poétique et écriture journalistique qui s'influencent et s'informent de façon inconfortable, détermine la position particulière de Coleman vis-à-vis de ce que Roland Barthes qualifie de « degré zéro de l'écriture » :

Toutes proportions gardées, l'écriture au degré zéro est au fond une écriture indicative, ou si l'on veut amodale ; il serait juste de dire que c'est une écriture de journaliste, si précisément le journalisme ne développait en général des formes optatives ou impératives (c'est-à-dire pathétiques). La nouvelle écriture se place au milieu de ces cris et de ces jugements, sans participer à aucun d'eux ; elle est faite précisément de leur absence ; mais cette absence est

¹¹³ Cf Annexes, p.395.

¹¹⁴ Il s'agit d'une correspondance entre Tamala, le personnage principal et Erlene, et les lettres qui nous sont données à lire sont toutes signées de Tamala.

¹¹⁵ Coleman, *Native in a Strange Land*, p. 11.

totale, elle n'implique aucun refuge, aucun secret ; on ne peut donc dire que c'est une écriture impassible ; c'est plutôt une écriture innocente.¹¹⁶

En effet, Coleman cultive deux plumes qui se combinent dans leurs contrastes : puisque le « poétique informe le journalistique », la parole contamine une écriture amodale ; l'écriture hors-la-loi fait irruption dans l'écriture innocente, lui donne corps et substance. L'écriture blanche est impossible pour Coleman car le poétique n'est jamais loin et vient s'y associer à défaut de prendre le dessus. Mais la présence de cette dualité littéraire chez l'auteure et la dynamique combinatoire qu'elle occasionne entre ces deux sphères entraîne Coleman vers le fusionnisme qu'elle s'attribue. Cependant, cette capacité de Coleman à se faire entrechoquer des codes distincts pour s'en approprier de nouveaux n'est pas une démarche qu'elle réserve uniquement à la littérature. La création de cette poétique qui lui est propre génère pour elle une force centrifuge qui happe simultanément et intègre à l'élaboration de son discours toutes les autres formes artistiques qui l'habitent.

¹¹⁶ Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, pp. 59-60.

B. Une politique urbaine de l'oubli : *Requiem angeleno*

Le « titre » non officiel qui fut attribué à Wanda Coleman de « L.A. Blueswoman » annonce très directement, l'influence majeure que l'on retrouve dans les poèmes de l'auteure, la musique blues et jazz. Que ce soit dans les motifs invoqués, dans l'intertextualité parfois employée ou dans la structure de l'œuvre, la musique joue un rôle crucial dans le fusionnisme artistique qu'entreprend Wanda Coleman¹. Cette dernière se définit donc comme la « fusionniste jazz de Los Angeles », titre qui lui revient de droit si l'on considère l'ensemble des critiques faisant référence à cet aspect de la poésie de Coleman. C'est notamment le cas de Jennifer D. Ryan qui analyse avec précision et talent certains des poèmes jazz les plus emblématiques de l'auteure dans son ouvrage *Post-Jazz Poetics* publié en 2010. La présence de Wanda Coleman dans plusieurs ouvrages sur les liens forts qu'entretient la poésie avec le jazz comme la *Jazz Poetry Anthology* éditée par Yusef Komunyakaa et Sascha Feinstein, atteste de cette résonance particulière que l'on retrouve dans la poésie de Coleman. Riche d'une éducation artistique qui débuta par la musique classique, Wanda Coleman se retrouve happée par l'émergence de la scène du *rythm & blues* de Los Angeles dont le centre névralgique se situe sur la Central Avenue², lieu où travaille son père lors des premières années de la jeune Wanda.

Ainsi, dès son plus jeune âge, ses deux parents influent chacun à son niveau sur la construction musicale de l'auteure. D'un côté la mère de Wanda insiste sur l'éducation musicale de la jeune fille avec des leçons de piano, de violon et de chant³ ; de l'autre, le père de Wanda fait toute l'éducation jazz de sa fille en lui faisant écouter les plus grands titres qu'il a découvert par le biais de son lieu d'exercice. Coleman se forme alors une oreille musicale pointue et se destine à être musicienne plutôt qu'auteure. Mais l'encéphalite qui la touche à l'âge de onze ans la laisse avec une motricité réduite au niveau des doigts de la main gauche, mettant fin à ses rêves de musique. C'est à ce moment que Coleman entame le long processus de faire s'entrechoquer la littérature et la musique et qu'elle y perçoit des corrélations qu'elle

¹ Dans la série des auto-interviews du site internet littéraire « The Nervous Breakdown », à laquelle participe Wanda Coleman en 2012, elle reprend dès la première question les origines de ce surnom auquel elle tient mais qu'elle amende quelque peu : « I like to think of myself as “the L.A. Blueswoman,” a title conferred upon me years ago by Irish-American poet Tim Joyce. While I love and respect the blues as a musical and literary form, I'm more accurately a jazz fusionist. » Coleman, « Self Interview », <http://www.thenervousbreakdown.com/wcoleman/2012/02/wanda-coleman-the-tnb-self-interview/> (12/04/2013)

² Ralph Eastman raconte cette évolution dans son article « Central Avenue Blues: The Making of Los Angeles Rhythm and Blues, 1942-1947 » publié en 1999.

³ Coleman explique que sa mère veut faire d'elle une jeune « débutante » afin de coller au plus près aux critères des familles riches pour lesquelles elle travaille comme bonne.

isole et qu'elle cherche à retrouver dans les ouvrages qu'elle parcourt. Richard Frost dans son article « Jazz and Poetry » part du constat que les deux entités ont, au moins, deux points communs purement structurels :

I do know that jazz and poetry have a common basis in meter, and I suppose that the same parts of my brain that let me feel and understand impulse patterns in music are also responsible for my grasp of meter and rhythm in poetry. The two arts have that, at least, in common.⁴

Sur l'ensemble de ses publications, Coleman démontre une relation plus complexe entre jazz et poésie et les fait fusionner jusque dans la démarche poétique qui fait se répondre les origines du jazz aux motivations poétiques de l'auteure.

Over time, with close observation and careful listening, drawing on my musical training, I began to patch together my version of a blues aesthetic, stitching what I had garnered into some semblance of understanding, with added bits and pieces from the friends and mentors to come, and from authors read. At the root of all this cultural quilting, I surmised, lay the blues, which, like ragtime, was a fusion of the slave musics brought from Africa and the folk music of indentured Scotch-Irish servants.⁵

Si l'impact du jazz est indiscutable sur l'ensemble de l'œuvre de Coleman, c'est surtout dans la singularité des poèmes de l'auteur que ces influences ont été abordées et discutées par ses critiques. Au-delà des poèmes jazz, c'est l'ensemble du travail de Coleman qui se fonde sur une profonde musicalité.

1- Musicalité Littéraire : une œuvre partition

Sascha Feinstein⁶ identifie les premiers poèmes jazz de Coleman dans le recueil *Imagoes*, deuxième ouvrage publié de l'auteure. La musicalité de la poésie se fait néanmoins sentir dès *Mad Dog Black Lady* dans le corps des poèmes où l'utilisation d'allitérations et assonances fréquentes dénote une attention particulière au son⁷ ; elle est également structurellement présente avec des titres comme « A Lyric » ou « Rapping with Opportunity ». *Imagoes* marque effectivement l'irruption claire d'une poésie très musicale, parfois teintée de jazz, de façon évidente⁸. Si le nombre des poèmes clairement identifiables comme « poèmes jazz » restent très minoritaires, le choix de Coleman d'ouvrir le recueil sur

⁴ Frost, « Jazz & Poetry », p. 397.

⁵ Coleman, *The Riot Inside Me*, p. 24.

⁶ Feinstein, *A Bibliographic Guide to Jazz Poetry*, p. 19.

⁷ Le poème « Son of A » fait un usage particulièrement insistant d'allitérations en « b » qui viennent compléter le titre qui reste en suspens. Le son informe le sens et fait d'ores et déjà état de ce que Laurence Perrine appelle les « procédés musicaux » (Musical devices) qu'elle explique comme suit : « Poetry obviously makes greater use of the music of language than does language that is not poetry. The poet, unlike the person who uses language to convey only information, chooses words for sound as well as for meaning, and uses the sound as a means of reinforcing meaning. So prominent is this musical quality of poetry that some writers have made it the distinguishing term in their definitions of poetry. » Perrine & Arp, *Sound & Sense*, p. 163.

⁸ Le fait qu'elle dédicace cet ouvrage à ses parents ne semble également pas anodin, de par leur rôle dans l'éducation musicale de Coleman et de la fusion de deux mondes musicaux que représente leur union.

un poème intitulé « In Search of the Mythology of Do Wah Wah » donne néanmoins le ton. Le jazz prend de plus en plus d'espace dans le discours poétique de Coleman et elle l'introduit peu à peu avant de lui donner une place prépondérante lors de la publication de *Heavy Daughter Blues* quatre ans plus tard. À partir de cet instant, le jazz devient le filtre au travers duquel se développent les textes de Coleman qui joue l'intertextualité en insérant des paroles de chansons jazz dans ses textes. Ainsi, avec « The Blues in the Night », elle se réapproprie les paroles de la chanson éponyme écrite en 1941 par Johnny Mercer. Elle convoque également dans le recueil deux noms bien connus de la scène jazz, Billie Holiday dans « The Man Who Loved Billie Holiday » et le pianiste jazz Bill Evans à qui elle dédicace le poème « The Black Bullfighter ».

Cette thématique se décline tout au long des publications de Coleman qui compose ainsi une œuvre partition ; l'avant-dernier recueil de poèmes publié fait office de véritable pivot musical dans cet ensemble : *Ostinato Vamps*. Sara Kosiba indique en ouverture de sa critique de l'ouvrage : « The title of Wanda Coleman's latest book provides one of the keys to unlocking the poetry within. »⁹ Plus que de fournir les clés pour les poèmes contenus dans le recueil, *Ostinato Vamps* offre une véritable partition qui dépasse les limites physiques du livre. La lecture interne du recueil est la plus musicale de tout ce qu'a pu publier Coleman, avec un jargon qu'il faut s'approprier¹⁰. En effet, les titres choisis mélangent les genres et créent une musicalité qui dépasse le jazz : Ostinato, Requiem, Blues, Nocturne, Rythmes, Jazz, Fugue. L'inclusion de ce lexique très divers dans les titres marque également la diversité nécessaire à l'auteure pour appréhender la ville dans ses moindres nuances. Tous sont au service de l'interprétation musicalisée de la ville, interprétation elle-même régie par ce que Coleman exprime comme étant les bases de la théorie du jazz, « Jazz Theory 101 » :

slide trombones did you say ? crazy ears
vibrant and progressive and wow
the desire to be rooted or rooting in

finding inspiration in the inspired
miles of minor chords and major truths
[...]
recreate the sounds of thy homeland
let your fingers taste the beauty¹¹

⁹ Kosiba, « Ostinato Vamps : Review », p. 247.

¹⁰ Coleman dans l'entretien avec Malin Pereira indique elle-même qu'*Ostinato Vamps* est un recueil charnière : « Ostinato Vamps came after the retirement of Black Sparrow Press, and favorably, I hoped, represented the end of one period for me and the beginning of another. » Pereira, *Into a Light Both Brilliant and Unseen*, p. 21.

¹¹ Coleman, *Ostinato Vamps*, p. 30.

Recréer les sons de sa terre natale est ce que tente Coleman dans ce fusionnisme jazz, dont elle se fait l'instrument. Sa voix poétique est porteuse de cette vérité, bien qu'elle l'interroge sans relâche : « Am I my people's keeper/griot who sings and in song passes truth along ? »¹² La structure en quatre parties de cet ouvrage vient éclairer très nettement la construction de la carrière artistique de Coleman, venant ainsi renforcer cette métaphore musicale qui lui est chère et elle la replace comme origine de sa poétique. La première partie intitulée « Red Noir » est composée de poèmes assez sombres faisant référence très directement à la ville, notion couronnée par le poème « Los Angeles Nocturne¹³ » venant clore ce premier chapitre. Cette partie semble correspondre au début de carrière de l'auteure, qui balaye rétrospectivement les étapes de sa construction poétique. La seconde partie « Ostinato¹⁴ Vamps » fait autant référence à « l'obstination » de poursuivre une carrière littéraire à Los Angeles, qu'à une ligne poétique qui demeure inchangée mais dont les formes s'amendent et évoluent au fil du temps. La quatrième partie « The Weighing of my Heart » est la dernière du recueil et correspond à l'instant d'écriture et aux conséquences de cette vie angelena sur l'auteure reconnue qu'elle est devenue. Le poème titre de cette partie est placé sous des mouvements introspectifs (« the i of me / the omymy of mine ») et rétrospectifs (« i am haunted by the absence contained in an urn »¹⁵ ; « the heat of hormonal ebb ») ; la résurgence présente d'un corps qui vieillit et la mort qui le hante sont autant d'indices pour mesurer le temps écoulé. Cette dernière partie ne contient d'ailleurs pas de titres évocateurs se rattachant à la musique, comme pour créer un point d'arrêt venant donner un poids supplémentaire à ce qui pèse sur le cœur et que la musique ne peut pas emporter.

La troisième partie de ce recueil intitulée « Two Fugues & a Prayer » est à la fois la plus opaque et la plus importante de toutes. La musicalité de Wanda Coleman est palpable sur la page, mais elle l'est encore plus dans sa voix, et l'auteure a enregistré trois maquettes musicales entre 1990 et 1991 *Black & Blue News*, *High Priestess of Word* et *Berserk on Hollywood Blvd*¹⁶. Chacune de ces maquettes musicales consiste en une mise en mots et parfois en musique de poèmes publiés. Il est d'ailleurs intéressant de noter que, sur les poèmes sélectionnés, beaucoup ne font pas partie des textes clairement désignés comme « jazz ». De même, l'on aurait pu s'attendre à ce que le poème « Angel Baby Blues » soit

¹² Coleman, *The Riot Inside Me*, p. 55.

¹³ « Le mot nocturne, en musique, désigne moins une forme spécifique qu'un instant poétique, un « moment musical », dont la nuit est le prétexte. » <http://www.universalis.fr/encyclopedie/nocturne-musique/> (03/12/2013)

¹⁴ « Ce terme désigne un élément mélodique ou rythmique plus ou moins court se répétant périodiquement et « obstinément », cependant que d'autres éléments (voix superposée, rythmes simultanés, etc.) se modifient simultanément. » Larousse, *Dictionnaire de la Musique*, 2005.

¹⁵ Cette urne est l'évocation de la mort de son fils Anthony Jerome, décédé en 1997 du SIDA.

¹⁶ Cf clé usb.

accompagné d'une mélodie jazz sophistiquée alors que le fond sonore reste vierge. Cette troisième partie d'*Ostinato Vamps* est composée de trois poèmes intitulés « Night Widow Fugue », « Sorceress of Muntu » et « Prayer for America Reborn » qui peuvent correspondre à chacun des enregistrements effectués par Coleman. « Night Widow Fugue » fait d'ores et déjà dans le titre, écho à « Los Angeles Nocturne ». Par ailleurs, le poème long de 15 pages (le deuxième plus long de l'œuvre de l'auteure après « Sorceress of Muntu » long de 16 pages) s'ouvre comme suit :

for in the light the lightness takes

the white shock of sun reveals a loveless vista
sea gulls & ravens compete for discards
then scrape the cloudfree sky

who was here
a moment ago?

loud & noisy
the skin of twenty stayed tough
hung tight and rock & rolled forevah
it has been shed. the shedding, groans & moans & saxophones
no joy in discovering the world was nevah hers

daring frantic drives, subcity spins
burnings

(afterwards, she turns one way
he turns the other)

Ur city catches gold
foreign names & exotic tragedies
compete for headlines & thinning dimes¹⁷

Le propos saccadé comportant de nombreux rejets et césures, ajouté aux accumulations avec de nombreuses répétitions de « & » donne un sentiment de fébrilité d'erratismes qui complète et se répond avec *Berserk on Hollywood Blvd.* aussi bien dans le fond que dans la forme¹⁸. Le CD *High Priestess of Words* se rattache pour sa part très directement au poème intitulé « Sorceress of Muntu », associant ainsi *Black & Blue News* composé de sept poèmes aux propos particulièrement politiques et culturels, à « Prayer for America Reborn » qui appelle une « fin de règne » et réclame justice. Mais qu'en est-il de la fugue¹⁹ ? Donnée

¹⁷ Coleman, *Ostinato Vamps*, p. 59.

¹⁸ Voir la 'mise en page' du CD dans Annexes p. 395.

¹⁹ « La fugue (de *fuga*, fuite) est une forme de composition musicale dont le thème, ou sujet, passant successivement dans toutes les voix, et dans diverses tonalités, semble sans cesse *fuir*. » Ainsi Marcel Dupré définit-il la fugue. La fugue est fille du contrepoint, qui a atteint son apogée au XVI^e siècle. Empruntant les voies de l'imitation, du canon et du *ricercare*, elle naît de l'évolution de l'écriture polyphonique et contrapuntique. Le contrepoint consiste essentiellement à conduire simultanément plusieurs lignes mélodiques. L'imitation est une

comme point musical culminant de la partition que propose *Ostinato Vamps*, la fugue « naît de l'évolution de l'écriture polyphonique », polyphonie qui nous est donnée à lire dans l'œuvre de Coleman. Elle représenterait alors ce point de fusion, ce pont qui déborde de la simple écriture et qui se poursuit indépendamment d'elle. Cette échappée nous mène sans détours vers « ce qui reste à force de musique »²⁰ comme l'envisage Jacques Derrida dans *Psyché* :

C'est pourquoi au lieu de faire l'inventaire - ce qui est à la fois impossible et non pertinent - de tous les « thèmes » mis en *Fugue* et en *Supplément* (la fugue et le supplément sont à la fois le titre, la forme et le thème de cet emportement musical d'écriture), au lieu de faire une fausse liste des thèmes traités (la signature, le privilège du psychanalytique, la métaphore, la contre-écriture, la fête, la suture, la dénégation, la référence, le jeu, le code, la castration, la question et la réponse, la vérité et la fiction, la perte, la loi, l'économique, le machinique, le fonctionnement, la fugue, le supplément, etc.), je marquerai brièvement, pour renvoyer le plus vite possible au texte même, si on peut encore dire, l'affinité entre le musical et le « *battement rythmique d'un blanc* » (presque les derniers mots de *Supplément*) et le reste. On ne peut même pas dire que la musique est arrivée, ni que quelque chose comme la musique est arrivée à quelqu'un (Laporte questionne et fait trembler quelque part le *me*, le *m'* réflexif ou auto-affectif dans l'expression « *quelque chose m'est arrivé* ») et pourtant le passé étrange et inquiétant du « *il y a eu écriture* » passe ici irréductiblement par du musical et du rythmique, et nous contraint - telle est aussi la force singulière de *Fugue* - à repenser, à réinventer ce que nous disposons sous ces mots : musique-rythme. Telle remarque de *Supplément* nous met sur la voie, mais son argument doit aussi se mettre en *Fugue* : « Écrire ne conduit pas à un pur signifié, et il se pourrait que la Biographie se différencie de la philosophie et au contraire se rapproche de la peinture et surtout de la musique, pour autant qu'elle ne comporte sans doute jamais un véritable contenu... »²¹

Ce texte de Jacques Derrida fait référence à la suite de *Fugue : Biographie* de Roger Laporte qui échafaude alors une œuvre singulière de textes biographiques qui ne parlent cependant que d'écriture car pour Laporte, ce qui importe c'est « d'être dans le monde de l'œuvre car là est la vraie vie »²². Ainsi, Derrida commente ce texte pratique et théorique en venant questionner le « s'être passé » d'une actualité toujours mise en fugue qui devient « un glorieux tombeau à la mémoire de rien »²³. Coleman donne à lire une stratégie d'écriture avec *Ostinato Vamps* et propose ainsi une structure qui serait, elle aussi, pratico-théorique dans le subtexte que l'on peut extraire de sa construction. Néanmoins, contrairement à l'écriture de Laporte sur laquelle Derrida s'interroge (« quelque chose s'est-il passé ? »), l'écriture de Coleman trouve son essence dans la dynamique inverse où l'expérience (ce qu'il s'est passé)

forme de contrepoint qui reproduit les mêmes motifs mélodiques ou rythmiques, à une ou plusieurs voix, sur les différents degrés de la gamme. Le canon est une imitation rigoureuse, et, au départ, la fugue développe un canon à la quinte. Quant au *ricercare*, il est construit sur le principe d'une imitation contrapuntique libre ; il n'a pas les structures complexes et imposées de la fugue ; il est plus un genre qu'une forme. »

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/fugue/> (03/12/2013)

²⁰ Derrida, *Psyché*, pp. 95-103.

²¹ *Ibid*, pp. 102-3.

²² Devarrieux, « Mort de L'Écrivain Roger Laporte », p. 12.

²³ Derrida, *Psyché*, p. 103.

est instigatrice d'écriture et d'une réflexion pratico-théorique venant la soutenir. Derrida parle de la « force singulière de Fugue » à repenser « musique-rythme » en rapport à l'écriture en ouvrant son argument final. Coleman avec cet *Ostinato Vamps*, qui dépasse l'objet qu'il constitue, donne à son tour à repenser musique et rythme au regard de son écriture, mais l'argument final devrait alors se réécrire : écrire ne conduit pas à un pur signifié, et il se pourrait que la biographie se différencie de la poésie et au contraire se rapproche de la peinture et surtout de la musique, pourvu qu'elle comporte toujours un véritable contenu...

C'est ce que laisse entendre Wanda Coleman qui parle de combinaison entre poésie et musique pour trouver l'inspiration et naviguer dans ses souvenirs. La poésie ne s'assimile pas au biographique pour Coleman comme elle le rappelle lorsqu'elle écrit : « Thus poetry, frequently assisted by music, has helped illuminate the workings of my memory. »²⁴ Cette même association se retrouve dans une entrée sur le blog de la *Poetry Foundation* intitulée « POETRY + MUSIC = INSPIRATION ? » dans laquelle elle raconte son duo improvisé avec le pianiste Mel Powell en 1986. La musique tient un rôle primordial dans l'élaboration de la poésie avec laquelle elle fusionne totalement pour convoquer une mémoire qui se transforme et se matérialise sur la page à leur contact. L'écriture poétique de Coleman ainsi largement influencée par la musique, intègre une nouvelle technique d'écriture : celle de la chanson. L'auteure se glisse dans la peau d'une parolière, et le texte poétique se emprunte, dans sa forme, les canons du genre. C'est ce que Coleman effectue dans le poème « Bottom Out Blues », texte dans lequel les jeux de sonorités et de répétitions s'engagent beaucoup plus, et où se retrouve inséré une terminologie technique qui ne laisse aucune équivoque :

you scoot along the bottom
think you goin' somewheres
you scoot around on bottom
think you gonna go somewheres

you walkin' in the darkness
see daylight everywhere [...]

Refrain: 3x6 i left my man for somethin' new
 3x6 i left my man for somethin' new
 so tired of fuss 'n struggle
 don't know what to do²⁵

La forme parolière influe amplement sur le rythme de lecture et sur les perceptions qui s'en dégagent. Le vernaculaire blues lie l'ensemble et les motifs d'indétermination ajoutés à un mouvement du texte marqué autant sémantiquement que structurellement, permettent une

²⁴ Coleman, *The Riot Inside Me*, p. 187.

²⁵ Coleman, *Heavy Daughter Blues*, p. 196.

réécriture des racines musicales autant qu'une souvenance vive de son contexte historico-culturel.

2- Entre mémoire intellectuelle et mémoire sensorielle

Ce va-et-vient entre la musique et la mémoire est le mouvement clé sur lequel Coleman élabore l'ensemble de sa poétique. Marilyn Pflederer, dans un article publié dans la revue *MENC : The National Association for Music Education*, parvient à isoler ce qu'elle pense être les huit concepts de la « nature de la musicalité » en transformant la trinité classique compositeur-interprète-récepteur en un « individu musical » que la démocratisation graduelle de la culture musicale a généré :

(1) The musical individual possesses a musical ear that is a discriminating ear. This musical ear is able to identify all the attributes of sound-pitch, intensity, timbre-and the elements of rhythm which include meter and tempo. (2) The musical individual is able to coordinate and associate the sound stimuli which reach him through the musical ear. (3) The musical individual searches out coherent melodic and harmonic meanings and is not satisfied with passively bathing in the sensuous colors of sound. He is able to grasp and respond to motives, impulses, and the movement of impulse following impulse in rhythmic and harmonic sequences with as much ease as the less trained person follows and responds to single tones or chords. (4) The musical individual finds a higher delight in experiencing music as an integrated whole. (5) The musical individual co-ordinates the sound impressions he receives by reducing them to their simplest relationships in an attempt to clarify the formal structure. Through this he is able both to see all around and to see through the structural framework of a piece of music. (6) The musical individual is aware of and responds to stylistic differences in formal structure and tonal relationships to be anticipated in music of different epochs. (7) The musical individual is able to identify and respond to the expressive quality embodied in the music which is communicated through the movement of the musical impulses within the total gesture. (8) The musical individual is able to "keep alive and unfulfilled a latent desire for symmetrical complementation of something gone by," by that which is yet to come, as musical impulse follows impulse in the composite musical gesture.²⁶

L'ensemble de ces concepts se retrouvent chez Coleman, que ce soit dans ses entretiens, ses essais ou ses poèmes. Ce qui reste en suspend et engage la réflexion est ce dernier concept évoqué par Pflederer d'un « désir latent inaccompli de compléter symétriquement quelque chose du passé ». Ce point central vient informer la fonction du musical dans l'œuvre de Coleman, fonction qui se retrouve renforcée par un extrait de *The Green Hat* de l'auteur américain Michael Arlen dans lequel il écrit :

They call this rhythm the Blues. It reminded you of past and passing things. ... It reminded you of the scent tangled in the hair of she with whom you had last danced to that rhythm..... You mourned the presence of the dead. You mourned the memory of the living. They call this rhythm the Blues. It reminded you of regret.²⁷

²⁶ Pflederer, « The Nature of Musicality », pp. 50-1.

²⁷ Arlen, *The Green Hat*, p. 124.

Chez Coleman, la musicalité ne fait pas surgir le regret, elle fait simplement ressurgir le passé et sert de point d'appui au souvenir. La musique est ce qui vient entrouvrir les portes du passé et créer un vortex temporel existant au milieu de la temporalité de l'omni-présent angeleño. Coleman se retrouve confrontée très jeune à ce pouvoir nostalgique de la musique ainsi qu'aux souvenirs qu'elle appelle de par l'expérience de son père. Il exprime en effet la nostalgie d'une Central Avenue en pleine métamorphose à travers les disques de jazz qu'il passe au domicile familial lorsque Lewana, la matriarche, n'est pas là. La musique constitue cette résurgence soudaine d'un temps révolu²⁸, elle est l'outil par excellence de la mémoire qui fonctionne alors en unisson. Qu'elle soit nostalgie, plainte ou prière, la musicalité que Coleman intègre à son travail trouve ses racines dans ce rapport initial qu'elle a ressenti mais aussi dans le rapport intellectuel qu'elle a construit. En effet, dans le second « Essay on Language » qu'elle écrit, l'auteure revient sur l'essence même de la langue et du rythme de son « peuple » (*people*) avant l'esclavage, invoquant ainsi une musicalité différente et la façon dont l'anglais gravé dans la chair a donné naissance à un genre musical :

before slavery

my people-tongue (drum) was sure. there were no excesses. those who spoke it knew the work of tribal time during which they were not native but simply a history apart in which the cycles of life played out in accordance to the rhythms of that other continent [...]

landed and chained

our metaphor was denied, was first made “sin” against the mores of a slaving race, then “crime.” the english tongue was enforced/whipped into our flesh enough to make our servitude profitable. with the denial of our tongue, our creeds and worships were also denied. (in english our men and women have become genderless/interchangeable as “nigger”) thus a new sorrow was born and it too entered our tongue and created a resonance (blues) which distinguishes ours from all european speech and sets us apart even from those with whom we urge reunion²⁹

Le *blues* est la création d'une « résonance » pour Coleman, résonance qu'elle introduit dans son écriture poétique. Richard Quinn, lorsqu'il porte son attention à la poésie d'Amiri Baraka dans son article « Black Power, Black Arts, and the Ethics of the Ensemble » écrit à cet effet :

Hanging, screaming, dragging, and whipping represent the verbs of historical violence coming into the poet's consciousness. The past moves into the present and takes its form in language, less as an object of representation than a motive for poetic expression. Images of black history like these mark Baraka's growing pursuit of blackness, his own sense of black tradition as

²⁸ Steven Isoardi dans son ouvrage publié en 2006, *The Dark Tree : Jazz and the community Arts in Los Angeles*, exprime une notion similaire lorsqu'il conclut le chapitre « Ballad for Samuel : The Legacy of Central Avenue and the 1950s Avant-Garde in Los Angeles » : « To some of those artists remaining in Los Angeles, the challenges now was to rekindle that atmosphere by reinvigorating the arts in the changed conditions of the community in the early 1960s. » Isoardi, *The Dark Tree*, p. 40.

²⁹ Coleman, *Hand Dance*, p. 77.

significant to both his identity and poetics [...] “Rythm & Blues” displays this pattern throughout. Complicated images of surreal, beat-inspired language intermingle with dense articulations of black history.³⁰

En lien direct avec ce que Steven Isoardi appelle les « échos ancestraux »³¹, le “*rythm & blues*” s’avère le vecteur le plus approprié à la démarche poétique de Coleman, qui reprend l’ensemble des composantes désignées par Quinn, les faisant émaner de son expérience de Los Angeles. Le jazz fournit ainsi à Coleman à la fois un moyen d’accéder à la mémoire dans sa démarche, mais aussi de la rendre visible en la mettant en suspens sur la page. La musique est aussi ce qui déclenche la mémoire dans le texte comme dans « *Sunset Liana* » :

midnight jazz & indigo
she dwells in the heat of a lover’s burn,
what she does is not a crime. it’s
not her fault
[...]
hers is a world of incantations,
scented candles & Abyssinian musk,
fertile with marriages & births.
[...]
there are answers in her closet,
a velvet scarf smells of too-ripe rose
a sable fur is passion-torn
[...]
no man can kick.
not now. not in a thousand nows

lost midnights, they drive the indigo
in the city of palm
to the jazz of a lover’s burn
seek that moody beauty quick & foot sure
that wound who strolls the edge

her truth is oasis to all who’ve entered
touch it with your tongue³²

Les « mille mainteneurs » sont comme une somme d’impossible dans lesquels la violence faite aux femmes ne peut trouver de justification ; la femme se raconte ici dans l’instant zéro du jazz de minuit, ce moment de remise à zéro qui déjà semble suspendre le temps. Cette femme est sanctuaire dans une ville d’illusion et sa vérité comme salvatrice se découvre avec la langue. La même mécanique s’opère dans le même recueil avec le poème « *Blues Off Key* » lorsque Coleman écrit : « she filled open sun-scorched avenues with girlish anticipation and goober dust memories of him »³³. Le motif *blues*, même dissonant est ce qui

³⁰ Delville & Pagnouille, *Sound as Sense*, p. 29.

³¹ Isoardi, *The Dark Tree*, pp. 1-17.

³² Coleman, *Bathwater Wine*, pp. 170-1.

³³ *Ibid*, p. 235.

permet la projection de mémoire dans les lieux de son actualité. La musique entraîne la mémoire et la guide dans un mouvement fluide, redonnant à la psyché fragmentée une unité, une cohérence :

THE MINGUS EFFECT

—after A. D. Winans³⁴

the java fires the lava flowing in my brain
hot wet sex-rider screaming stains
black cold heart bleeds lightning and rain
as the dame in tight red takes the names of
simpatico lames. bass notes cut rainbows thru me
trues me like falling ten stories into love
leaves me drunk and gliding on sweet brown
water like Jesus walking on jazz³⁵

Avant dernier poème publié par Coleman, « l'effet Charles Mingus », d'après le contrebassiste et pianiste jazz, tel qu'il est décrit par Coleman, est un flux incandescent, une combinaison faite du contraste le plus fort entre l'eau et la lave mais une combinaison cohérente et incisive qui « renforce » autant qu'elle érige l'accès à des vérités. Les notes sont les points d'accroche d'une chute libre autant qu'une chute littéraire qui replonge l'auteure dans « dix histoires ». La musique n'est pas prétexte mais protopoétique et elle apporte la cohésion nécessaire à l'auteure à l'expression de la « rumeur du passé »³⁶. Ainsi, la musicalité insinuée par les notions employées par Coleman en appelle également à une musicalité inhérente à un savoir partagé avec le lecteur et trouve ici le point d'ancrage qui scelle l'union entre sa poétique et ses récepteurs. Lorsque Coleman utilise « Blues », « Jazz » ou « Requiem » dans un titre de poème, le lecteur entend une mélodie avant même d'entamer la lecture. Il importe peu que la mélodie intérieure qui anime le lecteur corresponde à celle que Coleman entend ou crée dans son écriture. Ce qui importe est l'invitation musicale qu'incite Coleman lorsqu'elle convoque ces termes car elle emmène déjà le lecteur vers les sentiments qui l'animent. Elle fait ainsi appel à une mémoire sensorielle du lecteur dans laquelle elle s'inscrit et s'invite afin d'y (ré)inscrire les traces d'une mémoire intellectuelle qui tend inexorablement vers l'oubli.

REQUIEM FOR A NEST

the winged thang built her dream palace
amid the fine green eyes of a sheltering bough
she did not know it was urban turf

³⁴ A.D. Winans est un poète et essayiste de San Francisco.

³⁵ Coleman, *The World Falls Away*, p. 127.

³⁶ « The past was a rumor, the present a trial, and the future an improbability » Coleman, *Native in a Strange Land*, p. 11.

disguised as serenely delusionally rural
nor did she know the neighborhood was rife
with slant-mawed felines and those long-taloned
swoopers of prey. she was ignorant of the acidity & oil
that slowly polluted the earth, and was never
to detect the serpent coiled one strong limb below

following her nature she flitted and dove
for whatever blades twigs and mud
could be found under the humming blue
and created a hatchery for her spawn
not knowing all were doomed³⁷

Ainsi, lorsqu'elle écrit ce poème, Coleman prend appui sur la notion du requiem et des représentations musicales auxquelles il est associé pour y développer l'histoire d'un territoire hostile souvent passée sous silence au profit d'une image « rurale sereine » de l'ordre du « fantasmatique ». La « chose ailée » qui vient créer ce nid impossible de/à Los Angeles et qui se met d'emblée en position d'échec vient, dans son indétermination, poser les bases d'une mémoire de la déshumanisation angelena, en prenant appui sur l'un des thèmes musicaux les plus connus du monde occidental. La mémoire intellectuelle des prémisses de la déshumanisation s'associe à une mémoire sensorielle que l'auteure convoque chez le lecteur, afin d'établir une poétique qui les unit dans laquelle la musicalité est l'instrument de cette communion.

L'évocation souvent mélancolique que Coleman associe au *blues* lui permet l'invocation, qu'elle utilise dans l'élaboration d'un motif qui lui est cher, celle du spectre. Coleman construit tout au long de son œuvre une galerie de personnages fantomatiques qui hantent sa mémoire et sont initiateurs à leur tour d'une résurgence dans le moment présent d'un passé auquel ils appartiennent.

VARIATIONS ON A BLUES MOTIF

he brought nothing
took everything i had
destroyed me when he left

he brought too much, took too much
destroyed me when he stayed too long

he brought nothing
blossomed into my heart
left roses

the one i never got enuff of
he left ghosts

³⁷ Coleman, *Ostinato Vamps*, p. 14.

he brought hope – days of it
and leaving, left³⁸

Ces « variations sur un motif blues » publié dans *Heavy Daughter Blues* poursuit la matérialisation de cette collision des dimensions, débutée dans *Imagoes* avec le poème « At the Jazz Club He Comes on a Ghost » s’ouvrant sur une question directe : « remember ? ». La musique autant que la musicalité vernaculaire de la « High Priestess of Words » invoque le spectre qui s’invite dans un espace iconoclaste qui ne laisse de place à ses morts que sur les trottoirs d’Hollywood Boulevard ou dans des cimetières qui se transforment en extensions des attractions locales.

3- L.A., ville fantôme

I propose that there are more ghosts impatient for their story to be told in Los Angeles than in any other American city of the past century.³⁹

C’est avec ces mots que Bill Mohr choisit de conclure l’introduction de *Hold Outs*, invoquant à son tour ces fantômes bafoués qui hantent la ville et attendent désespérément que quelqu’un veuille bien conter leur histoire dans un exorcisme performatif leur apportant enfin le repos éternel. William Everson, pair de Wanda Coleman également publié par Black Sparrow Press, écrit dans son ouvrage *Birth of a Poet* : « Nothing dies in California; it is the land of non-death... California is so new that you can almost say that nothing has died here compared to the rest of the world. There is no intrinsic knowledge in the sense of locality - our graveyards have been built within living memory. »⁴⁰ Coleman reprend cette citation exacte dans l’essai d’ouverture de son ouvrage *Native in a Strange Land* intitulé « A Career in Brief »⁴¹ En reprenant ces quelques phrases, Coleman en valide le propos : celui d’un territoire singulier dont la nouveauté est si palpable que la mort ne peut y exister. Cependant, cette citation qui prend pour cible la Californie, mériterait d’être adaptée à Los Angeles qui « immortalise » quelques hommes et femmes sur la pellicule.

Les fantômes qui s’invitent dans l’œuvre de Coleman peuvent être interprétés comme le résultat d’un nouveau jeu fusionniste ayant pour point d’origine la musicalité jazz. En effet, le jazz est un genre très à la mode dans le « Tout Hollywood » des années 1930 à 1960 avec

³⁸ Coleman, *Heavy daughter blues*, p. 81.

³⁹ Mohr, *Hold-Outs*, p.xxii.

⁴⁰ Everson, *The Birth of the Poet*, p. 163.

⁴¹ Coleman, *Native in a Strange Land*, p. 11.

l'émergence et l'apogée du cinéma noir⁴². Ce genre noir, également littéraire, reste d'ailleurs très prégnant dans le renom populaire de littérature anglaise ayant pour figure de proue l'auteur James Ellroy. Wanda Coleman quant à elle, voit dans ce genre un motif *blues* incomparable qu'elle décline dans des textes comme « Red Noir » et dont elle s'amuse des codes dans la plupart de ses nouvelles⁴⁴ comme dans « Shark Liver Oil » publiée dans *Jazz and Twelve O'Clock Tales*⁴⁵ :

Follow me, Jack or Jill - if you will. You know, in Chinese lore, white is the color of death and corruption. 'Tain't necessarily so, like the Man sings in the Song. Howsumevah, kick back and allow me to hip you to my color-whacked past... then you tell moi... Hear that rumble ? That's a plane overhead clearing for landing at Los Angeles International Airport, predominantly Black-owned homes in the crash path. When the eyes adjust to this particular darkness, the center of this universe is a pinprick of light. [...] City livin's all *roman noir*.⁴⁶

Ces traces très visibles du roman noir dans l'œuvre de Coleman ne traduisent en rien une fascination pour le macabre que cultive Hollywood et qui se cristallisera en 1947 avec le meurtre d'Elizabeth Short plus connue sous le nom de l'affaire du Dahlia Noir (Red Noir...). Ces influences semblent inévitables dans le travail de l'auteure, pour qui le jazz est un point de départ et la ville dans toutes ses dimensions une constante. Le genre noir devait presque inévitablement se faire une place dans ses marques littéraires. Cependant, ce n'est pas uniquement cet aspect émanant de la culture hollywoodienne qui est à l'origine de ces spectres omniprésents dans l'œuvre de Coleman dans la mesure où elle a toujours donné à Edgar Allan Poe une place primordiale dans les influences qui ont régi son parcours et son évolution :

Be silent in that solitude
Which is not loneliness, for then
The spirits of the dead who stood
In life before thee are again
In death around thee, and their will
Shall overshadow thee, be still
[...]
Lo! in yon brilliant window-niche
How statue-like I see thee stand!
The agate lamp within thy hand,
Ah! Psyche, from the regions which
Are Holy Land!⁴⁷

⁴² Lors d'un entretien, Coleman précise que son film préféré et qui, à son sens, représente Los Angeles de façon magistrale est « The Grifters », film néo-noir de 1990 réalisé par Stephen Frears.

⁴³ Il semble aussi opportun de noter ici que ce genre cinématographique est aussi responsable pour beaucoup d'un imaginaire collectif sur le genre musical qu'est le jazz.

⁴⁴ Les dialogues eux, restent néanmoins très emprunts du genre noir lorsqu'elle s'attache à ces canons.

⁴⁵ Notons ici que le titre du recueil fait écho au « midnight jazz & indigo » du poème « Sunset Liana » discuté plus haut, reprenant la thématique bien connue de l'heure du crime.

⁴⁶ Coleman, *Jazz and Twelve O'Clock Tales*, pp. 73-4.

⁴⁷ Poe, *Edgar Allan Poe : Complete Tales and Poems*, pp. 835-6.

Ce poème de Poe intitulé « Spirits of the Dead » vient éclairer cette présence spectrale qui se décline sur deux dimensions. D'une part Poe fait allusion aux esprits des morts dont la volonté éclipsera ou prendra le dessus sur le vivant. De l'autre, un vers final dans lequel nous pourrions voir un Hollywood à la place des « Holy Land » et une « lampe d'agate » venant faire référence à la trahison de Psyché qui lui révèle cependant l'identité véritable de son époux, Éros. Coleman, par le biais de l'écriture, révèle la vraie nature de Los Angeles et se fait le messager de ces fantômes successifs qui se racontent au fil de ses textes. Parfois nommés comme avec « Emmett Till », jeune garçon noir américain de 14 ans torturé et abattu en 1955 dans le Mississippi, ces spectres demeurent la majeure partie du temps anonymes comme dans la série des onze « Unfinished Ghost Stories » qui malgré leur titre sont bien des poèmes.

Hollywood s'est dernièrement penché sur cette thématique par le biais de la télévision et la série *American Horror Story* qui, lors de sa première saison, se concentre sur le sort d'une famille sous l'emprise d'une maison hantée en plein Los Angeles. Le cadre choisi par les créateurs pouvait sembler surprenant, car il ne correspondait pas aux critères hollywoodiens classiques de la maison recluse, isolée, bien plus propice au genre. Un dialogue vient cependant remettre en question ces codes entre le personnage de Constance joué par Jessica Lange et Amir Arison, un promoteur immobilier joué par Joe Eskandarian :

- You're not from California, are you ?
- From Armenia. My family moved in Beverly Hills when I was 2.
- Used to be noone was from here. People came here to escape their past. Find a plot of land that not even a red indian has set foot on and make a new life for yourself.
- Give me a number. If I want history, I'll go talk to Gene Autry.
- But now there are no more virgin plots. We live on top of each other. That's California now...and that's the world. There is no more space and yet it's human nature to wanna claim your own turf. So build away we do. Every time you put up one of these monstrous temples to the gods of travertine⁴⁸, you're building on top of someone else's life.
- I'm a developer, I improve on the past. I build a new future.
- You should show some respect. You're not an archeologist. You should stop unearthing while you're ahead. It only brings a haunting. We have a responsibility as caretakers, to the old lands, to show some respect.
- Cemeteries are for the past. This is my time.
- You can't tear down that house.
- If you wanna keep it so bad, buy it!
- Well, not all of us have been as fortunate as you.
- Then piss off! You come into my house and insult me, and give me a history lesson, and I'm supposed to back out of a deal that's gonna make me millions? There are three reasons I'm dealing with women: sex, money or making me sandwiches. And unless you're planning on going into my kitchen and slap me some ham between two slices of bread, this conversation is over.

⁴⁸ Le travertin est le matériau principal qui fut utilisé pour la construction du Getty Museum à Los Angeles.

-One day your time is going to end. And they will be building on top of you too.⁴⁹

Cet échange direct vient redéfinir, en quelques mots le lieu hanté hollywoodien, et vient asseoir, par la même occasion, Los Angeles comme un territoire d'histoire par le biais d'un média populaire et largement diffusé. La ville autophage qui se construit sur elle-même à la façon de la *Provisional City* telle qu'elle est expliquée par Dana Cuff, devient le lieu fantomatique par excellence car toute la ville de Los Angeles devient territoire profané. Peter Theroux évoque même l'idée que Los Angeles crée des êtres diaphanes, fantômes avant l'heure, qui se retrouvent à apposer leur nom à des monuments clés de la ville comme les stars hollywoodiennes inaugurent leur étoile sur un boulevard :

LA's shrines do tend to blend the past and the present in such a way as to obliterate the past. Even the sunshine that bathes the fiberglass mastodons in their tar bath is a reminder of the amnesiac, of the pleasant present – the moment is just too overwhelmingly enjoyable in Southern California. You hang on to it. This is no easy metaphor – the proof is there. Even the city's great institutions are named after *living* people – the airport's Tom Bradley International Terminal, the Maxine Waters Employment Preparation Center, the Annenberg School of Communications at USC.⁵⁰

Le format de la lettre, que l'auteure adapte en « histoire » ou poème, est également un moyen pour elle de faire planer de nouveaux spectres de la ville et de les faire soudainement sortir de l'ombre. Dans « Letter to Big Joe »⁵¹, elle s'adresse à un compagnon avec qui elle passait du temps dans l'espace confiné d'un café jazz. Ce texte équilibre le motif jazz comme point de départ de la mémoire avec la présence fantomatique d'un ami de longue date aboutissant à la constatation irrévocable d'un temps révolu :

O Joe –'member how sure you were it was all gonna go? The classy & the sassy. Ellington & Basie. Juke full of hits from the 50s. Red & Black decor. You insisted on expensive high-class wines and champagne splitz and we tried hard to hip you to the new breed the new tastes and the new sound. Cafe society is a memory.⁵²

Coleman entame tardivement une série de poèmes/correspondances avec « Letter to My Older Sister » dans lesquels elle s'adresse à la grande sœur qu'elle n'a jamais eu car Lewana Coleman fit alors une fausse couche. Par le biais de cet échange unilatéral, Coleman donne un prénom à cette sœur, Georgiana, qu'elle sort de l'oubli, qu'elle sort du silence : « it is i who sits beside you / it is i who sings from the shadows / it is i scratching against this silence »⁵³

⁴⁹ *American Horror Story*, Saison 1, Episode 7.

⁵⁰ Peter Theroux, *Translating LA*, p. 28.

⁵¹ Coleman, *Heavy Daughter Blues*, pp. 210-3.

⁵² *Ibid*, p. 211.

⁵³ Coleman, *Bathwater Wine*, p. 87.

Ces spectres prennent la place de concepts devenus obsolètes, eux-mêmes fantômes, avec l'avènement des mégapoles, c'est ainsi que les définit Jean-François Lyotard dans ses *Causeries sur le temps* :

C'est ainsi, même pas comme une surface d'inscription qui serait là, bel et bien, mais comme un corps astral inconnu qui exerce de loin son attraction sur l'écriture et la pensée, plutôt donc comme un mirage qui requiert que comme une condition requise, – c'est ainsi que le monde domestique ne cesse de s'exercer sur notre passibilité à l'écriture jusque dans le désastre des maisons. La pensée aujourd'hui n'en appelle pas, ne peut pas en appeler, à la mémoire qu'est la tradition, à la *phusis* bucolique, au temps qui rime, à la beauté juste. À recourir à ces fantômes, elle est assurée de se méprendre, je veux dire : elle fera fortune dans le rétro que distribue la mégapole aussi bien (ça peut servir). La pensée ne peut pas vouloir sa maison. Mais la maison la hante.⁵⁴

Les fantômes à qui Coleman prête sa plume seraient alors, si l'on en croit Lyotard, l'expression d'une tradition en symbiose avec le territoire. Cette notion de ville fantôme se retrouve d'ailleurs déjà dans le poème « On Heaven Street at One A.M. » publié dans le premier recueil de Coleman :

all the stores are closed as usual. this sprawling hick town
where prophets of false discovery carp over flesh of the fallen
i step cautiously over discarded bones / dreams diminished to level of
discharged chewing gum / semen, cig butts and smog inspired sputum
this jane of shades, looking to clip the neon phantom
to score big – to rip ass wide open⁵⁵

Coleman ne fait pas usage cependant de ce procédé pour y tenter une quelconque projection personnelle puisque le spectre qui la hante le plus ne se donne pas à lire dans son travail. La douleur la plus grande de Coleman reste la perte de son fils, Anthony Jerome qu'elle a progressivement vu mourir du SIDA à la fin des années 1990. Coleman reste d'ailleurs très discrète à ce sujet, même dans les entretiens qu'elle accorde, et ne mentionne son fils que lors de l'auto-interview qu'elle réalise en 2012 :

When you look back over your life, what risk or risks do you regret having taken?

I was cavalier about taking risks and had no regrets *before* the death of my oldest son, Anthony (Tony) Jerome Coleman. He died of AIDS/HIV in January 1997. After his death I began to have a very enormous regret. Roughly 20 years earlier, I was blessed with the opportunity of a lifetime—the kind fledgling writers dream about. I had received two contracts for my poetry in the same week! One was from publisher John Martin at Black Sparrow Press for my first book—a tiny little chapbook that would pay out pennies, with the promise that I'd soon have a full book. The other was from a major record company offering me \$5 million dollars *for everything that I wrote*. Legally, I couldn't sign both. My then-husband (Stephen Grant) got down on his knees and begged me to take the \$5 million. He didn't understand how committed I was to writing, and that (ironically) the freedom to write and see my work produced or published was—to me—the ultimate freedom. After a heady period of consideration, I returned the contract to the record company scouts unsigned. Not long after Tony died, my grief quietly

⁵⁴ Lyotard, *L'Inhumain*, p. 213.

⁵⁵ Coleman, *Mad Dog Black Lady*, p 98

consumed me, along with a profound rage bordering on the irrational. If, I told myself, I had taken the \$5 million, I would have had the funds needed to complete my college education and would have been able to better provide for my children. I could have given them the things they needed and wanted. Perhaps I could have saved Tony's life by offering him an alternative lifestyle—one that such money notoriously buys. Perhaps...perhaps....⁵⁶

Le poids du deuil est trop lourd pour que Coleman puisse en extraire une quelconque forme de catharsis lui en permettant le dépassement par la littérature. Les présences ectoplasmiques de l'œuvre sont comme autant de mélodies qui vibrent en Coleman, en langage et en musique dont elle révèle le secret dans deux poèmes complémentaires publiés à huit ans d'intervalle. Le premier fait état d'une langue secrète de ce qui n'est plus :

THE SECRET TONGUE OF THE GONE

play these unforgiving notes
blow them
on the ultimate horn of the big bad bard
resurrect that guru of groove who haunts the sleaze
leaves a trail of ectoplasm in the haunted halls of romance
to the beat of

one foot tap dancing⁵⁷

Les « notes impardonnables » sont les éléments à l'origine du retour, de la résurrection d'une entité qui hante, qui revient au rythme d'un pied faisant des claquettes. L'autre texte qui vient le compléter tire son inspiration du seul professeur universitaire en création littéraire qu'aura eu Coleman, Henri Coulette, et en appelle cette fois-ci à l'histoire sacré de ce qui n'est plus :

THE SACRED HISTORY OF THE GONE

-after Henri Coulette

fade to rose

the rhythm beginneth here
fingers snapping

ummmmm

the moves
are made in a room
or if not
a recording studio
wall cries
of platinum & gold
as one finds on the berubied pinkies
of citified players
making nose music

⁵⁶ Coleman, « Wanda Coleman : the TNB Self-Interview ».

⁵⁷ Coleman, *African Sleeping Sickness*, p. 285.

in the land of
chill
of frets & drum
bass runs
up scales
no ears can hear

o beat trinity
Kaufman Perkoff & Saint G

we are legend
the movers
are not makers
or if they are
they are no
less than legend
and already
their melodies
have begun to
jassifize

and down
memory lane
toward their summer
advance throngs
two-stepping
soul strutting
except for
that upstart
who twirls/o dynamo⁵⁸

La dynamique reste semblable avec la musique pour point de départ, comme si la mélodie était à l'origine du texte, mais Coleman parle ici de voix ancestrales qui, d'aussi loin qu'elles lui parviennent, se teignent de jazz à la mémoire qui les retrouvent. Musicalité et fonctionnement mémoriel semblent indissociables chez Coleman qui, en invoquant les fantômes de la ville, leur prête sa voix poétique qui demeure cependant la sienne. La démarche poétique de l'auteure s'ancre ainsi dans ce que Jean Baudrillard appelle « la force » du terme spectral qui d'une part, correspond à une « déconnexion » et d'autre part, à une « démultiplication de l'individu dans différents rôles et facettes ; il n'y a pas de hantise, au contraire, il n'est plus habité par quelque chose, il est complètement en extrapolation, en extériorité. »⁵⁹ Los Angeles, niant l'existence même de toute une catégorie de la population, engendre la déconnexion autant que le communautarisme et accentue la démultiplication de l'individu, le disséquant jusqu'à ce qu'il ne soit plus qu'une liste de noms et de statistiques

⁵⁸ Coleman, *Bathwater Wine*, p. 284.

⁵⁹ Baudrillard, *Figures de l'altérité*, p. 37.

génériques. La société angeleno demeure noyau dynamique de cette spectralité qui en devient l'outil déshumanisant, venant imposer, à travers l'illusion d'une liberté, les différents codes dont la société angeleno est devenue dépendante. Coleman, en se positionnant comme point de convergence de ces spectres, les émancipent des codes angelenos en leur redonnant le corps du texte et la trace d'une mémoire.

4- *Cloud Atlas*, symphonie

Cet entrelacs complexe, qui unit la musique à la littérature de Coleman par-delà les motifs, en font une œuvre qui se lit, qui se comprend, qui s'entend à plusieurs niveaux. Le jazz est le genre musical de prédilection qu'a choisi l'auteure et vient poser son style et ses représentations partagées sur la poétique de cette dernière. Les liens entre *blues* et poésie sont intimes, et l'usage qu'en fait Coleman pourrait être perçu comme attendu puisqu'elle est afro-américaine. Mais Coleman ne se considère pas comme la "L.A. Blueswoman" ou plutôt, elle ne se considère plus comme telle comme elle l'indique dans son auto-interview. Elle ne souhaite pas rompre avec ce titre, mais en l'amendant pour le remplacer par celui de « Jazz Fusionist », elle confère une dimension supplémentaire à son travail. Stephen Henderson identifie dans son article publié en 1982, « The Blues as Black Poetry » dans lequel il conclut :

Experience has been a struggle against oppression, a struggle for survival and for liberation. That has been the main pattern. But out of this struggle there have emerged great spiritual strengths, and at times, a transcendence. So those who write most truly out of the Black Experience know this essential unity of the sacred and the secular - know the ritualistic importance of the blues as the obverse of the spirituals. This knowledge is fairly common to us as Black people, although we have not fully explored it as artists or as students. It is becoming increasingly known to other Americans-through popular music and dance. What is needed - what is being realized - is that real people produced this art - out of a direct confrontation with the daily reality of their lives, and the history of degradation, a painful history. Alex Haley made a breakthrough to this level of general consciousness. Perhaps the American public will have the courage to take the next step - a full responsibility for our collective past, and for our future. We have the mechanism for that exploration. Our Black and Unknown Bards invented it. We call it Black poetry; they called it the blues, "Survival motion set to music."⁶⁰

Avec les poèmes « The Secret Tongue of the Gone » et « The Sacred History of the Gone », Coleman reconnaît ce qu'Henderson appelle « l'unité essentielle entre le sacré et le séculier », et son expérience du territoire est ce qui constitue son matériel poétique. Pour autant, Coleman ne voit pas le blues comme poésie noire américaine, elle le voit comme poésie américaine. C'est la raison pour laquelle elle préfère se définir comme fusionniste jazz que comme *L.A. Blueswoman* car le *blues* garde l'image d'un genre noir américain auquel elle

⁶⁰ Henderson, « The Blues as Black Poetry », p. 30.

veut être associé mais auquel elle ne veut pas être réduite. Lorsque Henderson évoque une transcendance émanant de l'expérience afro-américaine, il ne la définit pas et parle d'une connaissance commune « à nous peuple noir », d'une expérience sociale que Coleman dénomme « Trials and Tremors ». Cependant, Henderson termine son article sur une définition succincte du *blues* qui dépasse l'expérience du peuple noir américain avec « Survival motion set to music » et non pas « Black survival motion set to music ». C'est là le point de convergence majeur avec les conceptions avancées par Wanda Coleman, proposant ainsi une ouverture des bornes sociales du genre qui ne doivent pas être limitatives.

Si l'on reprend ici le concept de Marc Augé selon lequel Los Angeles serait un non-lieu par excellence, cette infinité des bornes sociales ou culturelle des outils artistiques de Coleman trouve tout son sens :

L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude. Il ne fait pas place non plus à l'histoire, éventuellement transformée en élément de spectacle, c'est-à-dire le plus souvent en textes allusifs. [...] Ils se vivent au présent.⁶¹

Ayant le désir de rendre compte de la façon la plus authentique possible le Los Angeles dans lequel elle évolue, Coleman ne prédestine son œuvre à aucun type de lectorat particulier, brouillant les frontières définitives de son art ; de la même façon, elle ne peut définir d'identité singulière la concernant en lien avec cet espace si atypique qu'elle parcourt de part en part. La solitude et la similitude procèdent par ailleurs d'une dynamique similaire au spectre de Baudrillard : La solitude de la déconnexion et la similitude de l'extériorité. Mais ce point de « similitude » est ce qui interpelle l'auteure, qui s'y réfère comme point d'intersection dépassant le cadre spectral de la démultiplication de soi tout en plaçant chacun des habitants de ces non-lieux sur un pied d'égalité. Ce n'est pas en niant le territoire que Coleman transcende ses codes, c'est au contraire, en se les appropriant totalement. L'espace du non-lieu ne crée pas de relation entre les classes aisées et les classes pauvres, mais Coleman les place sur une similitude des pratiques et conceptions de l'espace géographique et social. Mais cette similitude toute idéologique ne prend pas en compte le facteur culturel qui lui, vient couper court à l'extension égalitaire du principe de similitude.

Ainsi, Coleman calque sa démarche sur le non-lieu angeleno, intégrant le principe de similitude dans sa poétique pour accentuer encore plus l'injustice des inégalités venant contrebalancer cette notion du non-lieu. La similitude, Coleman la considère sur le plan émotionnel d'une relation poétique qui vient transcender les codes de l'espace urbano-social. L'œuvre de Coleman serait-elle un ensemble de « textes allusifs », manifestations d'un spectacle en guise

⁶¹ Augé, *Non-lieux*, pp. 130-1.

d'histoire qui se « vivent au présent » ? oui... et non. Les textes sont allusifs puisqu'ils manifestent d'une expérience du territoire et ils se vivent dans l'actualité de la lecture présente, mais la démarche dans laquelle ces textes s'inscrivent déborde du simple présent de lecture. La poétique jazz fusionniste vient ouvrir une parenthèse dans la temporalité d'une histoire qui se vit comme un spectacle, car la poésie accroche le lecteur qui doit s'y arrêter pour y donner sens :

Aller vite, c'est oublier vite, ne retenir que l'information utile par la suite, comme dans la « lecture rapide ». Mais l'écriture et la lecture sont lentes qui s'avancent à reculons dans la direction de la chose inconnue « à l'intérieur ». On perd son temps à chercher le temps perdu. L'anamnèse est l'antipode - même pas, il n'y a pas d'axe commun -, l'*autre*, de l'accélération et de l'abréviation.⁶²

Le texte et sa musicalité lointaine qui se vivent au présent s'y étendent, pour en prendre possession de façon chronique, dès que le texte est lu ou entendu, et même entre ces manifestations physiques. Les textes de Coleman ne se lisent pas au prisme de la question « est-ce arrivé ? » mais « cela arrive-t-il ? » car le texte, lui, dans ses manifestations physico-musicales arrive sans cesse. Ce qui est « l'autre de l'accélération et de l'abréviation » selon Lyotard est l'anamnèse, l'action du rappel à la mémoire. En alliant la musicalité à sa conception même de poétique, Coleman positionne l'action de mémoire à la fois dans la linéarité d'un processus immuable et dans les variations que peuvent lui apporter l'individu qui se l'approprié.

Le roman de l'auteur britannique David Mitchell, *Cloud Atlas*, s'interroge directement sur les moyens de transmissions artistiques, leurs charges historiques, leurs corrélations, leurs évolutions et leurs aboutissements dans une narration chorale qui s'étend sur plusieurs millénaires. Le titre du roman trouve son origine dans la symphonie écrite par un jeune compositeur britannique, Robert Frobisher, qu'il décrit comme suit :

Spent the fortnight gone in the music room, reworking my year's fragments into a 'sextet for overlapping soloists': piano, clarinette, 'cello, flute, oboe and violin, each in its own language of key, scale and color. In the 1st set, each solo is interrupted by its successor: in the 2nd, each interruption is recontinued, in order. Revolutionary or gimmicky? Shan't know until it's finished, and by then it'll be too late, but it's the 1st thing I think of when I wake, and the last thing I think of before I fall asleep, even if J. is in my bed. She should understand, the artist lives in two worlds.⁶³ [...]

Pater'll sigh, 'It's no *Eroica*, is it?' and stuff it into a drawer; but it's an incomparable creation. Echoes of Scriabin's *White Mass*, Stravinsky's lost footprints, chromatics of the more lunar Debussy, but truth is I don't know where it came from. Waking dream. Will never write

⁶² Lyotard, *L'Inhumain : causeries sur le temps*, p. 11.

⁶³ Mitchell, *Cloud Atlas*, p. 463.

anything one hundredth as good. Wish I were being immodest, but I'm not. Could Atlas Sextet holds my life, *is* my life, now I'm a spent firework; but at least I've been a firework.⁶⁴

La symphonie est d'ailleurs, dans le roman, la seule composition artistique qui traverse les âges immuablement sans altération ni modification, une transmission dans sa forme la plus pure, que l'auteur ne peut lui-même saisir car au moment de son achèvement, il sera trop tard. *Cloud Atlas* est cette constellation rythmique qui trouve tout son sens dans la variété et son origine dans un rapport intime à l'art qui se construit comme en rêve. La symphonie est alors une création unique qui reconnaît des influences, sans pour autant les réutiliser mais les réinterpréter. Chaque instrument s'exprime dans une langue qui lui est propre dans un enchaînement continu d'interruptions/successions, venant finaliser les « fragments » d'une vie en une cohésion significative. La musicalité intrinsèque à l'œuvre de Coleman lui confère ainsi cette intensité musicale que Michel Collot exprime dans *La Matière-émotion*.

Et il n'est pas sûr qu'elle puisse, à moins de régresser en deçà du langage articulé, s'exprimer sans se soumettre à une forme. Celle-ci, loin de l'affaiblir, la concentre en certains points de l'énoncé où elle aura la plus grande résonance. Le rythme est l'art de répartir ces temps forts selon « quelque figure remarquable construite de timbres, de durées et d'intensités ». La forme, la substance et la force de l'expression poétique sont inséparables. La matière-émotion du poème est une totalité vivante [...] mais qui produit d'abord sur le lecteur une impression d'ensemble que le terme d'intensité voudrait ici traduire. C'est ce caractère synthétique qui lui donne le pouvoir de retentir dans tous les domaines de l'expérience ; car l'intensité est pour le lecteur une valeur éthique aussi bien qu'esthétique.⁶⁵

Cette « impression d'ensemble » qu'évoque Michel Collot trouve son essence dans l'écriture musicale chez Coleman. Forme, substance et force se déclinent autant en mots qu'en musique et cet ensemble prend toute son ampleur lorsque l'on considère la totalité du travail de Coleman qui a véritablement écrit une œuvre symphonique. Ses travaux s'interrompent, se succèdent et se répondent avec des voix différentes qui s'alignent pourtant dans une cohérence harmonieuse. Collot y intègre l'importance du lecteur et associe à cette notion Yves Bonnefoy :

S'il entend tout des polysémies, par intuition synthétique, par sympathie d'un inconscient pour un autre, c'est dans la grande flambée qui en délivre l'esprit, comme les théologies négatives, jadis, se défaisaient des symboles, comme quand on lève les yeux à Tournus, c'est l'unité qui jaillit des morcellements de l'espace. Les mots sont bien là, pour lui, il en perçoit le frémissement, mais il sait un signifié parmi eux, dépendant d'aucun et de tous, qui est l'intensité comme telle. Le lecteur de la poésie n'analyse pas, il fait le serment à l'auteur, son proche, de demeurer dans l'intense. Et d'ailleurs, il ferme vite le livre, impatient d'aller vivre cette promesse. Il a retrouvé un espoir. Voilà qui donne à penser qu'il ne faut pas renoncer à espérer dans la poésie.⁶⁶

⁶⁴ Mitchell, *Could Atlas*, p. 489.

⁶⁵ Collot, *La Matière-émotion*, p. 330.

⁶⁶ Bonnefoy, « La Présence et l'image », p. 147.

Cette « unité qui jaillit des morcellements de l'espace » vient comme répondre à la question que posait en 1987 Nancy Shiffrin dans le *Los Angeles Times*, « Poetry : Is There a Los Angeles Sound ? ». Ce nouveau contrat de lecture qu'expose Yves Bonnefoy entre le lecteur de poésie et le poète se scelle pour Coleman dans l'intensité de son engagement personnel qu'elle fusionne dès le poème « Writer's Requiem » publié en 1987 dans *Heavy Daughter Blues*.

WRITER'S REQUIEM

bury me in soft paper
with my name neatly typed in the
upper left hand corner
covered in cockled surfaces
a watermark of aborted attempts
an empty ream box for my bed
among the petals/words fallen softly
place onyx paperweights on my eyelids
and let them hum - hum steadily
gentle chorus
of lone stubborn typewriters
heard in early morning
double space twice, and there inscribe
an epitaph of written bys
by the word i live by the word i die
bury me in soft paper⁶⁷

Elle entraperçoit sa propre fin dans ce poème qui combine un mélange des genres musicaux (classique et jazz) à un engagement littéraire sans faille qui érige le pouvoir invocateur du mot en transcendance « by the word i live by the word i die ». Le mot mortel et immortel fait vibrer le texte par delà les bornes de son actualisation et demeure, dans toute son intensité musicale, comme un héritage à l'horizon⁶⁸. La musique alliée au mot dépasse l'œuvre littéraire dans son acception classique, et lui adjoint la force renouvelée d'un moyen de transmission qui traverse les âges pour toujours trouver chez le lecteur cette intensité qui lui est propre.

⁶⁷ Coleman, *Heavy Daughter Blues*, p.170.

⁶⁸ Jacques Derrida dans « Phonographies : Le sens - de l'héritage à l'horizon » en dit d'ailleurs : « L'héritage, c'est ce que je ne peux pas m'approprier, ce qui me revient et dont j'ai la responsabilité, qui m'est échu en partage, mais sur quoi je n'ai pas de droit absolu. J'hérite de quelque chose que je dois aussi transmettre : que cela choque ou non, il n'y a pas de droit de propriété sur l'héritage. C'est le paradoxe. Je suis toujours le locataire d'un héritage. Son dépositaire, son témoin ou son relais... Je ne peux m'approprier sans reste aucun héritage. À commencer par la langue... » Derrida, *Échographies de la télévision*, pp. 124-5.

C. (D)écrire pour construire

Le monde artistique angeleno a connu une mutation assez radicale sur ces dix dernières années. Pas tant dans les productions réalisées par les artistes locaux que par la visibilité accrue dont ils bénéficient aujourd'hui. Wanda Coleman, invitée à Paris en 2006 à l'occasion de l'exposition *Los Angeles 1955-1985*, organisée par Catherine Grenier au Centre des arts contemporains Georges Pompidou, voit un réel changement s'opérer alors. L'art angeleno a longtemps souffert d'une réputation désastreuse qui le reléguait, au même titre que la littérature, dans un arrière plan nébuleux d'Hollywood. Cela ne dit rien de la qualité des œuvres produites, comme le rappelle Howard Becker dans son livre *Les Mondes de l'art* ; l'auteur explique les mécanismes en jeu lors de l'élaboration d'une réputation artistique : « La théorie affirme que les réputations se fondent sur les œuvres. Mais en réalité, les réputations des artistes, des œuvres, des genres et des disciplines découlent de l'activité collective des mondes de l'art. »¹

Catherine Grenier voit l'impulsion initiale de la scène artistique angelena dans les années 1950 et 1960 avec la *Beat Generation* comme moteur et comme figure de proue qui incite les artistes du territoire à expérimenter à leur tour. Grenier identifie une seconde phase dans les années 1980, qui voit le développement fulgurant de lieux institutionnels de l'art allant de paire avec l'expansion urbaine des mêmes années : « Le développement des musées, la mise en place d'un système de galeries et d'un nouveau réseau de collectionneurs, le rayonnement de ses écoles transforment Los Angeles en une scène artistique internationale de premier plan. »² L'implantation de ces institutions et la dynamique qui se dégage alors du monde artistique angeleno ne sont pour autant pas vraiment incluses dans l'exposition pionnière de Grenier. Coleman voit un avant et un après de cette exposition parisienne car elle valide soudainement et publiquement une qualité artistique qui était alors niée à Los Angeles.

Le rapport qu'entretient Los Angeles avec l'art a souvent été perçu comme un monde à part car il s'agit d'une démarche artistique emprunte de politique. Qu'il s'agisse de l'art féministe du *Woman's Building*, des artistes noirs américains de Studio Watts, des immigrés japonais ou des muralistes latino-américains, l'art relève d'un engagement comme le montre Peter Selz dans *Art of Engagement : Visual Politics in California and Beyond*. La démarche motrice est politique, et lorsqu'elle ne l'est pas, elle est alors localisée comme en témoigne

¹ Becker, *Les Mondes de l'art*, p. 356.

² Grenier, *Los Angeles 1955-1985*, p. 15.

des expositions telles que *It Happened at Pomona: Art at the Edge of Los Angeles, 1969-1973, Part 1: Hal Glicksman at Pomona* et *It Happened at Pomona: Art at the Edge of Los Angeles, 1969-1973, Part 2: Helene Winer at Pomona, Backyard Oasis: The Swimming Pool in Southern California Photography, 1945 - 1982* ou encore *Pasadena to Santa Barbara: A Selected History of Art in Southern California 1951-1969*³. La littérature n'est pas en reste puisque certaines revues alternatives soutiennent l'art local en le diffusant à son échelle, comme le fit la revue *Peace Press* de 1967 à 1987 qui imprime posters et textes expérimentaux contre les volontés politiques de l'époque⁴. Plusieurs revues se fondèrent sur ce même modèle comme *Caliban*, de Lawrence R. Smith, désormais en ligne et qui propose un savant mélange de textes et d'art⁵.

Le cycle d'expositions organisées à Los Angeles du *Pacific Standard Time* de 2011-2012 fut le premier cycle de grande envergure jamais organisé sur le sol américain, en commémoration de la culture artistique angelena dans toute sa diversité. Ce cycle limita ses bornes temporelles de 1945 à 1980 pour la plupart des expositions concernées, allant de 1930 jusqu'à 1990 pour certaines⁶. Fort de cette initiative menée par le Getty, le *Pacific Standard Time* s'est institutionnalisé et proposa entre avril et septembre 2013 une célébration de l'architecture angelena, intégrant ainsi la ville dans toute son urbanité à ses intérêts⁷. L'art local n'a cependant pas attendu le *Pacific Standard Time* pour vivre et se développer, à l'image de l'initiative menée depuis 2004 dans le centre ville de Los Angeles, le *Art Walk*⁸. Depuis le début des années 2000, *Downtown Los Angeles* est en pleine reconversion, et les banques d'autrefois se transforment en galeries d'art, se regroupant ainsi dans quelques rues adjacentes et proposant un événement inédit dans la ville : la possibilité de marcher entre plusieurs points d'expositions. Preuve de la grande vivacité de la scène artistique locale, l'*Art walk* a lieu tous les deuxièmes jeudis de chaque mois, venant renforcer la notion défendue par Jack Richmond dès 1928 dans son ouvrage *Hollywood: The City of a Thousand Dreams, the Graveyard of a Thousand Hopes* d'une signification sociale de l'art⁹, aussi bien dans son

³ L'ensemble de ces expositions furent organisées lors du *Pacific Standard Time Event* de 2011-2012.

⁴ Une exposition intitulée « *Peace Press Graphics 1967-1987: Art in the Pursuit of Social Change* » fut consacrée à la revue Lors du *Pacific Standard Time*.

⁵ Coleman participa au 3^{ème} numéro de *Caliban Online*. L'ensemble des numéros en ligne sont consultables à l'adresse suivante : <http://www.calibanonline.com/index.html> (06/06/2013)

⁶ L'ensemble des expositions proposées lors de ce cycle sont consultables en ligne : <http://past.pacificstandardtime.org/exhibitions?view=list>. (21/06/2013)

⁷ <http://www.pacificstandardtimepresents.org/> (21/06/2013)

⁸ <http://www.downtownartwalk.org/> (28/06/2013)

⁹ Richmond, *Hollywood: The City of a Thousand Dreams, the Graveyard of a Thousand Hopes*, pp. 43-47.

contenu que dans son évènement. Dominique Chateau va plus loin encore dans la conclusion qu'il apporte à *L'Art comme fait social total*¹⁰ :

L'efficacité explicative du modèle du fait social total réside dans le fait qu'il permet à la fois de rattacher l'art aux divers paramètres sociaux, de le spécifier suivant la manière dont il les intègre et de faire entrer en ligne de compte le facteur supplémentaire de la conscience de la totalité comme telle. Et qu'il réalise ainsi la gageure de combiner la puissance d'un modèle général avec la compréhension de l'activité et de l'intérêt qu'elle satisfait.¹¹

À ce titre, l'initiative du *Pacific Standard Time* établit cette fonction de l'art angeleno en l'associant à un fait social total, quand bien même les expositions qui le composent peuvent sembler fragmentaires. C'est la simultanéité de ces expositions qui dessine une cohérence de la démarche artistique sur son ensemble et qui fait ressortir une dynamique commune à ces différents mouvements. Le cycle a d'ores et déjà annoncé un projet pour septembre 2017 intitulé *LA/LA*, se focalisant exclusivement sur les relations riches, fusionnelles et complexes qu'entretiennent Los Angeles et l'Amérique Latine. La communauté hispanique, toujours de plus en plus importante à Los Angeles, n'a pas reçu l'attention proportionnelle à sa présence sur le territoire de la ville, mais son omniprésence se fait de plus en plus retentissante, notamment par l'art. Coleman rend compte de cette présence hispanique forte dans ses textes et invente un mot pour le cristalliser : « Espantalepsis ». Titre d'une série de quatre poèmes débutant dans *Bathwater Wine*, ce n'est que dans *The World Falls Away*, seul recueil avec une page de notes en fin d'ouvrage, que l'auteure explique la genèse de ce terme : « a word coined to describe being enamored with or affected by Spanish culture, its poets, and artists ; a fusion of the words Espanol, catalepsy, and epilepsy. »¹²

1- Espantalepsis

La fusion se retrouve là encore dans une opposition sémantique entre catalepsie et épilepsie. Coleman ne pouvait pas parler de la ville et passer sous silence la communauté la plus importante de la ville. Si elle côtoie certains auteurs hispaniques de renom comme Luis Rodriguez, elle ne leur laisse pas vraiment de place dans les influences littéraires qu'elle nomme au sein de son œuvre. Le couple dont elle s'inspire pour le dernier poème

¹⁰ Le « fait social total » est une notion sociologique développée par Marcel Mauss dans *Essai sur le Don* et qu'il définit comme les faits qui « mettent en branle dans certains cas la totalité de la société et de ses institutions (potlatch, clans affrontés, tribus se visitant, etc.) et dans d'autres cas seulement un très grand nombre d'institutions, en particulier lorsque ces échanges et ces contrats concernent plutôt des individus. [...] Tous ces phénomènes sont à la fois juridiques, économiques, religieux, et même esthétiques, morphologiques, etc. », p. 234.

¹¹ Chateau, *L'Art comme fait social total*, p. 107.

¹² Coleman, *The World Falls Away*, p. 131.

« Espantalepsis (4) » est Jack et Adelle Foley¹³, qui ne sont pas hispaniques mais qui ont fréquemment collaboré avec d'autres auteurs et artistes hispaniques. Jack Foley a par exemple collaboré sur deux publications avec le poète Ivan Argüelles en 1998 sur *New Poetry from California: Dead/Requiem* et *Saint James*. L'influence notoire qui guide cette « Espantalepse » de Coleman se retrouve néanmoins dans l'art pictural qui la marque profondément. Elle dissémine ainsi dans ses entretiens, essais et poèmes plusieurs noms d'artistes hispaniques qui prennent toute la place dans ce domaine puisque Coleman n'enrichit que très peu ses influences avec des artistes américains ou européens. Elle dédie un poème de *Bathwater Wine* « The Black Rose » à l'artiste américaine Sabina Ott et le poème « Once Upon a Kiss - A Celebration » de *The World Falls Away* au couple Bob Holman et Elizabeth Murray, lui poète, elle peintre. Cependant, l'art et la personne se mêlent dans ces références, tandis que l'« espantalepse » dont Coleman fait l'expérience ne se passe qu'à travers l'art :

Then, in 1991, the year after I spent six weeks, split over two years (1989 and 1990), in the Djerassi Resident Artists Program, I encountered at a Santa Barbara, California, museum exhibit Ethnography, a stunning painting by David Alfaro Siqueiros. It had a great impact on me as Salvador Dali's Christ of St. John of the Cross did at thirteen. I could not forget Siqueiros's vision, and lived restlessly with it in my mind for weeks.¹⁴

Lors de son entretien suivi avec Malin Pereira, Wanda Coleman rappelle l'impact de l'art dans sa vie avec des visions artistiques qui perdurent dans son esprit, qui s'y gravent. Il est dans cet extrait, intéressant de voir que Dali fut également une vision qui marqua l'auteure dans son adolescence avec un tableau qui se joue des lignes de fuites et des perspectives pour élaborer un monde répondant à ses propres règles de gravité. Salvador Dali est présent au delà de cette influence initiale, dans l'œuvre de Coleman, notamment dans l'une des fugues poétiques qu'elle a composé et inclue dans *Bathwater Wine*, « The Ron Narrative Reconstructions » que Coleman décrit elle-même comme son « propre goûter fou dans lequel elle invite des artistes et écrivains surréalistes qu'elle admire »¹⁵. Dans ce texte, elle nomme cinq personnalités dont elle ne donne que les prénoms : Salvador (Dali), André (Breton), Franz (Kafka), Antonin (Artaud) et Federico (Garcia Lorca), avec lesquels s'engage une discussion rêvée.

Le surréalisme donne déjà à Coleman deux références hispaniques qui la touchent tôt dans son processus de construction en tant qu'auteure et qui vont résonner sur tout le territoire angeleno avec force. En effet, l'art chicano qui se développe dans la ville et toute la région

¹³ Le couple est installé à San Francisco et sont des figures notoires de la scène poétique de la ville.

¹⁴ Pereira, *Into a Light Both Brilliant and Unseen*, p. 16. Tableaux de Siqueiros et Dali dans Annexes, p. 403.

¹⁵ « In one of my poetic fugues, I imagine my own mad tea party, to which I invite deceased surrealist writers and artists whom I admire », Coleman, *The Riot Inside Me*, p. 7.

angelena est très riche comme en témoigne l'exposition *Mapping Another L.A. : The Chicano Art Movement*¹⁶ présentée lors du *Pacific Standard Time* de 2011-2012. Cet art est, là encore, en très étroite relation avec l'espace de la ville comme le propose le titre même de l'exposition. Il s'agit de cartographier un autre Los Angeles à travers ce mouvement artistique qui prend une très grande ampleur à l'échelle de la ville. Wanda Coleman a toujours eu une sensibilité artistique particulière envers les artistes hispaniques, sensibilité qui s'est accrue au fil des années avec le contact quotidien qu'elle entretient avec ce mouvement. Siqueiros et Dali, qu'elle nomme lors de son entretien sont deux figures clés de l'« espantalepse » mais ils ne sont pas les seuls, ni les plus importants.

Le recueil *Bathwater Wine* reste à cet effet le recueil le plus important puisque c'est dans ce dernier que Coleman va donner deux autres figures clés de l'art chicano. Laura Alvarez et Manazar Gamboa. Le poème « I Remember Romance in the Chevy Graveyard »¹⁷ est précisé, en épigraphe, comme étant inspiré d'un tableau de Laura Alvarez (after a painting by Laura Alvarez). Coleman ne précise pas de quelle peinture il s'agit et ne donne aucune indication en dehors du nom d'Alvarez qui n'est, néanmoins, pas anodin. Alvarez est une jeune artiste née en 1969 dans la région de Los Angeles à Newport Beach. qui a créé une œuvre pluridimensionnelle puisqu'elle y inclut la musique autour d'un personnage particulier qu'elle nomme DAS (Double Agent Sirvienta). Laura Alvarez est établie localement sur la commune de Venice où elle développe son art et enseigne à des enfants et adultes dans son atelier, *Paradiso Art*¹⁸. Le personnage singulier de DAS qu'Alvarez décrit comme une espionne qui prétend « être une bonne des deux côtés de la frontière », conditionne toute l'œuvre d'Alvarez dans laquelle se dessine une véritable narration.¹⁹

Laura Alvarez étant une artiste contemporaine, ses travaux n'ont pas été retenus dans les expositions du *Pacific Standard Time*, mais le projet de 2017 devrait l'inclure dans les artistes sélectionnés puisqu'elle est l'une des figures emblématique de l'art chicano du territoire. Wanda Coleman, en incluant le travail de cette jeune artiste comme source d'inspiration, rend compte de son « espantalepse » puisqu'en 1998, cela ne fait que trois ans qu'Alvarez présente son travail à petite échelle. Coleman cherche l'art hispanique et elle s'y

¹⁶ <http://past.pacificstandardtime.org/exhibitions?id=mapping-another-l-a-the-chicano-art-movement&view=list&sortby=institution&theme=undefined&location=undefined&dateRange=undefined> (21/02/2014)

¹⁷ Coleman, *Bathwater Wine*, pp. 49-50.

¹⁸ Des informations complémentaires sur Laura Alvarez sont disponibles sur son site internet : http://paradisoarts.com/htdocs/das_paintings.html (21/02/2014)

¹⁹ « The Sirvienta (Spanish for “servant” or “maid”) is a spy posing as a maid on both sides of the border whose narrative has more twists and turns than a Friday night telenovela » Alvarez, http://paradisoarts.com/htdocs/das_paintings.html (21/02/2014)

reconnaît d'autant plus dans des travaux comme ceux d'Alvarez qui questionnent à la fois l'ordre social préétabli avec l'image de la « bonne » associée à la femme hispanique, mais aussi celle de la frontière qui fascine Coleman car Alvarez prend appui sur une frontière presque plus vraie que nature avec le mur quasi infranchissable qui sépare *manu militari* les États-Unis du Mexique. La limite est ici visible, presque trop, et Coleman voit une vision commune d'une frontière qui tourne au ridicule.

Le poème « Toti's Bowl » introduit un nouveau nom de la scène artistique angeleña, Harry Gamboa. Si Wanda Coleman associe la présence de Gamboa à celle de Siqueiros dans ce poème, elle lui associe plus facilement Gronk lorsqu'elle évoque ses affinités artistiques avec Asco, le groupe d'artistes chicanos créé notamment par Gamboa²⁰ et Gronk en plus de Patssi Valdez et Willie Herron²¹. La terminologie même du groupe informe la démarche dans laquelle ils s'inscrivent : « Taking their name from the forceful word for disgust and nausea in Spanish, Asco set about through public performance art and multimedia to respond to turbulent socio-political developments in Los Angeles and within the larger international context. »²² Les artistes sont engagés politiquement autant qu'esthétiquement et ils génèrent une vision singulière de la ville depuis leur position d'hispaniques relégués au bas de l'échelle sociale. Une réelle alliance se crée alors entre la communauté hispanique et la communauté noire américaine de la ville. Le numéro spécial de l'*American Quarterly* « Los Angeles and the Future of Urban Cultures » coordonné par Raul Homero Villa et George Sanchez en 2005, déploie ces liens qui s'effectuent socialement en dehors des rivalités de quartiers et des guerres de gangs. Les parallèles et paradigmes sociaux s'articulent de façon similaire pour les deux communautés, bien que les hispaniques bénéficient d'une image largement plus positive dans l'imaginaire collectif de la ville, et probablement des États-Unis.

Les travaux de ces artistes s'ajoutent à une culture artistique déjà développée, et l'œil artistique de Coleman s'exprime dans sa poésie, notamment avec l'expression et l'utilisation des couleurs. La palette qui se dégage de l'œuvre de l'auteure est riche mais elle s'articule autour de trois couleurs principales, le bleu, le rouge et le noir. Coleman associe souvent son

²⁰ Gamboa, même s'il participe à Asco est surtout connu pour ses textes et son investissement littéraire, notamment au *Beyond Baroque* dont il fut à la tête plusieurs années.

²¹ Lors d'une discussion avec Wanda Coleman, elle évoqua non sans fierté, d'être l'heureuse propriétaire d'un dessin de Gronk que ce dernier lui avait fait lors d'une soirée organisée au *Beyond Baroque*. J'ai pu mesurer alors la grande admiration que porte Coleman à ce groupe d'artiste duquel elle se sentait très proche.

²² Le *Pacific Standard Time* a d'ailleurs consacré une exposition exclusivement à ce groupe d'artistes, *Asco: Elite of the Obscure, A Retrospective, 1972-1987*, <http://past.pacificstandardtime.org/exhibitions?id=asco-elite-of-the-obscure-a-retrospective-1972-1987&view=list&sortby=institution&theme=undefined&location=undefined&dateRange=undefined> (21/02/2014)

humeur à la couleur bleue dans les *jazz poems*, donnant ainsi une texture, une couleur à ce *blues* en plus d'un son. Elle fusionne son et couleur en une évocation qui se teinte littéralement et littérairement. Ella Sharpe dans son essai « Mécanismes du rêve et procédés poétiques » reprend le postulat de Milton et voit le poème comme un tableau animé :

L'expression poétique se devrait d'être « simple, sensuelle et passionnée » (Milton²³), car la tâche du poète est de communiquer l'expérience. Pour lui, le son qui s'allie au pouvoir d'évocation de l'image, est le moyen de communication essentiel. À cette fin, l'expression poétique préfère un style imagé à une énumération de faits ; elle évite le général et recherche le particulier, elle est hostile aux longueurs et, dans la mesure du possible, elle écarte la conjonction et le pronom relatif. Aux phrases, elle substitue des épithètes. Grâce à des procédés de cet ordre, le poème sollicite à la fois l'ouïe et la vue, et devient un tableau animé.²⁴

Les images successives communicant d'une expérience se constituent en ce que Michel Collot appelle la pensée-paysage dans laquelle la peinture tient un rôle médiateur pourtant non déterminant. Elle est en effet, comme l'écriture, un espace d'expérimentations et de représentations, et Collot se propose de discuter une « autre peinture », qu'il fait passer par différents mouvements pour aboutir à sa « refiguration ». Collot poursuit sa réflexion d'une peinture autre avec l'artiste angélo Ed Ruscha, et ses toiles monumentales dans lesquelles il dépeint « des paysages démesurés mais vides, dont seul l'horizon se découpe violemment sur le fond d'un ciel phosphorescent comme au crépuscule. »²⁵ L'horizon des tableaux de Ruscha est le Los Angeles des textes de Coleman. Los Angeles reste souvent en retrait des textes de l'auteure mais la ville demeure, envers et contre tout, le paysage qui sous-tend son œuvre. Michel Collot va ainsi jusqu'à questionner une éventuelle imitation de la peinture par la poésie à la manière d'Horace dans l'*Ars Poetica*²⁶ :

Il est vrai que la poésie n'a d'autre matériau que le langage, qui est pauvre en matière et trop compromis avec le concept pour rendre compte de l'expérience sensible. [...] Faut-il donc que la poésie cherche à imiter la peinture conformément au vieil adage : *ut pictura poesis* ? »²⁷

Michel Collot, discutant ensuite des idéogrammes et du calligramme²⁸, aboutit à l'évidence à une expérience sensible propre au langage poétique, mais un langage qui peut, à

²³ Milton évoque une poésie simple, sensuelle et passionnée dans son essai « Of Education » : « To which poetry would be made subsequent, or indeed rather precedent, as being less subtle and fine, but more simple, sensuous, and passionate. » Milton, *The Major Works*, p. 233.

²⁴ Pontalis, *L'Espace du rêve*, p. 164.

²⁵ Collot, *La Pensée-paysage*, p. 136.

²⁶ Wanda Coleman propose elle aussi son « *Ars Poetica* » qu'elle explicite dans le poème du même nom publié dans *African Sleeping Sickness*, p. 171. L'*ars poetica* est aussi assimilable à un art à la fois pictural et corporel pour Coleman qui évoque des textes aux demandes toujours plus avides de sang : « needs more blood in it ». Poème intégral dans les Annexes, p. 402.

²⁷ Collot, *La Pensée-paysage*, p. 215.

²⁸ Berjouhi Bowler propose une anthologie en 1970 intitulée *The Word as Image* qui vient questionner l'idée de calligramme et propose des mots qui proposent une image, figurative ou non, plus ou moins fantaisiste ; ce

défaut d'imiter la peinture, y puiser quelques sensibilités afin de faire émerger un paysage qui lui correspond. Le surgissement de l'image peut aussi passer par la langue poétique, à la façon du peintre y accédant de façon non verbale comme le disent le poète Yves Bonnefoy et l'artiste peintre Alexandre Hollan dans leur publication commune *L'Arbre au-delà de l'image* :

Ce que les poètes ne peuvent dire, le plus souvent, que par anticipation ou souvenir, les peintres y accèdent de façon moins verbalisée, ce qui permet à certains d'entre eux, bien rares d'ailleurs, de saisir cette grande chance et d'aller plus avant que l'écriture des mots à la rencontre de l'immédiat.²⁹

Il se dégage alors l'idée développée par André Du Bouchet et commentée par Michel Collot d'une « langue peinture » qui vient asséner sur la page des coups de plumes ou plutôt des coups de pensée comme des coups de pinces. Du Bouchet étaye cette notion dans un ouvrage paru en 1983 intitulé *Peinture*, qui pose le poète devant un mutisme des choses qu'il doit faire parler, exprimer. La dynamique de Coleman semble ici aux antipodes puisque de son côté, elle tente de donner la parole, ou plutôt de la redonner, voire même de la réinvestir, et en cela la démarche se rapproche de celle de Du Bouchet. Le mutisme est forcé sur les communautés que l'on muselle et il s'agit pour l'auteure de dépasser ce silence imposé. La poète n'est pas face au mutisme des choses, mais elle est confrontée au bâillement des hommes. Collot reprend la réflexion de « langue peinture » de Du Bouchet et conclut :

La « matière de la langue » est aussi « matière de la pensée », d'une pensée paysage. C'est en travaillant cette matière qu'André du Bouchet tente de créer une « langue peinture » capable d'exprimer l'intensité de la sensation et de la « relation compacte » au monde. Il exploite la résonance et l'apparence visuelle des mots pour rendre sensible une épaisseur de sens irréductible à leur signification conceptuelle. [...] C'est d'une manière toute physique, par la « matière de papier », par le format de l'ouvrage, par le rythme qu'imprime à l'écrit sa disposition typographique, que la poésie établit une nouvelle relation entre le langage et le monde.³⁰

Cette idée de « langue peinture » peut largement être perçue dans certains textes de Coleman qui jouent à la fois d'une palette de couleur limitée et d'une écriture visuelle qui fait penser à une composition graphique en accord avec la sensation évoquée, le rapport au monde envisagé, l'expérience ressentie. Camille Paglia, dans le commentaire qu'elle fait du poème de Wanda Coleman « Wanda Why Aren't You Dead », s'appuie sur l'effet visuel du poème et y perçoit une volonté de l'auteure, mais surtout une indépendance du texte qui « respire » désormais seul :

faisant, lorsque Bowler évoque une propension presque mystique à « donner une forme de quelque chose à un texte » (« to shape texts, poems in the shapes of things » Bowler, p.9), la définition même de ce qu'est le calligramme s'effile et s'élargit.

²⁹ Bonnefoy & Hollan, *L'Arbre Au-delà des images*, p. 23.

³⁰ Collot, *La Pensée-paysage*, pp. 230-31.

In the poem's visual design, the dense mass of negative comment rises like a black slab, a Tower of Babel. At the end, escaping lines float free, as if the poem were taking breath. Slowly gaining distance, the poet muses, "wanda wanda wanda i wonder / why ain't you dead"³¹

Le texte se regarde, indissociable de son contenu certes, mais il se regarde car la matière de la langue, dans tout son pragmatisme et la physicalité de l'impression qu'elle produit, fait, elle aussi, partie de l'art poétique. Le poème « Passing Through the Blood », exactement retranscrit ci-dessous dans son intégralité utilise ces différentes techniques d'écriture :

PASSING THROUGH THE BLOOD

simply because you are hungry
with hot black ink
it doesn't follow that power rises
those memories are not yours. deny them.
everything
must be used: your eyes your heart
accept one day
as another. learn to cherish. being brave
no easier
in the morning whatever you discard
never mourn
anything wasteful relive slavery. follow
the most do-worthy
ever-dreaming is not eternal defend
your rainbow
respect whatever sustains you. tell them
your mother was
a darkness³²

La couleur rouge, si elle n'est jamais mentionnée dans ce poème est convoquée par allusion dès le titre avec le sang, alors que l'« encre noire » vient dessiner sur la page le mouvement, lui aussi impulsé dès l'évocation du titre avec cette idée du « passage ». Le texte s'étire, s'écoule le long de la page qui en appelle autant aux « yeux » qu'au « cœur ». La « langue peinture » dont Coleman fait usage ici est perceptible jusque sur la mise en page dont quiconque peut devenir le faussaire, à ceci près que la signature se trouve plus dans l'image poétique que sa reproduction fidèle. On ne peut être le faussaire d'un langage poétique singulier qui trouve ses origines dans un rapport au monde dont on fait l'expérience par la lecture mais qui ne nous appartient jamais totalement. Coleman réitère différemment le procédé de la « langue peinture » dans le poème « Red Toile » :

when he grew up he fell

³¹ Paglia, *Break, Blow Burn*, p. 218.

³² Coleman, *Ostinato Vamps*, p. 112.

in love with a red toile curtain.
it had nothing to do with the
usual meanings of red, but with
the light of summer sunrises
and the aromas of breakfast from the
kitchen where mother hummed

red became the choice when it
came to crayons and exotic bits of
schoolroom chalk, wagons, and
two-wheelers, and go-carts

he dreamed of a fire-engine red thunderbird

he found himself drawn to snippy girls
with red under their blackness, high bras,
thick waists and thighs, girls who turned
the lights red when they stepped into
a brightness, women whose lips parted
to reveal redness as lickable as a lollipop

at times he dared secretly wrap himself in a red silk robe

the body of red led him to choose
abstract art as a pastime, in which the
worlds he created wheezed, writhed, and
burped impossible shades

red were the wheat fields of his visions
red were the darkneses of thought
red, a sheet of India ink washing over white
bleeding into flesh, his bereddened heart

red—red violet red lover red stone

when he finished growing up
he wasted no time.
he married a brightness
and made ragings by morning sun³³

La « langue peinture » est ici presque prise au premier degré. Le rouge vient saturer le texte autant par sa présence sémantique que par les représentations qui font surgir, à leur tour, cette même couleur. Le texte lui-même discute des représentations mentales liées à une couleur ; plus que de représentations, il s'agit même d'une association de la couleur à une sensation, un sentiment qui se déroule ensuite tout au long d'un parcours de vie. Le monde rougeois jusqu'à l'intoxication et l'excès est tel qu'au travers de ce texte l'on se retrouve plongé dans un monde qui bascule et se colore toujours en peu plus en une toile rouge. Le titre choisi par Coleman n'est d'ailleurs pas un hasard, et s'il fait référence à la matière, il fait

³³ Coleman, *The World Falls Away*, p. 14.

aussi appel au monde artistique, à une « toile rouge » qui s'apparente, dans son résultat final et après le voyage (d)écrit par l'auteur, à un monochrome rouge d'Yves Klein.

2- L.'A.rt de la ville

Le rouge est la couleur omniprésente dans l'œuvre de Coleman³⁴ et ce n'est pas sans lien avec la tradition artistique avec laquelle elle partage le plus d'affinités. Le rouge est une couleur clé des différents artistes évoqués par Coleman, surtout pour David Alfaro Siqueiros. Si le rouge est loin du tableau « Ethnography » mentionné par Coleman, la couleur est centrale dans plusieurs de ses œuvres à l'image du tableau « Landscape in Red » exposé au musée d'art contemporain de Los Angeles³⁵. Cette couleur n'est pas anodine et reflète une tradition latine de l'art de rue qui a pris une très grande place dans le paysage urbain angeleno : le muralisme. Mouvement artistique qui s'est développé au Mexique et toute l'Amérique centrale et latine au début du XXe siècle, Siqueiros fait partie des trois grands artistes influents de ce courant avec Diego Rivera et José Clemente Orozco. Sous l'impulsion théorique de Gherardo Murillo, alors professeur de l'Académie des Beaux-arts de Mexico et considéré comme le fondateur des canons muralistes, les artistes développent un art socialement orienté par lequel ils s'exposent, littéralement, à la réalité quotidienne. Le climat politique de la révolution mexicaine qui débute en 1910 ajoute à une certaine politisation de l'art figuratif mexicain, qui se développe en parallèle de l'autre côté de la frontière dans les villes américaines avec une forte communauté hispanique telles que Los Angeles.

David Siqueiros est lui-même auteur d'une fresque intitulée « America Tropical », peinte en 1932 dans le quartier du *pueblo* angeleno. Cette fresque³⁶, restaurée en 2012 sous l'initiative du Getty Museum³⁷, ainsi que d'autres fresques de la ville, rendent hommage à ce travail clé de Siqueiros qui a donné l'impulsion de ce mouvement artistique dans la ville³⁸. L'« espantalepse » de Coleman se donne à voir sur les murs de Los Angeles et cet art imprègne littéralement la ville, il s'imprime sur elle comme pour faire sens du territoire. Il ne s'agit pas de revendiquer une portion de territoire à une communauté particulière mais de donner à voir une portion d'histoire ou de culture. La notion de fédération autour d'une vision

³⁴ En dehors de *The Riot Inside Me* qui ne comptabilise que 7 occurrences du mot « red », tous les autres comptabilisent en moyenne entre 20 et 30 itérations de ce même mot.

³⁵ <http://collections.lacma.org/node/193844> (23/06/2013)

³⁶ Un site internet est même consacré exclusivement à ce travail de Siqueiros, ce qui vient appuyer l'importance de l'une de ces premières fresques de la ville. <http://www.americatropical.org/> (21/05/2013)

³⁷ http://www.getty.edu/conservation/our_projects/field_projects/siqueiros/index.html (13/06/2013)

³⁸ L'artiste Alessandra Moctezuma reproduit une partie de la fresque originale de Siqueiros sur un mur de Cesar Chavez Avenue à Los Angeles : <http://murallocator.org/2010/11/homage-to-siqueiros/> (21/05/2013)

artistique singulière s'invite dans la rue ; la pratique artistique se démocratise et commence dans la rue avant de s'institutionnaliser. En effet, la ville de Los Angeles fait appel, dès les années 1950, à de nombreux artistes muralistes implantés dans la ville afin de les faire participer à l'élaboration de projets architecturaux. La fresque devient ainsi une part non négligeable de l'identité artistique du territoire comme le montre l'organisation du MCLA (*Mural Conservation of Los Angeles*). Le site, très régulièrement mis à jour, répertorie plus de 820 fresques³⁹ qui ne sont plus uniquement l'œuvre d'artistes chicanos.

La communauté artistique dans son ensemble fut influencée par cette démarche venue d'Amérique latine, qu'elle s'est appropriée, a modifiée ou amendée pour en faire une démarche qui leur est propre. Les objectifs et la visée sociale restent inchangés, mais l'esthétique développée se pluralise. La tradition des artistes graphes associés à la communauté noire américaine de Los Angeles trouve ses origines dans le muralisme latino. La pratique du graffiti telle qu'elle est pratiquée et utilisée par les artistes et la culture *hip-hop* de la côte ouest n'est pas une invention mais une appropriation d'un mode d'expression qui est déjà largement utilisé dans la communauté chicano de Los Angeles. Ce qui résonne surtout dans cette pratique muraliste largement démocratisée dans la ville, est la question du lieu puisque Los Angeles devient support, elle se fait tableau. Isabelle Thomas-Fogiel consacre un chapitre de son ouvrage *Le Concept et le lieu* à « La question du « lieu de l'œuvre » comme destruction de l'art ou affirmation de l'universel ? » ; elle ne considère pas particulièrement la pratique muraliste mais cette dernière s'éclaire néanmoins avec les différentes étapes qu'elle se propose d'analyser. Elle considère ainsi successivement « la fonction et le lieu », « l'environnement et le lieu », « la figure et le lieu », « l'espace et le lieu » et enfin « le contexte et le lieu » et conclut pour ces différents cas :

Ce balayage de la notion de lieu nous amène à établir quelques caractéristiques qui se retrouvent dans toutes les perspectives évoquées. Dans le premier cas, la question du lieu, si on la radicalise, conduit à la mise en question de l'essence de l'œuvre ; ce qui distingue l'objet technique de l'œuvre est le musée ; il n'y a donc pas « d'être » de l'œuvre d'art par lequel, même placée dans un endroit non institutionnel, elle se signifierait comme œuvre d'art. Dans le second cas, la prise en considération du lieu conduit à une interrogation sur la qualité intrinsèque de l'œuvre [...] ; dans les quatrième et cinquième cas, la prise en considération du lieu est directement fonction de la contestation de la notion d'universel, c'est-à-dire « ce qui vaut en tout lieu et en tout temps ».⁴⁰

Qu'en est-il du troisième cas de la figure et du lieu ? Thomas-Fogiel ne reprend pas cette interrogation pourtant centrale qui pose le lieu « comme le fond sur lequel se détachent

³⁹ <http://www.muralconservancy.org/> (06/08/2013)

⁴⁰ Thomas Fogiel, *Le Concept et le lieu*, pp. 170-71.

les figures »⁴¹. L'auteure reprend la notion de plan induite par les réflexions de Kandinsky et conclut que « le plan, loin de devoir être considéré comme l'espace neutre sur lequel se détachent les figures, devient un élément à part entière du tableau, et il n'est pas illicite de dire que, là encore, le lieu est l'œuvre ou le lieu fait l'œuvre »⁴². Le lieu est l'œuvre ou le lieu fait œuvre selon Thomas-Fogiel, mais dans une ville de non-lieux comme Los Angeles, la relation se complexifie et il pourrait être argumenté que l'œuvre fait le lieu. Les fresques se déploient, pour la plupart, dans les quartiers pauvres de la ville ou le long des murs ininterrompus qui longent les autoroutes, offrant ainsi un support rêvé aux artistes de la ville. C'est précisément là où le plan angeleno s'opacifie que les fresques trouvent leurs lieux de prédilection. La démarche politique de ces artistes vient apposer sa signature sur un lieu oublié des institutions officielles qui les invite sur ce territoire nouveau pour elles. En effet, ces artistes qui se font connaître dans la rue sont ceux que la municipalité recrute pour proposer leur vision dans des l'espace angeleno dans sa globalité. De nombreux artistes ont ainsi été embauchés lors de la construction des lignes de métro de la ville qui cristallisent, parfois à l'excès, la richesse artistique du terrain lui-même.

D'autres artistes sont recrutés pour réaliser de nombreuses fresques dans les gares, bibliothèques ou bâtiments administratifs de la ville, et la municipalité se fait le mécène des visions singulières qui composent et s'inscrivent dans l'espace, en dehors des frontières du non-lieu des quartiers défavorisés. L'« espantalepse » est ainsi accessible à tous, et elle se décline sur les façades de toute la ville⁴³. Une artiste en particulier nourrit ainsi l'« espantalepse » de Wanda Coleman : Judy Baca, que l'auteure nomme à plusieurs reprises comme une source d'excitation artistique. Baca est née, comme Coleman, en 1946 à Los Angeles dans le quartier des Watts avant de déménager avec le reste de sa famille à Pacoima, ville de la San Fernando Valley au nord de Los Angeles. Elle étudie à l'université de Northridge et y obtient ses diplômes d'art avant de devenir artiste locale et enseignante en lycée puis dans les universités de Irvine et enfin UCLA. L'histoire personnelle de Coleman et Baca se reflète sur de nombreux points et la démarche artistique de Baca l'exprime tout autant :

I want to produce artwork that has meaning beyond simple decorative values. I hope to use public space to create public voice, and consciousness about the presence of people who are often the majority of the population but who may not be represented in any visual way. By

⁴¹ *Ibid*, p. 166.

⁴² Thomas Fogiel, *Le Concept et le lieu*, p. 167.

⁴³ En dehors des quartiers chics ou autres *gated-communities* bien sûr.

telling their stories we are giving voice to the voiceless and visualizing the whole of the American story while creating sites of public memory.⁴⁴

L'espace public devient support d'expression d'une voix publique afin de réaffirmer la présence de ceux qui sont sous-représentés d'une « quelconque manière visuelle ». Coleman, en plus d'apprécier ces percées colorées soudaines d'un message visuel qui véhicule une démarche similaire à la sienne, s'investit, à son tour, dans la vie artistique angeleña autrement que comme écrivain. La municipalité de Los Angeles ne reste pas aveugle à ce foisonnement artistique et emploie tour à tour ces artistes qu'ils incluent dans le développement urbain en les associant aux différents projets d'art public qui se multiplient à partir des années 1980. La ville n'est pas non plus hermétique à la génération de poète qui se développe sur le territoire et décide de leur donner une place visible dans la cité⁴⁵. Différents projets sont étudiés à la fin des années 1980, et en 1990 voit naître le projet du « poet's walk » situé entre la 7^{ème} rue et Figueroa street dans le quartier de *Downtown Los Angeles*. Ce projet associe des artistes à des poètes qui, ensemble, créent une sculpture ou un monument associé aux mots de l'auteur. Ainsi, entre 1990 et 1995, dix projets voient le jour et sont installés dans la plaza paysagée⁴⁶. Coleman ne fait alors pas partie des auteurs sélectionnés, mais ce projet reste important en ce qu'il institutionnalise la poésie angeleña comme identité culturelle à part entière à laquelle s'associe la municipalité⁴⁷. Ce projet est aussi le premier d'une telle ampleur et il ouvre la possibilité de projets similaires dans la ville. C'est dans cette extension possible que se retrouve Wanda Coleman qui collabore avec l'artiste Raul Guerrero lors de l'aménagement du parc public de *Grand Hope* dans *Downtown Los Angeles* en 1993⁴⁸. Guerrero collabore avec Coleman et l'auteure Kate Braverman à cette occasion. Les deux poètes produisent un texte qui sera peint et mis en image par Guerrero sur les pergolas créées par l'artiste. Coleman écrit ainsi deux textes très courts qui s'inspirent du format japonais du Haïku, « Psalm for the Angels » :

⁴⁴ Déclaration de l'artiste en ouverture de sa notice biographique sur son site officiel,

http://www.judybaca.com/now/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=27 (24/02/2013)

⁴⁵ L'histoire de ce projet est consultable sur le site officiel de la mairie de Los Angeles, consacré à la place de l'art public dans la ville, <http://www.publicartinla.com/Downtown/Poetswalk/background.html> (12/05/2010).

⁴⁶ Parmi les collaborations majeures de ce projet nous pouvons noter celles de George Herms et Charles Simic, David Gilhooly et Robert Mezey ou bien encore Joe Fay avec Gary Soto.

⁴⁷ Nous pouvons noter ici que la ville de Los Angeles, dans son entité administrative, œuvre énormément pour les artistes locaux en dehors du système hollywoodien. La ville de Los Angeles récolte les retombées économiques d'Hollywood mais relativement peu puisque la ville d'Hollywood est une commune adjacente non-incluse dans les limites de la ville. L'administration culturelle de Los Angeles tente alors d'apporter son soutien à une culture annexe dont elle se fait porte-parole. Coleman reçoit d'ailleurs une reconnaissance officielle de la ville en Février 1996 lors d'une cérémonie attestant de l'importance de son impact culturel. Cf. Annexes, p. 396.

⁴⁸ D'autres artistes participent à cet aménagement comme Lita Albuquerque et l'artiste paysagiste Lawrence Halprin.



desert man ocean woman mountain child river spirit wind
we live this land, plant our faith, harvest its wealth.⁴⁹

et « Many Songs One City » :



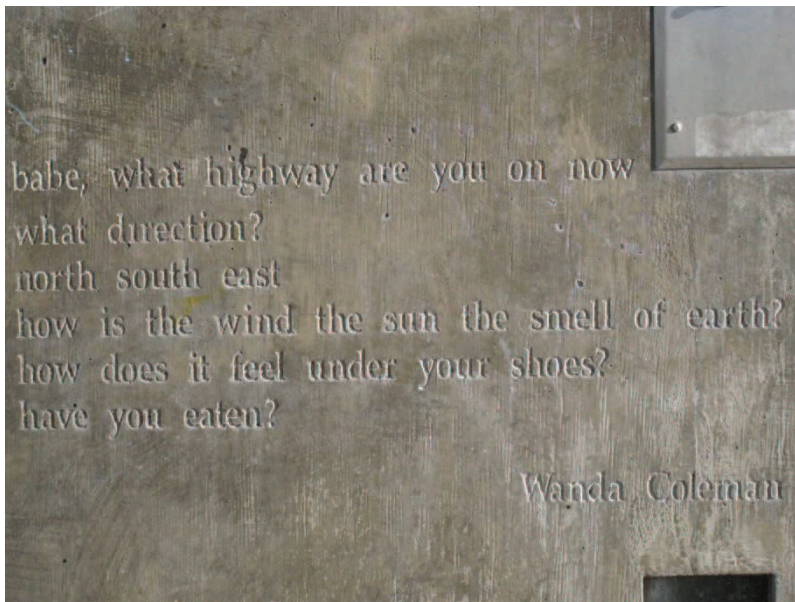
red black brown yellow white, the colors of our hope
together we build our city, paving our streets in stars.⁵⁰

Les textes très courts sont peints sur le bois des pergolas et une plaque sur l'un des pieds de l'édifice, immortalise encore un peu plus les mots lorsque la peinture est défraîchie. Le poème « Many Songs One City » s'inscrit dans cette continuité collaborative entre l'art

⁴⁹ <http://www.publicartinla.com/Downtown/Grandhope/coleman2.html> (12/05/2010)

⁵⁰ *Ibid.*

pictural et le texte poétique en faisant largement usage d'une palette de couleur évoquant la diversité ethnique de la ville dans un message fédérateur autour de l'entité collective qu'est Los Angeles. La « langue peinture » se matérialise dans les faits ici puisque la langue *est* peinte sur les poutres et les mots dépeignent un tableau unificateur. Cette initiative n'est cependant pas la seule à laquelle Coleman a participé puisqu'en 2001, le *Venice Beach Poets Monument* voit le jour sous l'impulsion du maire de l'époque Richard Riordan. Le monument placé sur le front de mer est une construction de béton sur laquelle sont placées des extraits de poèmes qui sont gravés dans la pierre. Wanda Coleman est l'une des poètes sélectionnés aux côtés de Manazar Gamboa, Philomène Long, Exene Cervenka, Charles Bukowski ou encore Staurt Perkoff, et elle choisit un extrait du poème « Where He Is » publié dans *Heavy Daughter Blues*.



Avec le soutien de Judy Baca et l'association dont elle est à l'origine, SPARC (*Social and Public Art Resource Center*), le monument est restauré et amélioré à la fin de l'année 2013 et inauguré de nouveau en janvier 2014. L'érosion due à l'exposition en front de mer et aux séismes réguliers sont des facteurs aggravant la détérioration rapide du monument qui demande un entretien très important. Lors d'une discussion avec Wanda Coleman, elle me confia préférer l'aspect du mur une fois le temps ayant fait son travail, car le béton lisse et neuf du début n'était pas selon elle, le support rêvé pour l'écriture de son poème. Le mur presque délabré était, à son sens, un symbole concordant avec le contenu à la fois des vers sélectionnés, mais aussi de l'œuvre entière qu'elle bâtit.

Les séismes façonnent le support et de cette réflexion naît la collaboration de Wanda Coleman avec l'éditeur et artiste français Jean-Jacques Tachdjian pour l'ouvrage *Poems*

Seismic In Scene édité en 2008. Ils se rencontrent en France suite à la venue de Wanda Coleman pour l'exposition à Beaubourg de Catherine Grenier, et Tachdjian est touché par la poésie de Coleman qu'il veut alors mettre en page. Sa démarche se donne à lire dans la préface de l'ouvrage signée du journaliste et historien de l'art Renaud Faroux :

Séduit par la force de ses poèmes, Jean-Jacques a décidé de les mettre en page. Le typographe rend compte à sa manière de l'exubérance et de l'originalité de Wanda disant ses textes sur scène : tendres, doux, violents, en colère... Les lettres décrivent la vie quotidienne des noirs, s'entrechoquent, se métamorphosent en chimères, en logos, en chants de protestations, en accouchement, en cris, en blues cynique et toujours mélodieux ! Comme dans un embouteillage sur « Sunset Boulevard », les caractères et les sons se heurtent, se bousculent. Le graphiste improvise sur mesure avec les mots et les sons du poète. La pulsation intérieure, le swing de l'écrit donne naissance à des improvisations typographiques qui ne sont pas sans évoquer l'attitude « Jazz » des poèmes de Wanda Coleman.⁵¹

Ce texte d'ouverture de Renaud Faroux fait l'erreur de singulariser la vie quotidienne décrite par Coleman à celle des Afro-Américains, alors que l'expérience qu'elle donne à lire dépasse cette limitation. Faroux parvient néanmoins à traduire, avec brio, l'alliance qui se crée entre les textes de Coleman et la démarche éditoriale et artistique de Tachdjian. Le point de départ de ce projet est d'autant plus surprenant qu'il trouve son origine dans la performance. C'est alors qu'il assiste à une lecture de Coleman que Tachdjian éprouve cette envie de mettre en forme plastiquement ce qu'il ressent.

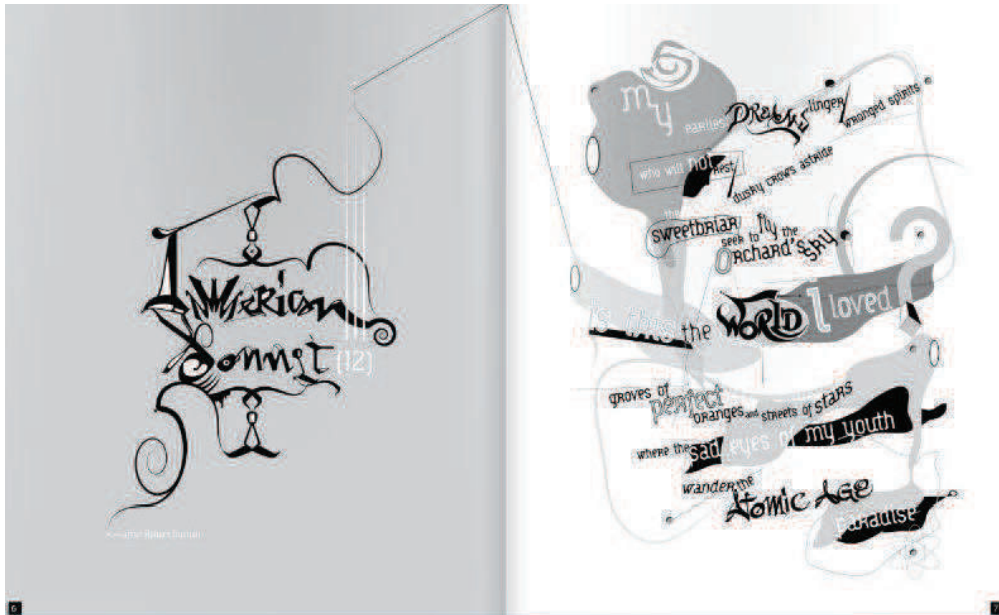
J'ai donc travaillé sur une sélection de ses poèmes qu'elle a eu la gentillesse de m'envoyer et, en tant que typographe et calligraphe (un peu punk je vous l'accorde), j'ai souhaité les mettre en scène pour traduire graphiquement la théâtralité de ses lectures publiques qui sont particulièrement prenantes et émouvantes.⁵²

Le graphiste parle de mise en scène plutôt que de mise en image, et c'est une distinction clé dans les objectifs fixés par ce projet. La démarche n'est pas éditoriale mais complètement artistique car le lien qui unit Tachdjian aux textes de Coleman est uniquement émotionnel. Il ne s'agit pas d'un hommage ni d'une commémoration avant l'heure comme les projets sur lesquels elle fut impliquée à Los Angeles. Cette rencontre avec Tachdjian aboutit ainsi, à plusieurs égards, au fusionnisme artistique le plus poussé entre les arts plastiques et sa poétique. Un tel échange illustre totalement la conclusion à laquelle parvient Anne Herschberg Pierrot dans *Le Style en mouvement : littérature et art* qui clôt son ouvrage comme suit : « Il y aurait ainsi, dans la relation singulière de l'écriture à l'œuvre et à sa genèse, des styles en tension, styles de l'œuvre, styles de la genèse et styles de genèse. »⁵³

⁵¹ Tachdjian, *Poems Seismic in Scene*, p. 5.

⁵² Échange d'email avec Jean-Jacques Tachdjian le 12/12/2011.

⁵³ Herschberg Pierrot, *Le Style en mouvement*, p. 182.



Entre Coleman et Tachdjian, les styles se confondent et génèrent un objet à la fois littéraire et artistique singulier qui relève, lui aussi, d'une genèse singulière due au hasard d'une rencontre⁵⁴. De véritables tableaux en noir et blanc se succèdent page après page dont les compositions et la calligraphie ne sont pas sans rappeler une certaine influence surréaliste. Des formes abstraites s'invitent en toile de fond qui se confondent avec les mots, ou bien serait-ce l'inverse... ? Une dimension supplémentaire s'ajoute à l'expérience poétique du texte qui n'est plus une lecture mais un déchiffrement et une contemplation. Cette apparente complémentarité du texte et de l'image qui se dévoile encore dans *Poems Seismic in Scene* se retrouve dans *La Poétique du mouvement* telle que l'envisage le directeur artistique du laboratoire d'imagerie numérique du CNBDI d'Angoulême, José-Manuel Xavier :

Le texte contient tous les éléments de la création artistique. De la calligraphie au sens, du rythme des phrases à la valeur musicale du mot, le texte génère du mouvement. Mouvement de la pensée, mouvement des idées, mouvement de l'écriture, mouvement des sons, mouvement des images qu'il suggère, le texte est l'objet kaléidoscopique par excellence. L'écrit implique le geste, le dessin de cette écriture. La parole est la traduction sonore du texte. Aucune image n'a d'existence sans l'articulation ordonnée du langage pensé, sans sa mise en mouvement. Les rapports entre texte et image sont tissés par le mouvement.⁵⁵

Grand lecteur du poète portugais Fernando Pessoa, José-Manuel Xavier voit dans le texte poétique l'ensemble de ces relations en perpétuel échange, toujours en mouvement. Le texte comme objet kaléidoscopique évoqué par Xavier pourrait décrire l'expérience du parcours de *Poems Seismic in Scene*, un nouveau tour de poignet à chaque page tournée pour apercevoir une nouvelle dynamique. L'image qu'utilise Renaud Faroux en préface paraît tout

⁵⁴ L'ouvrage dans son intégralité est consultable en ligne à l'adresse :

http://issuu.com/elrotringo/docs/wanda_coleman

⁵⁵ Xavier, *La Poétique du mouvement*, p. 55-6.

autant fondamentale : « comme un embouteillage sur Sunset Boulevard, les caractères et les sons se heurtent, se bousculent. » Le mouvement entre l'image et le texte se trouve aussi dans la ville. De par le titre choisi par Tachdjian de « poèmes sismiques », la dynamique avec le territoire est placée comme fil conducteur de l'ouvrage. Quelques autres livres hybrides s'essayent à cet exercice parfois périlleux d'association du mot à l'œuvre d'art plastique comme le très surprenant *All of the Saints of the City of the Angels : Seeking the Soul of L.A. on Its Streets* de J. Michael Walker. L'auteur et artiste propose de parcourir dix quartiers de Los Angeles, dix itinéraires dans la ville le long de rues, boulevards et avenues aux noms de saints espagnols⁵⁶. Chaque artère est le lieu d'une histoire ou d'un poème associé à une création artistique originale mêlant peinture, dessin et collage dont les influences hispaniques sont très marquées. Walker se place dans un objectif clairement différent annoncé dès le titre mais l'association entre mot et image le font entrer dans le cercle complexe de la poésie visuelle.

3- Une écriture photographique : Los Angeles en ligne de mire

La terminologie elle-même de cette catégorie littéraire demeure problématique car elle semble être un objet d'expérimentation sans limites. La poésie visuelle est d'abord guidée par les calligrammes d'Apollinaire au début du XXe siècle et influencée par le mouvement Dada puis le spatialisme de Pierre Garnier dans l'après guerre. Dans l'ouvrage *Visuelle poésie* publié en 1984, le poète américain Dick Higgins statue sur le cas de la poésie visuelle comme étant le « sentiment instantané, comme pour les arts plastiques, de l'impact que provoque un texte simplement en le regardant avant de le lire, ligne après ligne, comme la poésie linéaire traditionnelle »⁵⁷. Cependant, de nombreux auteurs questionnent de plus en plus le rapport direct qu'entretient la poésie avec l'image montrée autant que l'image invoquée. Le poète Camm King expérimente ainsi dans un ouvrage presque artisanal *Voice of the Poet : The Manifesto* qui allie poésie et images dans un collage parfois maladroit, qu'il produit entre 1983 et 1986. Les textes tapés à la machine à écrire sont accompagnés d'images qu'il assemble et lie en les photocopiant. Cependant la voix poétique est, pour King, indissociable des images qui l'accompagnent et illustrent une esthétique dans laquelle se développe la parole.

⁵⁶ Cf. Annexes, pp. 397-9.

⁵⁷ « The special thing about visual poetry is that, like the plastic arts, it is instantaneous - one feels the impact of the work by looking at it before one has read it line for line, as with traditional, linear poetry. It tends to transcend the language in which it is embodied. » Higgins, « Visual Poetry : Today and in my Own Eyes », p. 23.

Douglas Robertson, dans une publication hybride de 1993 intitulée *Portrait of a Memory: Hawthorne, Centinela Valley & The South Bay* propose un pêle-mêle d'images (photographies et dessins) et de textes retraçant le parcours du territoire indiqué en sous-titre, composés de communes de la région angelena. Le texte n'est pas défini dans le temps par l'auteur qui utilise l'esthétique développée autour comme point de repère. La poésie visuelle n'est plus réservée à des recueils exclusivement composés de textes, et un autre rapport s'engage entre l'art plastique et la poésie, rapport dont s'empare Wanda Coleman sous l'influence et les encouragements de son mari, Austin Straus. Mariés pendant plus d'une trentaine d'années, le couple d'auteurs s'influence mutuellement. Coleman, déjà auteure de plusieurs ouvrages à leur rencontre, encourage Austin dans la recherche de sa voix poétique, tandis qu'Austin, grand amateur d'art et artiste accompli, encourage Wanda dans son rapport à l'art plastique et aux échanges possibles avec le texte. Une collaboration à long terme naît de leur rencontre qui aboutit en avril 2014 à la publication posthume de *The Love Project: A Marriage Made in Poetry*, recueil écrit à deux mains, qu'Austin édite seul et dont il réalise la couverture, un dessin représentant le couple enlacé.



Auteur des recueils *Drunk with Light* (2002) et *Intensifications* (2010), Austin Straus⁵⁸ propose des textes eux aussi très emprunts de la ville de Los Angeles mais dans une veine

⁵⁸ Austin est aussi l'auteur de livres uniques qu'il appelle lui-même « one of a kind books » sur lesquels il passe des mois, voire des années, ouvrages qui associent textes poétiques et œuvres d'art (collages, photographies, dessins et peintures) dans une séquentialité non systémique qui crée un voyage émotionnel continu. À un poème ne correspond pas une image, chaque pièce est indépendante et surtout, égale à tous les niveaux. Austin a vendu quelques ouvrages dans des bibliothèques privées et publiques des États-Unis.

bien plus optimiste que les textes de Coleman. Le titre *Drunk with Light* en est l'exemple parfait. Ce n'est pas la colère ni l'injustice qui anime la plume de Straus, mais une vision artistique qui produit sans cesse de nouveaux liens entre les mots, l'expérience et l'art. Un motif unit cependant les deux auteurs, une passion pour le rouge que Straus écrit dans le poème « Red »⁵⁹. Lors des lectures publiques de ce texte, Straus ne le lisait jamais seul, et il était toujours accompagné de Wanda Coleman. Les deux auteurs proposaient alors une performance à deux voix⁶⁰ cristallisant leur union littéraire le temps d'une lecture, union qui se lit en filigrane dans les textes de Straus, tout comme l'influence d'Austin se lit chez Coleman. Ainsi, le poème « Red Noir » est directement inspiré d'un collage réalisé par Straus :

Red Noir

- after a collage by Austin Straus⁶¹

the city closes around you
a pillow held down over your face
your hands grip that stranger's
as you struggle for air

you hear the heaviness of breath
 like stymied flappings of salted wings
you hear the distant laughter
 of neighbors made oblivious by baseball & beer
you hear the forlorn rumble along tracks of
 ghost trains to Chinatown

it is daylight but you are buried in darkness
seeing everything dimly, as if by neon

you feel eyes walking your skin
and know for certain that there's a witness
to your ambivalence, hidden in the shadows,
afraid to get involved

this is where you live, under the eaves
frequented by jilted lovers and petty thieves

you wear your loneliness like a trench coat
pull its collar high against the chill
as you walk the night whispers
along the back alleys of your soul⁶²

⁵⁹ Straus, *Drunk with Light*, p. 80-3. Poème retranscrit intégralement dans les Annexes, p. 400-2.

⁶⁰ Cf. fichier vidéo clé USB.

⁶¹ À titre d'exemple, le collage intitulé « Familiar Stranger » est consultable dans les Annexes p. 404.

⁶² Coleman, *Ostinato Vamps*, p. 22.

La ville omniprésente dans le poème devient le lieu d'association du rouge (qui ici ne sature pas le texte) et du noir, utilisé dans le double sens de la couleur et du genre cinématographique hollywoodien. Cette soudaine association de la couleur presque fétiche de Coleman qui devient a-couleur relève d'un dernier niveau de fusion artistique entre poésie et photographie, qui se donne à lire également, dans une certaine mesure, dans *Poems Seismic in Scene* avec une impression en noir et blanc. Coleman mentionne Ezra Pound comme influence, particulièrement dans son traitement de l'image poétique et le mouvement de l'imagisme⁶³. Cette influence majeure s'ajoute cependant à une exploitation de l'image photographique qui conditionne la vie quotidienne de l'auteure à Los Angeles, et le texte théorique de Pound ne suffit pas à rendre compte, véritablement, de l'infiltration sinieuse de l'image photographiée dans la société angeleña dans laquelle elle évolue. Jeffrey Hillard intitule « Juxtapositions on Life and Art » l'article qu'il publie en 2003 dans la revue *Publishers of Poetry* car il est frappé par la propension de Coleman à confronter deux aspects culturels apparemment antinomiques pour les faire dialoguer et en ressortir une dynamique articulée en rapport avec l'époque et le lieu qu'elle parcourt. Coleman rapproche ainsi l'imagisme de Pound de l'activité journalistique biaisée qui règne sur la ville.

Elle utilise ainsi ces instantanés de la vie quotidienne comme point de départ pour créer ses propres vignettes. Dans la nouvelle « A Big Little Gang : 3 Vignettes »⁶⁴, les trois histoires qu'elle propose sont les illustrations d'un moment furtif, instantané, d'une situation particulière. Le format de la vignette, plus souvent associé à la poésie, est ici utilisé dans trois textes en prose d'une page et demie chacun, qui retranscrivent trois moments de la vie quotidienne angeleña, comme une histoire qui se développe à partir d'une photographie. L'image demeure centrale, qu'il s'agisse de photographie ou de « capture d'écran », elle guide la poésie de l'auteure et l'informe tout autant. L'image, ou plutôt son absence vient couper court au pouvoir de représentation qui s'y agrège, et Coleman développe *son* image, construit *ses* représentations. Ce faisant, elle ne tente pas tant de rétablir une vérité emprunte des bonnes représentations, que de démontrer le pouvoir symbolique de l'image, pouvoir tout particulièrement important à Los Angeles.

Le pouvoir de fascination de la ville américaine se répercute dans le nombre d'ouvrages photographiques ayant pour objet la ville en elle-même. New York reste indétrônable comme image de la ville américaine par excellence avec Manhattan en figure de proue. Los Angeles, est tout autant exploitée avec de très nombreux ouvrages photographiques consacrés

⁶³ L'essai « A Few Dont's By an Imagiste » est l'un des essais fondamentaux de la poésie selon Coleman.

⁶⁴ Coleman, *A War of Eyes*, pp. 161-5.

exclusivement à la ville et ses représentations. Mais une telle profusion d'images de la ville de Los Angeles, qui passe aussi, et même surtout, par les écrans de télévision, produit un effet secondaire qui, au lieu de montrer la chose, finit par en occulter beaucoup d'autres. Paul Virilio en atteste dans *Un Paysage d'évènements* en singularisant une véritable esthétique de la disparition en lien direct avec la dissipation du lieu, de l'espace d'exposition au profit du temps d'exposition :

« Esthétique de la disparition » progressive ou instantanée, et non plus, de l'apparition, de l'émergence progressiste d'un style, d'un genre ou d'un auteur scientifique, où les visiteurs ne défileraient plus le long des galeries, des cimaises, puisque *l'espace de l'exposition* aurait lui-même perdu de son intérêt, de son attrait muséographique, au profit d'un *temps d'exposition*, d'une profondeur de temps comparable à celle des plus vastes horizons, des plus vastes paysages : *paysages d'évènements* qui remplacerait ainsi les anciennes salles d'exposition ; espace architectural disqualifié d'une part, par leur géométrie orthogonale, d'autre part, par les nécessités d'une projection d'urgence des phases de l'accident. Projection publique qui n'a évidemment rien de commun avec un quelconque « accrochage » d'œuvres graphiques ou photographiques, une quelconque exposition d'objets ou d'ouvrages industriels.⁶⁵

La « projection d'urgence » de Virilio trouve un écho retentissant dans les pratiques photographiques journalistiques contemporaines qui doivent illustrer l'information instantanément, sans recul ni véritablement de temps. L'accélération institutionnelle de la propagation de l'évènement ne s'interroge plus sur les représentations choisies puisqu'elles semblent, au final, se choisir elles-mêmes. L'esthétique de la disparition de Virilio concerne aussi bien l'espace que les hommes, qui, peu à peu, se confondent avec un espace sur-représenté, quitte à ce que ce dernier finisse par les supplanter. Professeur d'art moderne à l'université de Brown, Douglas Nickel dans son introduction à l'ouvrage photographique *This Side of Paradise : Body and Landscape in Los Angeles Photographs* publié par Jennifer Watts et Claudia Bohn-Spector en 2008 explique le phénomène de la façon suivante :

The hypothesis is this: a landscape photograph does not merely depict its subject, but always stands in some kind of reciprocal relation to it. For each of us, a location will attain a certain visual identity through our lived experience of the place: our memory collapses this experience into a set of mental images that, taken together, stand (for us) for the meaning of the place. But often we find we can recognize the look and feel of a place we have never visited, or have visited only cursorily - a recognition born not of direct encounter, but through the experience of images or descriptions of that place. Photographs, especially, appear to perform a kind of cognitive reduction to visual essence that makes them seem like memories of their subjects; indeed, they sometimes displace actual memories. We might call the special way the photographs transmutes object into image its "idealization" of its subject. This, more than its specificity or its putative resemblance to direct encounter, may be what makes the photograph such a potent carrier of meaning in Western society.⁶⁶

⁶⁵ Virilio, *Un Paysage d'évènements*, pp. 115-6.

⁶⁶ Watts & Bohn-Spector, *This Side of Paradise*, p. 2.

Ce que Nickel qualifie de « réduction cognitive de l'essence visuelle » est ce que reconnaît Coleman, qui s'investit alors dans des projets visant à agrandir cette vision réductrice du territoire et de sa population. Ainsi, en 1984, Coleman en association avec Jeff Spurrier, participe à l'ouvrage *24 Hours in the Life of Los Angeles : A Photo-Book Event* qui rassemble près de cent photographes disséminés dans toute la ville le 30 mars 1984 : leur objectif est de saisir la diversité angelena dans toute son ampleur. Très peu de photographies de paysages dans ce livre d'images qui se concentre sur l'expérience humaine du quotidien angeleno, dans ses excès et ses drames, intégrant les minorités sous-représentées de la ville dans une mosaïque photographique jusqu'alors quasiment jamais exploitée. Les textes accompagnant ces photos ne sont pas simplement illustratifs ou descriptifs mais ils commentent l'image :

These people are performing the ritual of Waiting-for-the-Bus. Only the poor, the autophobic, the young, and the desperate dare ride the bus. Frozen yogurt and falafel shops flourish as shoppers and tired workers mull over humanity's plight or baseball scores. At Los Angeles bus stops, some find religion.⁶⁷

Les textes ne sont pas signés, mais pour certains (comme celui-ci) il est assez simple d'identifier l'auteur. La participation de Coleman à ce projet en plus de son expérience d'éditrice lui donne encore plus de matières et d'outils qui s'infiltrant dans sa poésie. L'ouvrage lui-même, dans la démarche qu'il met en place, propose cependant une photographie ultra signifiée dans le temps puisque l'ensemble des clichés sélectionnés pour composer le livre ont tous été pris la même journée de mars 1984. Cette apparente volonté de capturer la vie angelena sur vingt-quatre heures dénote, encore une fois, d'une borne temporelle qui peine à dépasser la remise à zéro de l'horloge. Le livre qui condense vingt-quatre heures de vie angelena semblerait pouvoir se parcourir en boucle si ce n'était pour la singularité d'images non reproductibles, prises sous les objectifs donnant à voir un instant de la ville, tandis que les textes qui les accompagnent, eux, dilatent la temporalité instantanée du cliché photographique. Walter Benjamin statue d'ailleurs de l'importance de l'*image* du passé dans l'essai « Sur le Concept d'Histoire », image du passé angeleno que donne à voir *24 Hours in the Life of Los Angeles*.

L'image vraie du passé passe *en un éclair*. On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance. « La vérité n'a pas de jambes pour s'enfuir devant nous » – ce mot de Gottfried Keller désigne, dans la conception historiciste de l'histoire, l'endroit exact où le matérialisme historique enfonce son coin. Car c'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle.⁶⁸

⁶⁷ Fabricius & Saunders, *24 Hours in the Life of Los Angeles*, p. 118.

⁶⁸ Benjamin, *Oeuvres III*, p. 430.

Coleman déplore que ce livre n'ait pas particulièrement reçu l'attention qu'elle souhaitait, mais elle en reconnaît les limites. Présenter le livre comme un « évènement » était selon elle, une erreur, car l'évènement photographique trop ponctuel était condamné à l'oubli dès le lendemain. Avec leurs textes, Coleman et Spurrier ont consciemment décidé de sortir du cadre de l'image photographique afin de donner une profondeur supplémentaire qui n'a, selon Coleman, pas suffi. Plusieurs ouvrages questionnent ce lien qui se développe entre la photographie et la poésie comme *Repositionings: Readings of Contemporary Poetry, Photography, and Performance Art* de Frederick Garber. Le terme choisi de « repositionnements » montre l'évolution d'un lien dynamique qui est en pleine recherche à l'image de *Routine* d'Allan Kaprow largement exploité dans les analyses de Garber : « Questions of symmetry, visual and generic, questions of representation and therefore of presence, play around these images even more subtly and dramatically, than they do around the text »⁶⁹. L'alliance entre le texte et la photographie questionne la prévalence de l'un sur l'autre pour Garber tandis que Hilde Van Gelder et Helen Westgeest s'attachent à analyser la pratique photographique entre démarche poétique et politique dans *Photography between Poetry and Politics* :

This concept of the 'poetic' that now circulates in theoretical debates concerning photography's position in contemporary art practices, needs some further clarification. Generally spoken, poetry can contain a highly political potential. But in the context of contemporary photographic art, that is not exactly what is meant. The use of the term 'poetry' in this field, appears double: there is a larger and a more narrow interpretation of the term. The wider employment of the notion indicates an autonomous art, a photography that is foremostly engaged in art - or an artistic tradition - itself without so much aspiring to take up a socially engaged or critical position. The more specific reading of the term 'poetry' hints at an art which uses photography in order to create a visual imagery that is marked by its epic dimension and which is so politically freestanding that it becomes extremely difficult to understand how such images position themselves in the world at all. The photo-tableau appears to be the example by excellence of such a more narrow interpretation of 'poetic' uses of photography today.⁷⁰

Publié en 2008, les deux auteures voient une double interprétation de la poésie dans la photographie d'art contemporaine. Si la première porte plus sur une utilisation institutionnalisée du terme devenu presque consensuel, la seconde évoque une imagerie estampée d'une « dimension épique » qui la rend presque apolitique. Tenter la justification d'une non médiation du réel au travers de l'image photographique est nul et non avvenu pour Jean Baudrillard qui, lui aussi photographe, voit dans la pratique la paroxysme de la disparition du monde, et dans le résultat, des images du monde qui ne sont, justement, que des

⁶⁹ Garber, *Repositionings*, p. 122.

⁷⁰ Van Gelder & Westgeest, *Photography between Poetry and Politics*, p. x.

images⁷¹. L'image photographique est miroitement au sens propre autant qu'elle est fragmentaire. Néanmoins, le photographe angéleno Allan Sekula, réalisateur du documentaire *Forgotten Space* (2010), parvient dans l'une de ses premières séries de photographies, intitulée « Aerospace Folktales 1973 » à représenter cette absence au monde tout en conservant un attachement particulier au territoire, lorsqu'il prend sa mère en photo dans la cuisine de la maison familiale :



Le passage est indiqué par le placard ouvert, et la carte de la ville de Los Angeles sur la porte du placard droit est le seul point d'attache reliant clairement les deux clichés. C'est une représentation de l'espace qui fait office de lien, espèce de mise en abîme d'un espace insondable pris en photo depuis l'espace privé et familial. Le sens ici est rendu caduque, à l'image d'une photographie de photographie comme l'évoque Wanda Coleman dans le poème « Notes on a Departure »⁷². Ce sont cependant les côtés apolitique et fragmentaire qui suggèrent à Coleman que la photographie, artistique ou non, résulte en l'échec de toute tentative de représentation du monde puisqu'elle en est justement l'absence :

9/11, THE REZNIKOFF VARIATION

The sky is a peculiar charcoal
with great dust clouds
fulminant and black: not luminous white cumuli
or the witchy sweep of wispy cirrus,
nay—the thunderous roll of collapsing towers
with particles of flesh
droplets of blood
real cries, real terrors.

A frightened woman dressed in soot

⁷¹ Cet extrait du documentaire *La Disparition du Monde*, titre d'une exposition de photographies de Baudrillard de 2006, explique le rapport qu'entretient le philosophe avec la photographie, discours indissociable de son ouvrage *Le Système des objets*. http://www.dailymotion.com/video/xj3rh_jean-baudrillard (08/03/2014)

⁷² Coleman, *Mercurochrome*, p. 209.

elbows alongside other panicked runners
 into the camera
 tilted to capture the exploding skyline
 its microphone
 captures the curses and prayers of flight,
 picture out of focus as photography fails⁷³

Dans une critique de l'ouvrage *The World Falls Away* faite par le poète mexicain Sean Singer vivant à New York, l'auteur met en exergue ce poème de Coleman qui met en évidence l'échec de la photographie : « le sujet et le prédicat semblent s'effondrer l'un dans l'autre alors qu'une métonymie de l'objectif photographique qui se confond avec un enregistrement sonore »⁷⁴. La photographie autant que l'image enregistrée sont un échec, quand bien même elles « capturent » les explosions de l'horizon ou les « cris et prières de la fuite ». Le processus lui-même est mis en échec, la mise au point étant impossible à faire. Tout au long de sa carrière, Coleman est témoin d'une complicité presque inévitable de la photographie au monde télévisuel et cinématographique, mais elle reste fascinée par le pouvoir évocateur incroyable inhérent à la photographie et dont elle se sert dans ses textes, à l'image, justement, du poème « Eyes Bleed Pictures / Tales of a Black Adventurer » publié dans le second recueil de l'auteure *Heavy Daughter Blues* :

EYES BLEED PICTURES/
 TALES OF A BLACK ADVENTURER

my eyes bleed pictures/he and i
 in bed against night cold
 i snuggled warm in illusion
 he paints visions of black men who are men
 they take form and dance
 and dance
 and dance

jazz notes of billie holiday. She caresses a memory
 how he fucked her once or twice. she was on the skids
 he was almost a kid and she was far too gone on heroin
 for him to use

there are things between us
 a generation

⁷³ Coleman, *The World Falls Away*, p. 44.

⁷⁴ « Even her most obvious poems, like “9/11, the Reznikoff Variation,” is one of the few poems about 9/11 that has not made me cringe or erupt in anger and frustration. She notices, for example, the failure of photography. Her poem's second stanza uses almost no punctuation (*à la Merwin*); the subject and predicate seem to collapse on each other as a metonymy of the camera's lens is conflated with a sound recording: “A frightened woman dressed in soot / elbows alongside other panicked runners / into the camera / tilted to capture the exploding skyline / its microphone / captures the curses and prayers of flight, / picture out of focus as photography fails. » Singer, « There Are More Knowzits Than Ever », <http://therumpus.net/2012/01/there-are-more-knowzits-than-ever/> (06/02/2014)

*baby, i wish we had met
when you were eighteen*

and what would he have done then?
given me an education
prepared me for survival on the street

“i need money, darlin’ and i don’
care how you gets it”

my eyes bleed pictures
men who hate beyond hatred
who think women are to be ground-up like mulch
flesh to feed egos
from which the green of prosperity flows & nations

men

marching gray in prison uniform across the yard of my groin

*baby i wish we had
met when you were eighteen*

i a well traveled road
he looks for walls to scrawl graffiti
makes his mark like no other

baby i wish

my eyes bleed pictures/stars
visions of glory
black men & women/children marching/legions
claiming heritage so long denied
unsubtle baiting of the ideological trap
blood in my eyes i can't see is truth

i smell cells of folsom and on his breath he
bodies of hundreds of men cast in to die
mindless in their fury
knowing life outside means everything

“you won't believe. i'll
tell you ‘bout my stretch some day
can't write ‘bout its makin’ it
sound contrived”

eighteen, baby, eighteen

i a road well traveled
note similarities
ignore them convinced the problem's
my insanity & emotional malfunction

my eyes bleed pictures

pools of vomit, tears, runny nose
his hand pushing my head down
i reel with denigration

*you're a masochist, baby, if only
we had met when you were eighteen*

jazz notes a lady we discuss/crusade for
in this illusion. he tells me she gave him blow jobs
in public, how much he enjoyed playing savior to her
she didn't trust him and stole his brief case for fear
he'd cut off her supply of heroin purchased
from the corporate owners of her soul

and we

lay out the future?
tribes of our people vanquishing the enemy?

and us. having babies with ultra genetic
superiority

and dance
and dance
and dance

warm in the lie that i am his woman
and he loves me⁷⁵

Les « yeux qui saignent des images » sont le *leitmotiv* de ce texte qui pourrait presque être vu comme une succession de photo-tableaux tels qu'expliqués par Van Gelder et Westgeest, images n'ayant pas besoin de légendes et qui se suffisent à elles-mêmes. Cependant, les images invoquées sont loin d'être a-politiques et elles s'inscrivent, les unes après les autres, dans un ordre symbolique bien plus large malgré un futur qui reste en suspens : « lay out the future ? ». Autre fait remarquable que le texte interroge, l'omniprésence du « camera I/eye » qui est ici à la fois « camera i » et « camera i's/eyes ». La toute puissance de la subjectivité actrice de l'image est dénigrée car l'image proposée n'est pas conforme à l'image attendue. Le rouge sang des yeux qui saigne est toujours là, mais son écoulement perpétuel le long du texte draine la narratrice du texte de toute substance et le « i » prend forme. Ce « je » minuscule devient symbole *graphique*, image à son tour, d'un objectif que l'on ne veut pas voir, d'une voix que l'on ne veut pas entendre.

Le photographe angeleno Allan Sekula dans l'un de ses premiers essais intitulé « The Body and the Archive » en 1986, interroge lui aussi la pratique photographique en rapport avec la mise en scène des corps et des représentations qui en surviennent, autant que des

⁷⁵ Coleman, *Heavy Daughter Blues*, pp. 53-5.

utilisations qui en sont faites. L'artiste se penche particulièrement dans ce texte sur l'utilisation photographique par la criminologie qui n'est pas sans rappeler ce qu'en disait Walter Benjamin dans sa « Petite histoire de la photographie »⁷⁶. Pour clore son essai, Sekula évoque le parcours d'Ernest Cole, photographe sud-africain et l'histoire de la publication de son ouvrage *House of Bondage* sorti en 1967 aux États-Unis :

Ernest Cole published a book in the United States called *House of Bondage*. Cole's book and his story are remarkable. In order to photograph a broad range of South African society, Cole had first to change his racial classification from black to colored, no mean feat in a world of multiple bureaus of identity, staffed by officials who have mastered a subtle bureaucratic taxonomy of even the offhand gestures of the different racial and ethnic groups. He countered this apparatus, probably the last physiognomic system of domination in the world, with a descriptive strategy of his own, mapping out the various checkpoints in the multiple channels of apartheid. Cole photographed during a period of relative political "calm" in South Africa, midway between the Sharpeville massacre of 1960 and the Soweto students' revolt of 1976. At a time when black resistance was fragmented and subterranean in the wake of the banning of the main opposition groups, he discovered a limited, and by his own account problematic, figure of resistance in young black toughs, or tsotsis, who lived lives of petty criminality. Cole photographed tsotsis mugging a white worker for his pay envelope, as well as a scene of a white man slapping a black beggar child. And he regularly photographed the routine passbook arrests of blacks who were caught outside the zones in which they were permitted to travel. As might be expected, Cole's documentation of the everyday flows of power, survival, and criminal resistance got him into trouble with the law. He was questioned repeatedly by police, who assumed he was carrying stolen camera equipment. Finally he was stopped after photographing passbook arrests. Asked to explain himself, he claimed to be making a documentary on juvenile delinquency. Sensing his criminological promise, the police, who then as now operated through a pervasive system of informers, invited him to join the ranks. At that point, Cole decided to leave the country while he still could. *House of Bondage* was assembled from the negatives he smuggled out of South Africa. Since publishing his book in exile, Cole has disappeared from the world of professional photojournalism.

The example of Cole's work suggests that we would be wise to avoid an overly monolithic conception of realism. Not all realisms necessarily play into the hands of the police, despite Theodor Adorno's remark, designed to lampoon a Leninist epistemology once and for all, that "knowledge has not, like the state police, a rogues' gallery of its objects." If we are to listen to, and act in solidarity with, the polyphonic testimony of the oppressed and exploited, we should recognize that some of this testimony, like Cole's, will take the ambiguous form of visual documents, documents of the "microphysics" of barbarism. These documents can easily fall into the hands of the police or their intellectual apologists. Our problem, as artists and intellectuals living near but not at the center of a global system of power, will be to help prevent the cancellation of that testimony by more authoritative and official texts.⁷⁷

La conclusion à laquelle parvient Allan Sekula en 1986 est pourtant la situation dans laquelle se retrouve Wanda Coleman à Los Angeles. Il n'y a pas d'incrimination possible à partir de son œuvre, mais le système médiatique hollywoodien-angéleno-américain est ce qui fait figure d'autorité et qui empêche toute considération objective d'une situation qu'il

⁷⁶ « Dans nos villes, est-il un seul coin qui ne soit le lieu d'un crime, un seul passant qui ne soit pas un criminel ? Héritier des augures et des aruspices, le photographe ne doit-il pas, sur ces images, découvrir la faute et désigner le coupable ? » Benjamin, *Oeuvres II*, p. 320.

⁷⁷ Sekula, *The Body and the Archive*, pp. 62-3.

masque derrière une image qui fait figure de modèle. Ainsi érigée en modèle, la photographie angelena, autant par la technique que par le processus, est un obstacle supplémentaire relatif à surmonter pour Coleman qui, de par son expérience, est en mesure de l'utiliser à son avantage. La déshumanisation de la photographie et son acception presque cannibale que Coleman vit de l'intérieur en tant qu'éditrice, lui permet de prendre le contre-pied en proposant des histoires/vignettes ou des photos/φωτός-poèmes⁷⁸. Dans *Mercurochrome*, le poème « By the Light of the Word »⁷⁹ indique le chemin de cette démarche qui se dévoile totalement dans le poème « Night Widow Fugue » s'ouvrant sur : « for in the light the lightness takes / the white shock of sun reveals a loveless vista sea gulls & ravens compete for discards then scrape the cloudfree sky »⁸⁰. La formule d'ouverture est ensuite reprise au milieu du texte : « when in the light the light commands the view »⁸¹ et est enfin reprise dans le dernier vers du poème : « for in the light the lightness takes its due »⁸². La lumière/φωτός réclame son dû autant qu'elle est instrument de contrôle, comme l'avance Jean-François Lyotard dans *L'Inhumain* :

La photo cesse de soutenir l'argumentation des savants, elle suspend la dialectique (un instant), tableau vivant désenchaîné. Saisis-moi si tu peux. Mais ce sera ou ç'a été trop tôt ou trop tard. Un accent (un accent dans le tonus) est-il saisissable en dehors de la succession ? L'hystérie ne serait pas une maladie seulement, plutôt un essai ontologique sur le temps. Ou mieux : cela en raison de ceci. La photo le révèle parce qu'elle est une hystérie du regard tout autant qu'un moyen de contrôle.⁸³

L'écriture, c'est aussi une image, une impression reproductible. L'insaisissable qu'évoque Lyotard est repris par François Brunet qui voit dans le recours photographique un désir de capturer les traces du sujet postmoderne plus que pour en restaurer la présence⁸⁴. La boucle se dessine là encore, avec la notion de succession et l'idée d'un instant qui échappe : « ce sera ou ç'a été trop tôt ou trop tard. » Le mot imprimé, ou même peint, n'entraîne-t-il pas, lui aussi, l'hystérie du regard ? N'est-il pas également un moyen de contrôle ? La construction poétique, autant que la photographie, est le révélateur de ces deux valeurs et Wanda Coleman en rend compte à son tour. En conclusion de l'essai « Violence, Art &

⁷⁸ Dans cette perspective, le titre de l'ouvrage de Malin Pereira *Into a Light Both Brilliant and Unseen* prend une toute autre dimension...

⁷⁹ Coleman, *Mercurochrome*, p. 202-3.

⁸⁰ Coleman, *Ostinato Vamps*, p. 59.

⁸¹ *Ibid*, p. 71.

⁸² *Ibid*, p. 73.

⁸³ Lyotard, *L'Inhumain*, p. 146.

⁸⁴ « writers have themselves oscillated, as in the paradigm example of Jean Baudrillard, between the 'literary' deploration of a 'desert' world and the recourse to photography as a medium, not for the restoration of presence, but for the recording of the postmodern subject's traces - often in very intimate space, and often also in a theatre of death. » Brunet, *Photography and Literature*, p. 151.

Hustle »⁸⁵, Coleman apporte une information qui propulse son inscription dans l'art public angeleño dans cette perspective.

MANY SONGS ONE CITY
red black brown yellow white, the colors of our hope
together we build our city, paving our streets in stars
desert man ocean woman mountain child river spirit wind
we live this land, plant our faith, harvest its wealth
PSALM FOR THE ANGELS⁸⁶

Publié sous cette forme, Coleman ajoute après le texte : « poem written to be read in the round, inscribed in wood at Grand Hope Park, Downtown L.A., dedicated June 1993. »⁸⁷ Décomposé vers par vers dans la réalisation effective, ce qui est perçu comme deux poèmes distincts n'en sont en réalité qu'un seul. Le contenu optimiste perd de sa superbe lorsqu'il se montre sous sa véritable forme, lorsqu'il se lit en rond.

⁸⁵ Coleman, *Native in a Strange Land*, pp. 171-8.

⁸⁶ *Ibid*, p. 178.

⁸⁷ *Ibid*, p. 178.

D. Transe poétique : performance ou évènement poétique ?

Dernière unité artistique à se développer dans le travail de Wanda Coleman, la danse contemporaine occupe néanmoins une place importante dans l'œuvre de l'auteure puisque c'est cette composante qui définit autant l'image projetée par Coleman que sa politique poétique¹. En effet, toute personne ayant assisté à une lecture de Coleman se souvient d'elle comme d'une performatrice poétique dont la mise en scène dépassait le simple cadre de la récitation. Ces lectures "électrifiantes" restent alors gravées dans la mémoire des auditeurs/spectateurs aussi bien sur le plan sonore que visuel, et bien sûr, sémantique². Bien que des rapprochements soient faits par certaines anthologies qui associent Wanda Coleman à la « *Stand Up Poetry* » (Charles Harper Webb, *Stand Up Poetry : Poetry of Los Angeles and Beyond*), une distinction reste à faire.

En effet, dans la suite de son premier volume *Stand Up Poetry : An Expanded Anthology*, Harper Webb précise en introduction : « Stand Up poetry has also been confused with performance art, which may contain elements of poetry but is written primarily to be performed. Stand Up poetry is written for the printed page, bearing in mind that poetry has always been an oral art, at its best when read aloud. »³ Seulement, dans sa dynamique fusionniste, Coleman qui entend le poème, en perçoit aussi sa dimension physique, alors largement influencée par les performances artistiques dont elle est témoin au *Woman's Building* et aux *happenings* artistiques des *Woman's Village*⁴. Ces influences, renforcées par la conscience accrue non seulement de son propre corps, acquise grâce à son expérience avec la chorégraphe Anna Halprin, mais aussi du corps des autres et du corps-objet grâce à son expérience en tant que rédacteur en chef d'un magazine de charme, s'insinuent dans la poésie

¹ Cela n'a rien d'un hasard sémantique si Coleman intitule son essai le plus riche sur sa construction et ses conceptions de la poésie : « Dancer on a Blade : Deep Talk, Revisions and Reconsiderations » Coleman, *The Riot Inside Me*, pp. 171-214.

² Lors de l'évènement créé autour du cycle d'exposition du *Standard Pacific Time* en 2011-2012, une soirée fut organisée à la Antioch University pour célébrer le démarrage de l'exposition « Still Doin' It ! » sur le *Woman's Building* de Los Angeles. Cette soirée qui réunissait la plupart des auteures impliquées dans le groupe des *Woman's Building Writers* (incluant Wanda Coleman), fut l'occasion de se souvenir des performances de chacune. Deena Metzger décrit alors avec précision un souvenir resté très vif de Wanda Coleman qui, lors d'une lecture en 1981 de son poème « Doing Battle With the Wolf » s'était mise à quatre pattes et à imiter les déplacements d'un loup, grognant et hurlant.

³ Harper Webb, *Stand Up Poetry: An Expanded Anthology*, p. xvi.

⁴ Les *Woman's Village* sont les rassemblements artistiques organisés ponctuellement par le *Woman's Building* qui donnent une dimension très publique aux créations artistiques qui naissent des collaborations qui se développent dans le lieu au début des années 1970.

de l'auteure pour exploser lors de ses lectures publiques qui sortent du cadre de la *Stand Up Poetry* telle que le définit Charles Harper Webb.

Le motif du corps violenté, écorché ou sexué, est central dans les textes de Coleman qui dispose au centre de son travail un rapport au corps complexe et problématique. Julian Murphet lit cette sexualisation outrancière de certains poèmes comme un balancement incertain entre la célébration matriarcale des personnifications réalisées ou au contraire, comme un rejet en bloc de ces entités souillées par les pouvoirs en place, venus les violer et en faire les prostituées de tout un système. Il semble que cette analyse, aussi pertinente soit-elle sur les premières publications de Coleman, ne suffise pas à en généraliser le propos sur l'ensemble de l'œuvre⁵. L'utilisation de ce vocabulaire, parfois très dur, n'est pas non plus la manifestation d'une volonté de choquer selon Coleman : « I'm about *communicating*. I'm not about shock ; if any shock is present it's the shock of *recognition*... or the shock of *understanding*, which might just go with the turf. But I'm not deliberately out just to shock people. I'm not about being sensationalistic. »⁶ Pour l'auteure, le propos avancé n'est pas volontairement sensationnel, mais il le devient puisqu'elle en appelle à l'intégrité corporelle et à ses sens, sens revus et corrigés par la ville de Los Angeles.

1- Conceptions et représentations du corps à Los Angeles

La question du corps dans la ville a été source de nombreuses réflexions dans la philosophie des XIX et XXe siècle, mais ces écrits n'ont, pour la plupart, jamais pris en compte le particularisme urbain et socio-culturel de l'environnement manufacturé dans lequel le corps devait se faire une place. Que ce soit la conceptualisation et la structuration spatiale de la ville, l'époque de sa construction, sa population, ses codes et son héritage culturel, tous ces facteurs influent sur la façon dont l'habitant se place physiquement dans l'espace. À Los Angeles, tous ces facteurs sont uniques et si on les retrouve dans les grandes mégapoles mondiales, c'est d'abord à Los Angeles qu'ils se sont manifestés, instaurés puis diffusés. Au centre des divers facteurs géographiques et surtout culturels, l'habitant doit trouver sa place et se construire une intégrité corporelle en adéquation avec la morphologie inédite de la ville.

Richard Sennett dans son livre *La Chair et la pierre* explique qu'il souhaite faire « une histoire de la ville vue sous l'angle de l'expérience corporelle : ce qu'on y voit, ce qu'on y entend, ce qu'on y ressent, les lieux où l'on mange, comment on s'habille, on se déplace, on

⁵ Le simple fait que Murphet ne se serve que des quatre premiers recueils de poèmes publiés de Coleman en est une preuve.

⁶ Coleman, *The Riot Inside Me*, p. 93.

se lave, on fait l'amour, depuis l'Athènes de Périclès jusqu'au New York d'aujourd'hui. »⁷ Ce qu'il évoque dans les chapitres et époques successives de son ouvrage, ce ne sont pas comment les facteurs constitutifs de l'urbain ont créé une corporéité singulière à l'espace dans lequel on évolue, mais comment la ville est vécue et perçue et les sensations qu'elle procure. De façon assez surprenante, Sennett ne considère pas la ville comme influence majeure d'une conception corporelle de ses habitants alors qu'en conclusion de son essai « The Power of the Eye », il évoque les difficultés rencontrées par les planificateurs urbains qui tentent de créer une ville moderne « vivante » qui conduirait à « une conscience corporelle plus vivace de notre environnement et de nous-mêmes (*a more vivid bodily awareness of our environment, and of ourselves*). » Cet essai fut publié en 1994 à l'occasion d'une exposition à Los Angeles intitulée « Urban Revisions : Current Projects for the Public Realm », exposition dans la ligne directe des solutions demandées par les instances officielles suite aux émeutes de 1992. Cette conscience corporelle accrue serait le résultat d'améliorations urbaines, mais qu'en est-il de la ville en état et de la relation au corps qu'elle motive ?

Il s'est joué d'abord et à cause de Los Angeles une réinterprétation du corps dans la ville et de sa place dans une société urbanisée (pour ne pas dire urbanisante) et qui s'est insinuée dans le monde occidental. Le modèle urbain angeleno a modifié la relation à l'espace de la ville et en a rejoué le sens, motifs d'une dés-intégration du corps, équilibre entre une intégrité corporelle qui s'étirole et une surimpression du corps-objet dogmatique. Cette modification s'est effectuée en deux temps, avec pour point de départ, l'élaboration de l'espace urbain angeleno. Dans un espace gigantesque où l'automobile est une nécessité, les répercussions ont été inévitables sur la manière dont l'habitant se positionne et sur les perceptions corporelles qui y sont liées.

L'absence d'une lecture claire ou du moins balisée de la ville crée une certaine confusion pour l'homme qui doit s'y situer. La vaste étendue du tissu urbain aux limites invisibles devient labyrinthique et engloutit l'individu. L'absence de hauteur des constructions et l'ouverture des larges boulevards et avenues rendent impossible l'effet refuge de la cité qui ne protège pas mais qui comprime de toutes parts. La ville indéfinie n'est plus la ruche ou la fourmilière associée à la ville moderne mais une foule gesticulante sans unité. Ce manque de centralité, de frontières, de hauteur, de densité entraîne une sorte d'ilotisme⁸, et l'individualité physique s'amenuise. Par ailleurs, la conscience à soi de son propre corps passe par la conscience de l'Autre, du contact avec l'autre. Or, à Los Angeles, ce contact

⁷ Sennett, *La Chair et la Pierre*, 4ème de couverture.

⁸ État d'asservissement et d'ignorance, presque d'esclavage, ici à l'espace.

disparaît. L'automobile devient l'extension métallique obligatoire de chacun et le contact avec l'autre n'existe plus. Personne ne se frôle, ne se touche. Le corps se déshumanise et le sens du toucher s'appauvrit peu à peu. Tout contact extérieur avec l'inconnu devient agression, transgression d'un espace vital en expansion. Le luxe de l'espace se traduit par une amplitude démesurée jusque dans les lieux communs. Les allées de boutiques ou de supermarchés sont gigantesques. Les sièges de cinémas sont de véritables fauteuils individuels. Les tables de restaurants sont très espacées, etc. Vivre à Los Angeles, c'est faire l'expérience d'une espèce d'autarcie corporelle.

Michel Bernard rappelle dans son ouvrage simplement intitulé *Le Corps* que « Toute réalité peut être lue à partir du corps » et qu'ainsi « toutes les formes culturelles, comme celles de l'architecture de nos maisons, renvoie à notre nostalgie du ventre maternel, etc. Prendre conscience de ce symbolisme par « le sens érotique de la réalité », c'est retrouver l'unité originelle perdue par la séparation des personnalités, des « Moi », autant de masques qui dissimulent le lien entre tous les êtres. »⁹ La ville nourricière peut, elle aussi, être interprétée comme extension d'une matrice maternelle, bienveillante, protectrice. À Los Angeles, la matrice urbaine devient chimérique, amorphe et celui que l'on considère comme acteur urbain subit ses règles et devient plus un objet urbain. Le corps ne peut plus se placer en fonction de cercles concentriques, les déplacements sont mécanisés et les repères s'ébranlent. Le corps est trop frêle, trop a-centré (voire acentral), insignifiant, et ne fait pas le poids face aux multiples représentations de la ville. Parce qu'il ne peut s'y positionner clairement, il n'y a pas sa place.

Mais si la ville procède à une sorte d'acorporité, elle fut aussi paradoxalement à l'origine d'une objectification du corps qui s'est ancrée dans le territoire et dans l'identité culturelle de la ville. Parce qu'il fallait rentabiliser les vastes parcelles achetées au prix fort lors de l'adjonction du territoire au reste du pays, ceux que l'on appelle les *boosters* ont créé un mythe californien s'articulant autour du corps sain dans un environnement sain. La nature luxuriante et le climat favorable étaient les deux arguments de vente majeurs du début du XXe siècle qui mettait en scène des corps dénudés, minces pour les femmes, musclés pour les hommes dans des images prônant les bienfaits d'un Eden retrouvé. Cet idéal publicitaire a enclenché un mécanisme qu'explique Sophie Bohn Spector lorsqu'elle dénote l'exaltation d'une physicalité de la Californie du Sud ayant engendré une culture du corps qui s'est fermement enracinée à Los Angeles dans les années 1920, largement soutenue par l'industrie

⁹ Bernard, *Le Corps*, p. 133.

florissante d'Hollywood¹⁰. Heather Addisson appuie d'ailleurs cette idée dans son ouvrage *Hollywood and the Rise of Physical Culture* publié en 2003 qui voit une corrélation évidente entre le développement de la ville et la diffusion de son image dans les films hollywoodiens de la même période ; la propagande du territoire y était en effet inextricable d'une image travaillée du corps. Cet idéal vendu est un idéal auquel il faut se conformer. Il faut faire une réalité des raisons qui ont poussé les différents habitants de la ville à y venir et l'image de cet idéal devient réalité par la simple force du fantasme qu'il a su projeter. Autant que le climat, le corps sain, athlétique et bien entendu, blanc, devient un argument de vente phare de Los Angeles qui se targue de n'être peuplée que de corps désirables.

Jean Baudrillard rappelle que le corps est « le plus bel objet de consommation » dans le chapitre éponyme de son ouvrage *La Société de consommation* où il écrit : « Le corps fait vendre. La beauté fait vendre. L'érotisme fait vendre. »¹¹ Baudrillard parle alors de « réinvestissement narcissique » qui implique une « sacralisation du corps comme valeur exponentielle, du corps *fonctionnel*, c'est-à-dire qui n'est plus ni "chair" comme dans la vision religieuse, ni force de travail comme dans la logique industrielle, mais repris dans sa matérialité (ou dans son idéalité "visible") comme objet de culte narcissique ou élément de tactique et de rituel social – où la beauté et l'érotisme sont deux leitmotifs majeurs. »¹² Ce narcissisme s'étale partout à Los Angeles où les corps s'exposent sur la plage, sur les panneaux publicitaires, dans la rue, et derrière les baies vitrées de salles de sports donnant sur l'extérieur. L'activité de ce culte est, elle aussi, portée aux nues et vient promouvoir un style de vie autant qu'une conception idéalisée du corps. Christine Détrez dans son livre *La Construction sociale du corps* évoque le discours *corporéiste* des années 1960 qui clamait l'affranchissement du corps de ses « corsets moraux et physiques » vers une liberté retrouvée dont les « facteurs structurels et culturels qui se complètent convergent vers l'élaboration d'une société "somatique". »¹³

Lorsque l'on évoquait le passage d'un idéal commercial à un idéal réalisé, le mécanisme en jeu n'est pas celui de la réalisation à proprement parler, mais celui de la simulation comme le suggère Baudrillard. L'avènement de la société somatique de Détrez prend toute son ampleur dans les *Simulacres et Simulations* de Baudrillard, et le corps devient le motif central

¹⁰ "The exaltation of Southern California's physicality, with all its attendant racial and ethnic prejudice, helped spawn a pervasive body culture that firmly took root in Los Angeles in the 1920s, aided by the camera as its promulgator and eager amanuensis. Over time, gorgeous physiques, bronzed skin, and an infectious sex appeal became virtually synonymous with Southern California, fostering increasingly lustful interpretations of both the city and the landscape itself." (Bohn Spector, « Lust in the land of sunshine », p.62).

¹¹ Baudrillard, *La Société de consommation*, p. 211.

¹² *Ibid*, p. 205.

¹³ Détrez, *La Construction sociale du corps*, p. 190.

du glissement du réel. Comment sauver les apparences lorsque le corps, propriété matérielle par excellence et présence au réel la plus primale, se projette lui aussi à *corps perdu*, dans une société hyperréelle ? Los Angeles est le temple de l'industrie mondiale de la pornographie, objectification extrême du corps qui n'est plus que l'expression surjouée d'une pulsion primaire. Wanda Coleman n'a que trop conscience du développement exponentiel de l'industrie pornographique à Los Angeles. Son expérience en tant que rédacteur en chef du magazine de charme *Players* pendant deux années lui feront découvrir les coulisses d'un monde d'objectification du féminin d'un corps idéalisé qui n'a rien à voir avec le sien. Bien que le magazine *Players* ne soit pas pornographique, l'industrie dans laquelle il s'inscrit se développe en concomitance et les correspondances, notamment financières qui les lient, s'appuient sur les mêmes instincts et construisent, conjointement, une résurgence idéologique de l'esclavage qui déchaîne toute sa violence sur le corps féminin. La ville regorge de corps-objets et devient le vivier d'une industrie de l'absurde dont les conséquences directes maintiennent le territoire dans un réel factice qui diffuse ces mêmes effets au reste du monde par le biais des médias de masse :

Tout cela est trop vrai, trop proche pour être vrai. Et c'est cela qui est fascinant, le trop de réalité, l'hyperréalité de la chose. Le seul phantasme en jeu dans le porno, s'il en est un, n'est donc pas celui du sexe, mais du réel, et de son absorption dans autre chose que le réel, dans l'hyperréel. Le voyeurisme du porno n'est pas un voyeurisme sexuel, mais un voyeurisme de la représentation et de sa perte, un vertige de perte de la scène et d'irruption de l'obscène.¹⁴

L'art a parfois subi une critique similaire où l'utilisation du corps se fait obscène, mais parce qu'il se veut obscène. Le corps-objet rabaisé dans les performances d'Otto Muehl avec son *Devenir marécage d'un corps féminin* (1963) ou le corps-sujet exposé notamment dans l'art féministe ou encore le corps maltraité (torturé) dans les pièces de Samuel Beckett ou Sarah Kane (*Blasted*), sont autant d'irruptions de l'obscène (de l'ob-scène) porteuses d'un message et reflets d'une volonté artistique. Jean Baudrillard, dans le chapitre qu'il accorde à l'obscène dans *Mots de passe*, explique que c'est lorsque la scène disparaît que l'obscène prend place, lorsque « la distance du regard s'efface »¹⁵ et qu'il n'est plus question que de projection. Il en va de même pour l'art que le philosophe distingue en deux catégories avec « d'une part l'art capable d'inventer une autre scène que le réel, une autre règle du jeu, et d'autre part l'art réaliste, qui est tombé dans une sorte d'obscénité en devenant descriptif, objectif ou pur reflet de la décomposition - de la fractalisation du monde. »¹⁶

¹⁴ Baudrillard, *De la séduction*, p. 48.

¹⁵ Baudrillard, *Mots de passe*, p. 33.

¹⁶ *Ibid*, p. 35.

L'industrie hollywoodienne, qu'elle soit classique ou pornographique n'a pas de préoccupations artistiques, mais commerciales. Il s'agit davantage de divertissement que de culture et la rentabilité¹⁷ importe, pas le message. Baudrillard voit une autre forme d'obscénité dans la surmédiation de tout événement, « lorsque les choses deviennent trop réelles, qu'elles sont immédiatement données, réalisées, qu'on est dans ce court-circuit qui fait que ces choses se rapprochent de plus en plus, on est dans l'obscénité... »¹⁸ C'est cette même industrie largement diffusée qui se fait porte-drapeau de nouveaux procédés de construction d'une identité corporelle impliquant conformation ou transformation comme l'explique Anastasia Meidani dans son livre *Les Fabriques du corps* publié en 2007. Ex(a)mplification parfaite d'un Los Angeles où l'excès est de rigueur, le personnage local bien connu d'Angelyne devient personnification de cette obscénité. Starlette qui recherche la gloire à tout prix, Angelyne subit plusieurs opérations de chirurgie esthétique afin de se conformer à l'idéal californien des années 1980-90 : blonde, mince, grande, et à la poitrine généreuse. Elle se met en scène dans des poses plus que suggestives sur des panneaux publicitaires qui, au final, sont devenus plus célèbres qu'elle¹⁹. Personnage grotesque produit d'une réalité qui se mord la queue, l'image du corps a plus de valeur que le corps lui-même.

L'instrumentalisation de l'imaginaire n'est pas sans rappeler la mention qu'en fait Michel Foucault dans *Le Corps utopique* lorsqu'il écrit que « l'utopie première, celle qui est la plus indéradicable dans le cœur des hommes, ce soit précisément l'utopie d'un corps incorporel. [...] S'il y a un pays féérique, c'est bien pour que j'y sois prince charmant et que tous les jolis gommeux²⁰ deviennent poilus et vilains comme des ours. »²¹ Mais ce pays féérique, c'est aussi Los Angeles, ville-décor utilisée telle quelle et à outrance. Parce que l'image que l'on a de soi n'est pas conforme aux canons, se placer dans l'imaginaire permet d'y remédier, de se transformer, un peu à la manière des médias de masse qui constituent la base de l'*illusio* fantastique angelena. Comme l'évoque l'écrivain américain Chris Hedges dans son livre *Empire of Illusion : The End of Literacy and the Triumph of Spectacle*, n'est-ce pas dans les multiples émissions de télé-réalité que le corps se désintègre en milliers de pixels,

¹⁷ Dans la rentabilité, il y a tout le *packaging* du visuel pour attirer l'œil. Le beau *design* du produit cinématographique fait plus partie de l'attrait commercial qu'il va susciter que d'une approche novatrice ou un message particulier. Il n'y a pas de conceptualisation du propos soutenu et sous-tendu.

¹⁸ Baudrillard, *Mots de passe*, p. 34.

¹⁹ Cf. Annexes, p. 404.

²⁰ Jeune homme à la mode, à la tenue excentrique, à l'élégance excessive, type de dandy, jeune élégant ridicule, oisif élégant et fat ; jeune homme riche, élégant ; femme à la mode du début du siècle.

²¹ Foucault, *Le Corps utopique*, p. 10.

que les obèses deviennent minces, que la laideur s'évapore, comme contaminée, ou plutôt guérie, par le glamour inhérent au territoire de Los Angeles ?²²

2- Anna Halprin, *Blue-Eyed Soul Mama #1* : réinvestir son corps

Seulement, cette idée d'un corps aspiré dans le vortex illusoire pour enfin trouver sa place dans la société n'est pas accessible à la communauté noire américaine. Les afro-américains restent discrets à l'écran, et les seules émissions dans lesquelles ils apparaissent dans les années 1950 et 1960 sont les informations du soir qui relatent des incidents raciaux ou des avancées et revendications du mouvement des droits civiques. Le corps noir reste en marge de la *beautification* en marche dans les studios d'enregistrements télévisés et cinématographiques dont Los Angeles produit la norme à suivre. Bien que la plupart des grands réseaux de diffusions télévisés se soient développés à partir de New York, les canons hollywoodiens se sont imposés sur les chaînes américaines, notamment par les investissements colossaux faits par Hollywood dans l'industrie télévisuelle à partir de 1950 alors que la plupart des chaînes nationales étaient en faillite²³.

L'insinuation des critères de beauté construits par Los Angeles puis perpétrés et renforcés par Hollywood s'est ainsi faite à travers l'explosion télévisuelle, invention qui a causé, selon Wanda Coleman, un tort incalculable à la population noire américaine, à commencer par cette image du corps désirable qui était systématiquement blanc. Le corps noir se situe alors à l'opposé de ces critères que la société, dans son ensemble, juge, toise et rejette. Ce mécanisme est d'ailleurs repris dans le premier roman de Toni Morrison, *The Bluest Eye*, dans lequel le personnage central, Pecola Breedlove est persuadé d'être laide car noire, et son vœu le plus cher est d'avoir les yeux bleus. Dans ses textes, Coleman décrit autant les deux facettes de ce racisme intériorisé d'un corps que ce « je » noir apprend à détester, que les mécanismes socioculturels qui l'y poussent :

The stultifying intellectual loneliness of my 1950s and '60s upbringing was dictated by my looks - dark skin and uncontrolable kinky hair. Boys gawked at me, and girls tittered behind my back.²⁴

²² Le masque, le tatouage, le fard placent le corps dans un autre espace, ils le font entrer dans un lieu qui n'a pas de lieu directement dans le monde, ils font de ce corps un fragment d'espace imaginaire qui va communiquer avec l'univers des divinités ou avec l'univers d'autrui. Hedges, *Empire of Illusion*, p.11.

²³ Deux ouvrages retracent cette mécanique, *Hollywood TV : The Studio System in the Fifties* de Christopher Anderson ainsi que *It's the Pictures That Got Small : Hollywood Film Stars on 1950s Television* de Christine Becker. L'ouvrage référence *The Columbia History of American Television* de Gary Edgerton publié en 2007 propose d'ailleurs une analyse spatio-temporelle de l'évolution de la télévision américaine qui voit dans les années 50 une nationalisation de l'image télévisuelle américaine, puis une internationalisation à partir de 1965 pour terminer à sa globalisation à compter de 1992.

²⁴ Coleman, *The Riot Inside Me*, p. 6.

Elle fait aussi référence à son poids et à sa structure osseuse qui lui donnent l'apparence d'un jeune garçon, lui valant des regards distants et critiques de la part des jeunes enfants noirs américains. Le rejet du corps différent s'effectue à tous les niveaux et Coleman, comme la plupart des jeunes enfants noirs d'alors, intériorise un sentiment d'auto dévaluation d'un corps imparfait, mais qui ne peut pas non plus se reposer sur une norme parallèle propre au corps noir. Son corps l'ostracise de tous, et ce sentiment sera décuplé lors de la chute brutale de sa santé en 1957. Le corps malade maintenu dans un état fiévreux intense sera alors à la fois vu comme malédiction et bénédiction. D'une part, le corps affaibli et très atteint ne fonctionne plus aussi bien qu'avant avec une désensibilisation relative de son bras et de sa main gauche, et de l'autre, une expérience qui l'aura faite en quelque sorte « sortir d'elle-même » pour enfin appréhender l'illusion inhérente au territoire dans son intégralité.

Cet épisode crucial de la vie de Coleman altérera son rapport au corps tout au long de sa vie et elle relie cet épisode presque a-corporel à son réinvestissement total dans le poème « African Sleeping Sickness »²⁵ qu'elle dédie à Anna Halprin. Le pont qui se crée dans ce texte est déterminant dans la compréhension du corps instrumental tel que l'envisage Coleman dans sa poétique. Anna Halprin, que Wanda Coleman surnomme « Blue-Eyes Soul-Mama#1 »²⁶ est une chorégraphe qui fut l'une des pionnières de la danse contemporaine américaine aux côtés d'autres grands noms tels que Trisha Brown, John Cage ou Robert Morris. Elle conceptualise le corps dansé dans un lien intrinsèque au milieu dans lequel il évolue et la ritualisation gestuelle qui peut en survenir. Janice Ross, professeure à l'université de Stanford et spécialiste du travail d'Halprin en résume l'ensemble des enjeux dans le titre de son dernier ouvrage *Anna Halprin : Experience as Dance*. L'expérience se traduit dans le corps qui devient l'espace où se concentre l'essence même de son art chorégraphique. Il s'agit de faire ressortir une essence primordiale acquise au fil de l'expérience historico-socio-urbaine d'un lieu, une caractéristique qui en deviendrait presque innée car inséparable du parcours effectué.²⁷

Coleman sera très marquée par la collaboration de près de six mois avec Halprin en 1968-1969 sur la création de la pièce *A Ceremony of Us*, que Janice Ross décrit comme une expérimentation vivante plus qu'une pièce de danse. Les origines de ce projet remontent aux émeutes des Watts de 1965, point de départ de réflexion d'Anna Halprin sur la possibilité d'une « topographie raciale et sociale » en lien direct avec le milieu urbain qui l'a générée et

²⁵ Poème intégral disponible dans les Annexes pp. 405-7.

²⁶ L'œil bleu n'est jamais bien loin...

²⁷ Le documentaire réalisé en 2010 par Ruedi Gerber rend compte de ces différents axes et se cristallisent dans le titre retenu *Breath Made Visible*.

dont la représentation la plus aboutie sera *A Ceremony of Us*. Cet axe de réflexion mené par la chorégraphe est largement soutenu par l'influence de son mari, Lawrence Halprin, proche collaborateur, qui était architecte paysagiste et qui a amené la prise en compte des variations de l'espace social et de son action sur le corps et le geste :

In eliciting felt responses to racial divides Ann would tap parts of a cultural and physical memory - something the performance theorist Joseph Roach explores in his idea of a "kinesthetic imagination" as a form of historical memory that each individual holds as a muscular artifact of the past. Larry and Ann focused on how to take this embodied memory forward, into a deeper understanding of the intersection between human movements and how civic behaviors become sedimented in the body. They were aware that both urban design and postmodern dance, however much they might have emphasized openness and bringing the voices of the real world into the decision-making process, had effectively ignored one arena of deeply ingrained habits: that of a racial dichotomy.²⁸

Cette démarche novatrice apporte le contre-pied qu'attend alors Wanda Coleman depuis des années, qui attesterait d'une pression socio-culturelle sur le corps noir. Après avoir travaillé avec un groupe de onze danseurs blancs à San Francisco et onze danseurs noirs américains au *Studio Watts*, les deux groupes se rejoignent fin janvier 1969 pour dix jours de répétition/création pour la pièce avant de la présenter à Los Angeles dans le but très précis de Halprin de faire cette performance *avec* une communauté et non *pour* une communauté. Cependant, ce projet aussi louable qu'il a été perçu à l'époque, est resté inachevé pour Wanda Coleman car selon elle, Halprin n'a pas su se dégager de ses attentes ni prendre en compte la nature de chacun. Surtout, la chorégraphe n'a pas saisi la portée politique du projet, petite contradiction lorsque les émeutes sont à l'origine même de *A Ceremony of Us*. Si ce travail reste un tournant de la carrière de l'auteure, les aboutissements possibles se sont retrouvés avortés par une construction de rôles perçus par Halprin plutôt que simplement guidés par elle :

Anna kept trying to make me over into an Earth Mother. I understood that she wanted that type of woman at the core of her group of eleven black dancers - novices she was valiantly reshaping into professionals, good enough for public representation - an amazing process. [...] I am all water and fire (fire and ice); and the self-image that emerged while working with Anna was the Warrior Queen. That is how I see myself to this day. This was not what Anna wanted and she took steps to suppress my development.²⁹

Coleman fournit une partie de l'explication de cette image qu'Halprin voyait en elle lorsqu'elle explique : « I was the biggest. I weighed about one hundred sixty pounds at the time. So I was heavy. I was probably the least physically attractive in the sense that the dominant culture understands beauty or defines it. »³⁰ Cette description physique succincte

²⁸ Ross, *Anna Halprin : Experience as Dance*, p. 257.

²⁹ Coleman, Entretien, email datant du 05/03/2012.

³⁰ Ross, *Anna Halprin : Experience as Dance*, p. 267.

d'une femme large aux formes généreuses est l'image occidentale de la matriarche africaine aux appuis ancrés profondément dans la terre. Cette image fantasmée par Halprin relève justement des forces perceptives qu'elle veut démontrer et auxquelles, au final, elle-même ne peut échapper. Bien que la démarche initiale d'Halprin soit basée sur l'expression visible de canons somatiques latents, elle reste, elle aussi, narratrice de cette pièce dont elle construit un script en collaboration avec Wanda Coleman et un autre danseur de *Studio Watts*. La scénarisation de la performance devient problématique puisque le lieu et les corps suffisent à l'expression de la topographie sociale et raciale. Le postulat de deux groupes soudés et composés uniquement de Blancs d'une part, et de Noirs américains d'autre part, devrait suffire à la manifestation de ces influences latentes. L'attribution de rôles, de personnages ou d'entités dynamiques particulières à chacun de ces membres vient entraver cette expression qui se retrouve contaminée par une vision maîtresse.

Coleman n'a d'ailleurs pas tenté de retranscrire le résultat final de la pièce dans ses textes³¹, mais plutôt le processus de travail qui l'a éveillé à son propre corps et lui en a redonné pleine possession. La nouvelle éponyme du recueil *A War Of Eyes* est, comme l'affirme Coleman, le résultat « à peine déguisé » de cette expérience où elle y décrit une session de travail qui s'ouvre sur la consigne d'Halprin : « This afternoon, you are going to have a war - a war of eyes. [...] There are only two laws. No one may speak. No sounds. Not even a hum. And no one may touch. You absolutely *must not touch* ! »³² Ces consignes sont ce qui transforme l'espace intérieur du studio en ville angelena. La parole est proscrite et le toucher y est absent, le contact n'est que visuel, psychologique et l'intensité des affronts se décuple, porté par la soudaine réalité urbaine qui s'impose entre quatre murs. Cette session particulière relate d'ailleurs l'écart entre l'image matriarcale et terrestre voulue par Halprin et la réalisation de la « reine guerrière » de Coleman en opposition. L'auteure entre en confrontation oculaire avec une danseuse blanche du groupe, Deborah et décrit le siège qu'elle conduit mais qu'elle ne remporte pas à cause de l'intervention de la chorégraphe.

And then she [Halprin] casts eyes upon me. I am ruler here. It was she who sent Black Johnny to rescue Deborah, and White Nick as consolation to me. And in her eyes I read another, more basic sort of fear - something primal - a constriction and a great sorrow. We watch as Blue-Eyed Soul-Mama rises from her throne and leaves the room. I am flush with anger and resentment. In my heart I know my siege against her daughter will never be forgotten. That the real war will be fought on other ground.³³

³¹ Coleman prend une position très ferme au sujet du résultat final de *A Ceremony of Us* puisqu'elle en dit qu'Anna Halprin a « plus ou moins détruit la pièce ». Coleman, Entretien, 17/06/2013.

³² Coleman, *A War of Eyes*, p. 167.

³³ Coleman, *A War of Eyes*, p. 173.

Cet instant précis est riche d'enseignements pour Coleman qui se détache du projet mais qui ne minimise pas pour autant le rôle d'enseignante qu'aura joué Anna Halprin : « What had then been tenuous became a certainty with Anna's instruction. How one entered a space, where one stood, how one posed; these were few of the vital elements of establishing one's authority. Listening to the audience was vital to receiving the audience. »³⁴ Coleman est en mesure de lire le langage corporel des autres autant qu'elle sait maîtriser le sien, corps de performance plus que de danse. Cette expérience lui a ouvert les portes d'un nouveau motif, la danse³⁵, que l'on retrouve constamment dans son œuvre. L'essai le plus informatif sur la démarche poétique de Coleman s'intitule « Dancer on a Blade » qui n'est pas sans rappeler l'ouvrage de Marjorie Perloff *Dance of the Intellect*.³⁶

L'impact de la chorégraphe dépasse le cadre scénique et la soudaine lecture corporelle que s'approprie Wanda Coleman puisqu'elle affirme : « Working with Anna allowed me to fully discover WHO I was - what my self-image was as a woman. » L'insistance de Coleman sur ce « qui » passe par le corps autant que par l'intellect et le *blues* de l'âme. C'est cette alliance que réalise l'auteure dans « African Sleeping Sickness » avec la dédicace qu'elle en fait à Anna Halprin. Le corps est réceptacle d'expérience, contenant mémoriel sur lequel la jeune Coleman a influé. Sous-jacente, l'autohypnose apparaît comme une automutilation du corps qui se réunifie peu à peu. La conscience somatique du corps qu'Halprin transmet à Coleman lui fournit les clés nécessaires au déverrouillage de cette partie d'elle-même. Le corps malade qui lui échappe est ce qui la fait pourtant « devenir » : « we've given you morphine for the pain of becoming »³⁷. Le corps reprend sa place et s'associe

³⁴ Coleman, *The Riot Inside Me*, p. 200.

³⁵ Le texte de « White Spaces » de Paul Auster consacré à la danse contemporaine et ce que cela éveille en lui, se retrouve en filigrane lorsque Coleman parle de danse. Les textes dialoguent dans l'espace au-delà du blanc où ils se rejoignent (« broken minds, shattered fictions living in a white sensibility » Coleman, *Mercurochrome*, p. 45), où quelque chose se passe : « To think of motion not merely as a function of the body but as an extension of the mind. In the same way, to think of speech not as an extension of the mind but as a function of the body. Sounds emerge from the voice to enter the air and surround and bounce off and enter the body that occupies that air, and though they cannot be seen, these sounds are no less a gesture than a hand is when outstretched in the air towards another hand, and in this gesture can be read the entire alphabet of desire, the body's need to be taken beyond itself, even as it dwells in the sphere of its own motion. » Auster, *White Spaces*, p. 77. Chez Auster comme chez Coleman, les mains se rejoignent et forment une danse, produisent du sens.

³⁶ Perloff dans le dernier chapitre consacré à la *L=A=N=G=U=A=G=E poetry* reprend l'auteur britannique Tom Raworth et de ses sonagrammes et conclut : « The self tries to find some ordering principle that might contain the particulars of experience. [...] Coherence cannot be had but as the tape is played, images and memories crowd the mental field with all the momentum of a television set tuned to three channels at the same time or one telephone conversation that crosses another. Indeed, if we read across rather than down, we are placed in this double or multiple bind. » Perloff, *Dance of the Intellect*, p. 235. La « danse de l'intellect » chez Coleman se dissèque en niveaux d'expériences et de lectures combinatoires. Ce placement intersticiel évoqué par Perloff sur les pages de Raworth contenant trois colonnes distinctes se retrouve chez Coleman lorsqu'on lit « à travers » son œuvre.

³⁷ Coleman, *African Sleeping Sickness*, p. 216.

inextricablement au langage poétique comme le préfigure les poèmes « Essay on Language » qui font tous plus écho au corps qu'au langage ; en effet, pour Coleman, le langage et la « passion poétique » résonnent d'abord dans le corps :

ESSAY ON LANGUAGE (6)

[...]

it has always struck me funny,
that often the least passionate people are poets,
contrary to myth. perhaps it's a case
of the poet giving all there is of passion
to the verse leaving those who hunger
outside it sucking up air

i've certainly been a witness to
the kind of passionless entity who must create
chaos out of calm
and hence extract the passion
from the moment with the forceps
of their ravenous intellect - prodding, pulling
and causing everything delicate to bleed

giving no consequence to damage.

[...]

they are distance-sick, made ill by the world
in which violent passions are subsumed/made perverse/
outlawed. they are made ill by the world turned on itself
as constraint against release/dangerous abandon

i'm always struck by the "safe" poetry
the most bloodless, banal crap i've ever had
the misfortune to read assembled out of the
need for foundation money, the fear of risk,
the need to be free of dolor, to create,
these pathetic versifiers have drained all
passion from their words-the lustful
or the didactic-lest they be rejected. or
in peripheral ways, oblique and skewed.
one is force to plow through reams
of coming-of-age musings and death-dying
musings and musings mundane and stale.
reams and reams of the cutesy-wootsy
the wootsy-pootsy and the gamesteristic

so that by the end of the process one is dying
to pick up a page of Jeffers, Kaufman or Poe

Keats for Kkkkristakes

go to a movies-anything to get
neck-deep in some goodlikkity trash
because that's where the passion
is dicking around fresh and alive and
delivered on a paper plate seeping grease

yet honest in its salty pleasure

hot baloney and American cheese

that's why i find it so difficult to critique
poetry. i realize that passion seeks its own heat
so to speak. and that the bardic bad serves in its way
as well as the good. E.B. Browning or Edna St. V

then, Greenie,

there are those like me besotted with passion
when touched lightly passion oozes
to the skin's surface and runs earthward
passion leaks from ears eyes mouth gummy with passion
crusting at the lips clothes passion-stained and
unwashable passion in every step and gesture *pashzuhn*
overcome and overwhelmed and sickened by and
with it. passion. and desperate for the soul-letting

given no consequence³⁸

La passion poétique se manifeste physiquement, corporellement et sans prendre le dessus sur le corps ; la volonté somatique, l'enveloppe et le définit comme une seconde peau. C'est ici la contre-manifestation de « l'espace blanc »³⁹ de Paul Auster qui se vit dans l'intimité de la réflexion, à un espace ouvert et réel qui provoque la passion et s'étend aux quatre coins de la page et bien au-delà comme le rappelle Michel Foucault dans « Les Hétérotopies » :

On ne vit pas dans un espace neutre et blanc; on ne vit pas, on ne meurt pas, on n'aime pas dans le rectangle d'une feuille de papier. On vit, on meurt, on aime dans un espace quadrillé, découpé, bariolé, avec des zones claires et sombres, des différences de niveaux, des marches d'escalier, des creux, des bosses, des régions dures et d'autres friables, pénétrables, poreuses.⁴⁰

L'espace fondamentalement autre de l'hétérotopie se déploie dans la passion poétique qui prend (au) corps et reforme le corps malade, incontrôlé, rejeté, jugé en un corps utopique qui se conte comme toute histoire, comme tout lieu de mémoire et d'expérience :

The History of my Body

³⁸ Coleman, *Mercurochrome*, pp. 60-2.

³⁹ Dans le texte « White Spaces », Auster décrit son expérience d'un spectacle de danse contemporaine auquel il assiste. Il interroge la nature du mouvement et y perçoit une écriture. La pièce chorégraphique ouvre un espace blanc dans lequel la signification vient en résonance du corps d'un « je » qui se manifeste, après le spectacle. « A man sets out on a journey to a place he has never been before. Another man comes back. A man comes to a place that has no name, that has no landmarks to tell him where he is. Another man decides to come back. A man writes letters from nowhere, from the white space that has opened up in his mind. The letters are never received. The letters are never sent. Another man sets out on a journey in search of the first man. This second man becomes more and more like the first man, until he, too, is swallowed up by the whiteness. A third man sets out on a journey with no hope of ever getting anywhere. He wanders. He continues to wander. For as long as he remains in the realm of the naked eye, he continues to wander. » Auster, *Collected Poems*, p. 158.

⁴⁰ Foucault, *Le Corps utopique*, pp. 23-4.

a crushed rose
the workings seem obtuse
indigenous harmonies, all glittery
rubble & love blazing white teeth
the portrait of a sunburnt face
dayblooming pickaninnies
exploding hips/*encantados de la luna*
pavement by night
from ashy to bone dry
flying houses and thunder palms
penny-candy memories
violent eruptions of beauty
wailing sirens into the deep pink
just a dream of cities
ample-voiced harbinger
mouth made for sloppy kisses
(goodness gracious she's bodacious)
question mark, forever haunted
tenderly fiercely fleshed⁴¹

Le corps et la ville s'harmonisent dans leurs lieux communs et leurs représentations en un point d'interrogation prenant en corps et en compte la nature de chacun. Anna Halprin est souvent vue comme s'inscrivant dans la tradition initiée par Isadora Duncan⁴², danseuse née à San Francisco et ayant fait sa carrière en Russie et en Europe ; elle fut la première à s'être éloignée des canons de la danse classique pour faire émerger un mouvement naturel du corps alliant le geste à l'émotion⁴³. Cette alliance se consume grâce à l'espace de la ville hétérotopique qui en requiert une lecture particulière, ce qu'exprime Elizabeth Dempster dans son article « Women Writing the Body » :

Dance requires its own close watching. It takes time, and the "reading" of dance is an undertaking which may necessitate the development of new critical strategies. Literacy in dance, from which a political reading proceeds, must begin with attention to the body and to the gravity, levity, spatiality, and rhythms of its movement. When the object speaks, when the body dances, perhaps it is not a watching but a listening which is required. Or if it is watching, it is watching with an eye that glides under the surface of skin and rests there, listening without expectation. We need to learn to look critically at the body in dance and to resist the seduction of the glittering surface, of old stories and old bodies in new clothes.⁴⁴

Cette nouvelle lecture de la danse suggérée par Dempster, lecture qui doit écouter sans attente tout en ayant un regard critique qui doit se poser sur le corps sans céder à une surface scintillante, s'applique aussi à la poésie de Coleman. Le corps noir doit être vu

⁴¹ Coleman, *Ostinato Vamps*, p. 98.

⁴² 1877-1927.

⁴³ Susan Foster dans *Choreography and Narrative Ballet's Staging of Story and Desire* lie les deux femmes lorsqu'elle explique: « They constructed of the stage a space where the self might unfold rather than a place where the self was depicted » p. 261.

⁴⁴ Goellner & She Murphy, *Bodies of the Text*, pp. 35-6.

indépendamment des critères analytiques d'une société qui l'a longtemps renié : aussi bien comme il a été modelé que comme il existe tel quel. Et le corps sexué à outrance ne doit pas être lu comme une « surface scintillante » pris dans une évènementialité sensationnelle, mais dans ce qu'il communique de l'espace auquel il se réfère.

3- Un corps qui raisonne

Le corps est pour l'auteure un outil de communication sans pareil car c'est de lui qu'émane un rapport viscéral à la langue et à ses représentations dont elle se sert sur tous les plans. Elle parle dans « *Essay on Language 2* » d'une langue anglaise gravée dans la chair : « the english tongue was enforced/whipped into our flesh »⁴⁵. Le corps nu outrancier, sexualisé à l'extrême⁴⁶ dans certains textes est là en rappel d'une société qui dévalorise le corps en l'utilisant à des fins lucratives, en se servant du sexe pour vendre. Paradoxe de la société de consommation qui, en attribuant une valeur marchande au corps, lui retire toute valeur propre. Ainsi, dans le poème « where i live »⁴⁷, deuxième texte de son tout premier recueil, Coleman compare le quartier des Watts de Los Angeles à un « vagin noir » et une opposition naît entre l'image du corps sexualisé et le corps résistant. En ouverture du texte, les Watts sont un vagin noir mais qui reste indépendant de tout acte sexuel. Il est l'image de la Mère noire qui reste cependant sous surveillance (« hear that helicopter up there ? ») et un changement s'opère en fin de texte lorsque Coleman reprend le même vers « where i live at the lip of a big black vagina » et associe finalement un lieu sous contrôle de l'administration urbaine (« the county is her pimp ») qui vient souiller l'image de la mère. La ville est ce qui vient sexualiser l'intégrité du corps, non pas pour vendre mais pour soumettre. La sexualisation devient fer de lance contemporain d'un mécanisme de domination patriarcale dont Coleman est le témoin privilégié en travaillant comme éditorialiste de *Players*. Cet empire du sexe devenu banal est la nouvelle obscénité que Coleman veut rendre dans ses textes. Le choc du mot, le choc de l'acte décrit est présenté sans aucune séduction et ne laisse rien au fantasme. Lorsque Coleman entend un choc compréhensif, elle entend une prise de conscience d'une imagerie sexualisée à outrance qui a fini par mettre un terme à la propriété corporelle intime de chacun. À cet effet, Jean Baudrillard rappelle dans *De la Séduction* que les nouveaux enjeux de l'obscénité sont à détacher la pornographie :

⁴⁵ Coleman, *Hand Dance*, p. 77.

⁴⁶ Cette image, même si elle n'est pas sans rappeler les corps caricaturés des esclaves noirs dépasse le cadre de l'héritage culturel de la communauté noire américaine puisque Coleman s'adresse ici à un système culturel qui englobe l'ensemble de la population angelena/américaine/mondiale...

⁴⁷ Cf. Annexes, pp. 408-9.

L'obscénité traditionnelle a encore un contenu sexuel de transgression, de provocation, de perversion. Elle joue sur le refoulement, avec une violence phantasmatique propre. [...] La nouvelle obscénité, comme la nouvelle philosophie, se lève sur le terrain de la mort de l'ancienne, et elle a un autre sens. Elle ne joue pas d'un sexe violent, d'un enjeu réel de sexe, mais d'un sexe neutralisé par la tolérance. Le sexe y est outrageusement « rendu », mais c'est le rendu de quelque chose qui a été dérobé. Le porno en est la synthèse artificielle, il en est le festival, et non la fête.⁴⁸

Ce rendu outrageux peut se voir comme la continuité de la fonction hollywoodienne telle que l'analyse Hortense Powdermaker⁴⁹ dans *Hollywood : The Dream Factory* publié en 1951 :

Hollywood stresses and gives importance to the "Look at me", "Look at my body" type (of acting). All the camera tricks, the close-ups, give intimate details of the actor's physical being. This exhibitionism is carried still further by emphasizing certain parts of the actor's body. An actress becomes known for her comely legs, and these are accented in every picture. Another one is known for her bust ; still another for her husky, sensuous voice. So obvious is the use of actors as sexual symbols that in a major studio a handsome star is colloquially referred to as "the penis".⁵⁰

Hollywood se fait temple de l'exhibitionnisme et porte toute son attention au corps plus qu'aux talents d'acteurs, invitant sur grand écran une image fantasmée et popularisée du corps parfait au service d'une industrie, un corps d'emblée sexualisé que l'on paye pour ces finalités. La prostitution postmoderne généralisée d'un corps soumis à une sexualisation outrancière en est à ses débuts, mais le corps angelino, lui, devient dès lors la norme décomplexée d'une sexualité libérée et ouvertement affichée, appuyée notamment par les mouvements *hippies* trouvant leurs origines aux alentours de la ville. Là se trouve un paradoxe intéressant car ce mouvement instigateur d'une libération des corps faisant fi des canons de beauté, banalise cependant l'acte sexuel qui devient soudainement public et duquel s'empare Los Angeles. C'est en effet à cette même période que la ville connaîtra le véritable essor de l'industrie pornographique.

La figure de la prostituée omniprésente dans les textes de Coleman, fonctionne dans un double sens⁵¹ qui oscille entre revendication d'une oppression du corps de la femme et dénonciation d'un système culturel dans lequel le corps n'est qu'une enveloppe au service

⁴⁸ Baudrillard, *De la séduction*, pp. 48-9.

⁴⁹ Powdermaker est une anthropologue et ethnologue plus connue pour *After Freedom: A Cultural Study in the Deep South*, première étude anthropologique américaine ayant pour sujet d'observation la communauté noire américaine d'Indianola dans le Mississippi.

⁵⁰ Powdermaker, *Hollywood, the Dream Factory; An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*, p. 207.

⁵¹ Nous pourrions même parler de double symbolisme comme l'explique Michel Bernard dans *Le Corps*, lorsqu'il le considère comme carrefour du champ symbolique : « Nous sommes donc, en définitive, confrontés à un double symbolisme corporel, centripète ou psychologique et plus exactement psycho-analytique parce que tourné vers l'expérience libidinale du corps humain ; centrifuge ou sociologique parce que renvoyant à la situation sociale qui lui donne sa signification. En d'autres termes, on peut lire le symbolisme du corps en deux sens, soit vers l'universalité de la libido, soit vers la particularité de la culture. » Bernard, *Le Corps*, p. 134.

d'une idéologie où le sexe est monnaie courante. La nouvelle anxiogène « Big Dreams », publiée dans *A War of Eyes* rend compte d'un système où le corps se retrouve pris en otage par une société qui en contrôle l'idéologie⁵². Le corps devient un moyen dont l'intégrité s'évapore dans les concepts d'un temps révolu. Dans cette société angelena dans laquelle l'acte de viol ne représente plus rien⁵³, l'esprit se détache du corps pour y trouver une force qui intègre le corps sexuel marchand comme valeur inhérente, valeur première. Dans la nouvelle « Big Dreams » le choc impensable de l'émergence de cette force intérieure lors d'un acte sexuel cru et violent, est pour Coleman la résurgence de toute l'idéologie emprunte du territoire où le corps-habitacle, plus que de s'apparenter à la voiture, en acquiert les propriétés, vers un corps-outil dont l'utilité et la pertinence se lisent au premier coup d'œil. Le corps résistant plie sous les contraintes d'une imagerie qui le bombarde et le définit pour devenir corps résilient.

Le corps est le meilleur moyen d'adaptation dans une société angelena qui, en le glorifiant le désincarne, mécanisme qui touchera aussi le corps noir avec le mouvement « Black is Beautiful » des années 1960 et 1970. Mais le corps noir sera, à ce même moment, soumis aux mêmes critères de beauté que le corps blanc, critères qu'il va, à son tour interioriser. Mais la génération noire américaine à laquelle appartient Coleman voit comme une double apposition de canons, car les canons de beauté du corps noir ne supplantent pas le rejet du corps noir indésirable, ils s'y ajoutent. Coleman le remarque d'ailleurs lorsqu'elle voit les femmes noires américaines et autres célébrités tenter de se rapprocher des canons blancs :

Many bright-skinned Black women still find it necessary to emphasize their non-Black lineage, passing for anything but Black in order to work successfully as dramatic actors as opposed to comic, in television and the movies; when dark-skinned women, and/or women with strong Negroid features find that a nose job, contact lenses, breast implants and artificial hair woven into their real hair makes them more attractive to their White potential employer (and/or lovers)?⁵⁴

⁵² Dans cette nouvelle, Jo Ann reçoit une amende de stationnement et, désespérée de devoir payer ce montant qu'elle ne peut pas se permettre, est dirigée par un policier qu'elle enchaîne vers deux garçons qui recherchent des artistes/mannequins. S'ensuit une rencontre dans les beaux quartiers d'Hollywood puis dans la partie plus stylisée de South Central avec deux hommes séduisants et séducteurs qui flirtent avec elle et la font se sentir pleine d'assurance et de pouvoir. Utilisant d'abord un vocabulaire séducteur et presque érotique, la nouvelle bascule dans l'horreur lorsque la jeune femme se retrouve prise en otage par les deux hommes dans une chambre de Motel qui veulent l'initier à la prostitution avant de pour voir la mettre « sur le marché » le lendemain. La nouvelle s'achève dans une atmosphère terrifiante et très crue où toutes les aspirations et rêves de départ s'évanouissent mais dans laquelle le personnage découvre une force : « Pain tore at her. Jo Ann struggled for resolve. Pain took hold of her heart and refused to let go. Pain shook her beyond fear, beyond fury. Pain became her universe. And in pain she found another part of herself - a strength she did not immediately recognize as hers. A strength roaring toward unspeakable release. It freed her. » Coleman, *A War of Eyes*, p. 158.

⁵³ Coleman, « The Dufus Rufus » dans *A War of Eyes*, pp. 223-7.

⁵⁴ Coleman, *Native in A Strange Land*, p. 71.

Le langage du corps noir se calque sur les codes physiques et morphologiques du corps blanc duquel il veut se rapprocher au plus près. Les traits « négroïdes » disparaissent sous le scalpel et les codes se plaquent sur le corps noir avec la même violence physique que les coups de fouets d'alors, sauf que désormais, la démarche est *volontaire*... L'héritage corporel doit être gommé pour une meilleure insertion dans la société anglo-américaine qui ne reconnaît que l'existence de ceux qui se conforment à son image. Le corps en symbiose avec ces idéaux résonne d'une emprise totale où sa désincarnation va de pair avec son hyper-sexualisation. C'est cet écart « abject » que veut montrer Coleman en utilisant un vocabulaire très rude qui résonne dans le corps du lecteur, l'agresse et transgresse les limites qu'il se pose. « L'abjection » de Julia Kristeva trouve son origine dans ce qui « perturbe une identité, un système, un ordre », une abjection qui est « immorale, ténébreuse, louvoyante et louche, [...] une passion pour un corps lorsqu'elle le troque au lieu de l'embraser »⁵⁵. Le corps interchangeable est abjection qui trouve son origine dans autrui mais aussi en soi, abjection de soi comme « la forme culminante de cette expérience du sujet auquel est dévoilé que tous ses objets ne reposent que sur la *perte* inaugurale fondant son être propre. »⁵⁶ Ces deux niveaux d'abject sont presque sur-définis chez Coleman qui, immergée dans une culture des corps substituables est incapable de s'y projeter, elle, femme noire américaine à l'identité physique « abjecte » pour l'ordre collectif. Coleman en appelle ainsi à l'abjection pour mettre au jour les mécanismes d'une société qui place le corps où bon lui semble et en dispose comme elle l'entend :

L'abject nous confronte, d'une part, à ces états fragiles où l'homme erre dans les territoires de l'animal. Ainsi, par l'abjection, les sociétés primitives ont balisé une zone précise de leur culture pour la détacher du monde menaçant de l'animal ou de l'animalité, imaginés comme des représentants du meurtre et du sexe. L'abject nous confronte, d'autre part, et cette fois dans notre archéologie personnelle, à nos tentatives les plus anciennes de nous démarquer de l'entité maternelle avant même que d'ex-ister en dehors d'elle grâce à l'autonomie du langage. Démarquage violent et maladroit, toujours guetté par la rechute dans la dépendance d'un pouvoir aussi sécurisant qu'étouffant.⁵⁷

Cette conceptualisation de « l'abject » de Kristeva se retrouve dans la littérature de Coleman et plus particulièrement dans la poésie. La figure maternelle de la ville remise en question dans « Where I Live » préfigure de cette abjection presque matricielle tandis que l'animalité se retrouve dans la pulsion sexuelle incontrôlable de l'homme et de l'indifférence de la femme. Le « pouvoir de l'horreur » déferle alors dans l'œuvre de Coleman par ce

⁵⁵ Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, p. 12.

⁵⁶ Kristeva, *Ibid.* Kristeva ajoute à ce moment que l'abjection serait alors le signifié de l'expérience du manque, lui trouvant pour signifiant la littérature.

⁵⁷ Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, p. 20.

traitement thématique du corps qui, à son tour, vient perturber le lecteur dans le système abject qui l'entoure afin d'en dévoiler le sens réel.

Dans ce même ordre, l'abjection surgit *par* le corps dans les textes de Coleman qui renoue presque avec une animalité corporelle au travers de la transe, position de l'entre-deux mondes comme le rappelle George Lapassade en introduction de son ouvrage *La Transe* : « Le mot transe, formé sur le latin *transire* qui désignait le fait de *passer*, concernait à l'époque médiévale l'agonie, avec sa double condition d'état individuel et de passage, pour le mourant, du monde ici-bas à l'autre monde. »⁵⁸ Cet état physique se perçoit tout au long de l'œuvre de Coleman qui décrit ces états où le corps échappe à tout contrôle intérieur ou extérieur, au profit d'une harmonie passagère avec le territoire qui le comprime. L'image de la transe est très souvent associée à la culture africaine avec la tradition vaudoue et les pratiques maraboutiques, mais cette association demeure limitée dans le travail de Coleman⁵⁹. La transe n'est pas identifiée comme un état hérité du continent africain mais causé par la société angélina. Le seul passage qui réunit les conditions culturellement marquées de la transe se trouve dans la nouvelle « A War of Eyes » ; ce n'est cependant pas Coleman qui entre en transe mais son adversaire, « White Deborah », état dont Coleman elle-même est à l'origine :

Now - come to me. Come, Deborah.

She moves toward me, slowly, something inside vaguely resistant. She puts her arms before her and paws the wall with each tiny step forward.

Come, Deborah. You want to come to me, don't you?

I become aware of the drums. They have been present all along, but so much of how we are as to be unnoticed. Now White Drummer and Black Drummer orchestrate a frenzy, reach climax.

You are mine, Deborah. My slave.

The drums shatter and cease. Her trance is complete. She lowers her arms. The walls sing with the resonance of rhythms and the crosscurrent of labored breathing. She inches toward me, less than two feet of space remains.

*Come here, Deborah. The deadly calm of my eyes. The fierce welcome.*⁶⁰

Elle est la prêtresse qui contrôle le corps et l'esprit de l'autre, relation de pouvoir inversée dans laquelle les percussions africanisantes accompagnent la transe de la danseuse blanche. Celle-ci n'est plus maîtresse d'elle-même et elle se retrouve sous l'emprise de Coleman. Cet épisode est singulier puisqu'il est le seul à donner les détails physiques et sensoriels de la transe induite, tandis que les poèmes associent la transe à des états intériorisés

⁵⁸ Lapassade, *La Transe*, p. 3.

⁵⁹ Il reste cependant intéressant de mettre le travail de Coleman en parallèle de l'ouvrage *Trances, Dances and Vociferations : Agency and Resistance in African Women's Narratives* de Nada Elia. Bien qu'Elia n'évoque pas directement la transe ni la danse dans ses analyses, les implications littéraires de ces auteures comme médiatrices les positionnent dans l'entre de la trans-e qui sert ici de lien culturel plus que communautaire.

⁶⁰ Coleman, *A War of Eyes*, p. 172.

par le sujet, et non projetés. Le poème « African Sleeping Sickness » ne nomme jamais la maladie comme l'état initial de l'entre comme une transe mais le titre du poème l'insinue. Ce dernier se termine sur une image du corps en transe que l'acte sexuel vient interrompre : « fucking in the early dark of evening/mid-stroke he's more interested in being overheard/i go back into my trance as we resume the 6 o'clock news »⁶¹. Les frontières entre réel et onirique se confondent et le réel dans lequel évolue Coleman alors constitue un état de transe permanent et conscientisé qui se grave dans la mémoire et conduit à la vision globale des mécanismes de la société angeleña. Le rêve est inducteur de transe dans un territoire où le rêve est un objectif : « walking barefooted thru the streets in a trance »⁶² (poème « Dream 1288 »), « my hair in braids, i am dressed in a cloth of rainbow i lay in a trance on a bed of pine which is covered with a rainbow quilt »⁶³ (poème « Dream 731 »).

Le corps en transe est rêvé autant que vécu, une transe permanente que la ville semble toujours sous-tendre et générer. À la manière d'Henri Michaux, le déplacement devient dégagement, et le corps en mouvement devient plus que spectateur⁶⁴. bercé par le rythme du bus, à la fois en sons et en gestes, le sujet du poème « Returned to the Population » se plonge dans une transe qui lui permet l'accès à une « conscience lyrique des corps » :

RETURNED TO THE POPULATION

the narcomic rhythm of the crosstown bus
 shakes me into a trance
 as the sizzling avenues of hollywood
 slip past. i am lulled into the lyrical consciouness
 of bodies - size, skin, color, cuts of hair
 faces malignant or benign
 the way flesh runs to fable in spacey eyes of the wise
 the way we are summoned to earth's core
 i am free at last to feel without tremor. to study
 scientifically the shape of thangs to cum⁶⁵

Julian Murphet voit dans ce texte l'expression d'un espoir naissant, d'une unité des corps plutôt qu'une segmentation ethnique dans le microcosme social des personnes montant dans le bus⁶⁶. Cette vision des corps semble dépasser largement l'habitable commun du moyen de transport puisqu'il s'agit d'un trajet « crosstown », qui traverse la ville, et même si les passagers du bus appartiennent à une catégorie sociale défavorisée, les boulevards

⁶¹ Coleman, *African Sleeping Sickness*, p. 217.

⁶² *Ibid*, p. 190.

⁶³ *Ibid*, p. 274

⁶⁴ « J'étais là bien plus que spectateur. Relié de force, je me sentais sur les lieux, avec eux. Je ne l'avais jamais été autant. Je manquais seulement du pouvoir de les toucher, et encore. Par moments, j'avais un recul, tant je sentais réel leur mouvement. » Michaux, *Déplacements, Dégagements*, p. 11.

⁶⁵ Coleman, *Heavy Daughter Blues*, p. 14.

⁶⁶ Murphet, *Literature and Race in Los Angeles*, p. 114.

d'Hollywood qui défilent ne sont pas déserts. Le « retour à la population » ne se fait pas de façon fragmentaire mais unitaire dans une égalité des corps soumis à la chaleur infernale qui est la même pour tous. La variété de ces corps s'exprime dans le bus autant qu'en dehors, la conscience lyrique omnisciente ne se limitant pas à la taule et au plexiglas. La chair demeure cependant objet d'imaginaire, « d'affabulation » dans le « regard planant du sage » manifestation paroxystique des travers d'un corps qui se définit d'abord dans l'image et les attentes. La transe est libératrice et permet de « ressentir sans tremblement » quand le tremblement est pourtant la manifestation physique de l'état. L'extériorisation de ces secousses devient presque curative, laissant apercevoir la finalité de toute transe telle que l'analyse Lapassade : « C'est seulement par l'accès à cette transe extatique, il faut y insister, que se concrétise ici, en fin de cure, la guérison. »⁶⁷

Il n'est pas question de guérison chez Coleman, mais la transe demeure l'étape corporelle qui permet la connexion à une dimension de compréhension des mécanismes socioculturels qui sont en place à Los Angeles. Plutôt qu'une expérience qui différencierait l'esprit du corps, la transe les synchronise et permet le regard en marge du corps social angeleno. Le territoire a, lui-même, motivé la transe chez les jeunes noirs américains de South Central au début des années 2000 avec l'apparition d'un nouveau style de danse : le « KRUMP », acronyme de « Kingdom Radically Uplifted Mighty Praise. »⁶⁸ Le cinéaste et photographe David LaChapelle y consacre un documentaire, *Rize*, sorti en salle en 2005 et qui montre les jeunes des quartiers défavorisés de Los Angeles extérioriser le mal-être de leurs conditions sociales dans des duels de danse où le corps convulse à un rythme effréné, les faisant entrer parfois en état de transe. Que la ville soit le berceau de cette nouvelle danse inscrit encore plus fort la relation entre le rythme du corps et celui de l'esprit qui, dans ces instances, coïncident et redonnent une liberté de mouvement que les temps hypermodernes ont fini par réprimer :

En fait, l'expansion historique de la sphère d'accélération de nos activités physiques, autrefois si riche d'expériences, avec le langage de la danse et la chorégraphie de voyages initiatiques à la découverte du monde propre, débouche aujourd'hui sur la loi de moindre action de l'interactivité cybernétique, c'est-à-dire sur le « moment d'inertie » d'une interaction instantanée et donc sur l'invalidité posturale, la perte inaperçue de la première de nos libertés, la *liberté de mouvement* qui caractérisait l'espèce humaine.⁶⁹

⁶⁷ Lapassade, *La Transe*, p. 73.

⁶⁸ LaChapelle, *Rize*.

⁶⁹ Virilio, *Le Grand accélérateur*, p. 78.

Il faut alors comme « racheter la mort des gestes », comme l'évoque le chorégraphe français Jean-Claude Gallotta dans le titre de sa création d'octobre 2012⁷⁰ dans laquelle la danse est le fluide reconstituant qui traverse gestes, mots, images et musiques. La danse des rituels du quotidien d'Anna Halprin en appelait aux mêmes finalités, qui voyait dans la répétition du geste socialement ritualisé un réinvestissement de sens. Coleman, dans son approche du corps sensé, se place dans une dynamique intermédiaire qui incorpore la ritualisation dans son extension la plus extrême qu'est la transe, mais en même temps, ce « rachat » qui passe d'abord par le corps traverse le geste (du) mot, image et musique. Cette prépondérance du corps en résonance est centrale dans l'explication même de ce qu'est la poésie pour Coleman, ou plutôt de sa non-explication :

The body calls. The proper music is searched for, the dust blown away. Fond memories dance on air. Sorrow and disappointment are gently pushed aside. Like the night's chill, the evils of the world are shuttered out, the room made warm, lights lowered, the fireplace lit. The body calls. Rhine glasses for one or two are blessed with amaranthine aged and incantatory. Smiles and kisses fly. That sweet whoosh is the wind of garments drifting to the floor. Imagination gives. The body remembers: Once-forbidden graspings, daring public displays, acrobatic arcings. Actuality gives. Hands that tremble in palsy tremble in passion. Old skin reddens to regain its primal glow. The body calls. Poetry is invited in. We read the hunger we need.⁷¹

Ce billet sur le blog de la *Poetry Foundation* intitulé « What is Poetry ? Nuthin' to explain » cristallise cette notion pour Coleman que danse et poésie sont synonymes, que l'appel du corps est ce qui laisse entrer la poésie autant qu'il est ce qui la laisse sortir. Cette phrase finale « we read the hunger we need » fait écho à la « Variation IV » évoquée par Anne Blayo dans *Chorégraphie - calligraphie : danse - pensée* publié en 2011 à laquelle elle donne pour titre : « Naissance de la pensée, la *danse-pensée*, is hunger an emotion ? »⁷² Cette faim évoquée par Blayo et Coleman, c'est ce même manque « fondateur de tout être » de Kristeva, manque qui met en mouvement : « Tout bouge à l'intérieur du corps, et nous sommes à l'image des mobiles de Calder ainsi reliés oscillant sans cesse, parfois sur une même longueur d'onde, en harmonie, dans le secret d'une alchimique *danse-pensée*⁷³. La danse mimerait la pensée encore indécidée, la monstration avant le nom, dirait Alain Badiou. »⁷⁴ Ainsi pour Blayo, la danse se trouve à l'origine archaïque de l'être pensant qui

⁷⁰ La pièce dans son intégralité peut être vue sur la plateforme internationale numéridanse à l'adresse suivante : <http://www.numeridanse.tv/fr/catalog/?mediaRef=MEDIA130125140638356> (12/01/2014).

⁷¹ Coleman, « What is Poetry ? Nuthin' to explain ».

⁷² Blayo, *Chorégraphie - calligraphie : danse - pensée*, pp. 61-70.

⁷³ L'une des manifestations de cette danse-pensée alchimique la plus probante à ce jour est peut-être la pièce *Tragédie* d'Olivier Dubois créée en 2012.

⁷⁴ Blayo, *Chorégraphie - calligraphie : danse - pensée*, p. 68.

serait comme une « danse récapitulative des tentatives multiples des arts et ouverture à l'expérience d'une nouvelle pensée philosophique »⁷⁵.

Wanda Coleman se placerait ici dans cette dynamique de retour archaïque au corps motivé par la transe qui d'une part, émancipe des lectures symboliques qui l'emprisonnent et d'autre part recentre. Sylvie Crémézi dans *La Signature de la danse contemporaine* voit le mouvement comme « une synthèse vivante d'expériences émotionnelles communes qui nous invite à croire qu'il existe une pensée danse »⁷⁶ qui n'existerait cependant pas en dehors du mot. Anne Blayo ajoute à cet effet :

Et peut-être si la parole vient à la danse, le fait-elle dans la mouvance de ses accents, sous forme d'incantation, un bruissement du monde, une musique des sphères, telle une berceuse fredonnée, cette *danse-pensée* d'avant le langage audible et inaudible en expression symbolique qui ne dirait son nom.⁷⁷

4- Mise en mot, mise en corps : performance

Le corps libéré des lectures symboliques oppressantes angelenas, Coleman en prend pleine possession, et comme pour le réinvestir de sens, la voix y résonne. L'auteure fait usage courant des verbes de paroles dans ses textes et elle n'hésite pas à utiliser des onomatopées musicales pour retranscrire les mélodies qu'elle a en tête. Un son cependant semble aller la main dans la main avec la transe, comme une origine de la parole, un bourdonnement nasal qui résonne dans la colonne d'air (la berceuse fredonnée d'Anne Blayo), un « hum » vibratoire qui chauffe la parole. Souvent associé à des bruits mécaniques, ce « hum » reste cependant toujours associé à la parole comme le laisse entendre Coleman dans « l'histoire » « Rapid Transit » : « The passenger's window lowered with an automatic hum, emitting soft jazz. »⁷⁸ C'est dans ce même recueil que l'auteure souhaite que l'on place des « presse-papiers d'onyx sur les paupières de l'écrivaine morte » pour les y laisser : « hum-hum steadily »⁷⁹. Le bourdonnement fait trembler le corps et réveille la voix :

NOCTURNE

running in place
my tongue has grown strong and hard

my pace is steadier my step surer
measured as circles move around me and define
this frayed self the center of at least one stubborn
cosmos

⁷⁵ *Ibid*, p. 69.

⁷⁶ Crémézi, *La Signature de la danse contemporaine*, p. 112.

⁷⁷ Blayo, *Chorégraphie - calligraphie : danse - pensée*, p. 75.

⁷⁸ Coleman, *Heavy Daughter Blues*, p. 74.

⁷⁹ Coleman, *Heavy Daughter Blues*, p. 170.

here i sweat the days
humming because rhythm makes persistence possible
occasionally breaking into song-and-dance

aware of the weight that impedes momentum
aware of wind factor and traction

(to wish i were dead? easy. the one wish that
always come true)

as the hum of unseen fellow runners
urges me on thru this brilliant fruitless flight

point of departure is a certainty
arrival a myth

as i streak along the beginning turning back on
itself again and again. my focus dead ahead

peering. to see if
this is the dark that precedes dawn

or darkness before the dark⁸⁰

Dernier poème de *Hand Dance*, « Nocturne » reprend le motif du corps résonnant du bourdonnement latent, de ce « hum » qui donne la cadence, le rythme qui fait tenir bon et qui se transforme à l'occasion en chanson ou en danse. Mais ces deux manifestations sont présentées comme des extensions d'un état d'origine qui donne au corps son actualité, sa réalité physique dans un Los Angeles incertain où la nuit apocalyptique guette. Le corps bourdonnant n'est pas seul et d'autres « coureurs » forment une rumeur semblable à celle d'une ruche, coureurs dont le sol menace de se dérober sous leurs pieds. Le corps ressenti trouve un écho dans la société qui l'entoure et même si ces corps ne sont pas identiques, leurs voix se font sentir dans un bruit sourd semblable aux pas des coureurs d'un marathon.

Dans la mesure où la société, ce grand corps qu'est la société, est elle aussi atavique et fermée, tributaire du périples de l'engendrement, sangsue, elle devra également subir l'anarchie poétique pour retrouver la dimension de l'ouvert, mourir à la normalité pour renaître anormale, *réelle*. L'anarchie poétique commence par le corps (car celui-ci est, dit Deguy, « à la jointure des mots et des choses... lieu du change, axe de l'échange ») pour porter bientôt sur toutes les formes d'organisation de la pseudo-vie (sur toutes les formes « d'oppression matérielle ou spirituelle » de l'homme : famille, patrie, religion, éducation, politique, science) qu'elle ne veut pas seulement modifier mais défaire et régénérer.⁸¹

Jacques Sojcher voit l'ingérence poétique comme le devoir nécessaire dans une société fermée afin de lui redonner une ouverture. Plus qu'une société fermée, Los Angeles décline

⁸⁰ Coleman, *Hand Dance*, p. 271.

⁸¹ Sojcher, *La Démarche poétique*, p.93.

une société de l'oppression des corps qu'elle contrôle grâce à ses autoroutes faisant office de barrières de flux de population dans lesquelles la foule angelena se déverse et se redistribue. La foule contrôlée, étriquée dans l'entonnoir autoroutier est opprimée de toutes parts avec les panneaux publicitaires venant bombarder les critères idéaux d'un corps blanc et musclé dans la tradition hollywoodienne/angelena. Le corps abandonné au bourdonnement automobile d'un habitacle calfeutré souvent empli du son de la radio subit l'oligarchie corporelle que « l'anarchie poétique » vient entraver. Lorsque le « humming » anime le corps, la révolution commence et la résonance s'amorce.

Habiter la parole - il s'agit d'une limite inatteignable -, c'est avoir quitté l'espace et le temps usuels pour un chemin qui ne mène nulle part (car quitter un lieu pour un autre, aujourd'hui pour demain, c'est toujours se mouvoir à l'intérieur d'un espace et d'une diachronie homogènes). Le temps, le lieu est l'exil, c'est-à-dire absence de référence, altérité, mais une altérité qui fait pressentir notre plus juste visage. D'où l'impression alors d'une naissance, d'un véritable commencement, qui n'est en réalité toujours et déjà que la suite d'un mouvement qui, toujours plus profondément et plus loin, entraîne et porte le poète.⁸²

Le « hum » originel est ce qui entraîne le corps du poète et qui donne naissance à la voix : une voix alors identique, commune à tous. En effet, cet éveil de la voix ne différencie pas une voix d'une autre, le grain n'est pas là pour faire la différence, la tessiture absente pour la sexualiser. Le mouvement collectif de la ruche urbaine en effervescence émet ce « hum » de son côté ; Coleman elle, le pousse plus loin, le transe-forme pour faire entendre une voix singulière. Cependant, le choix significatif de ce son commun comme point d'origine de la voix permet au poète une transversalité vocale et d'habiter la voix dans la totalité de son spectre et de donner corps à ces fantômes :

Une voix peut se détacher d'un corps, cesser, dès le premier instant, de lui appartenir. Par quoi elle trace, elle est trace, espacement, écriture : ni simple présence, ni signifiante. Elle est du corps, mais parce que ce corps, elle le traverse, elle en dispose, elle n'en garde presque rien, elle vient d'ailleurs et se rend ailleurs, au passage elle lui donne peut-être lieu mais ne tient pas de lui, par exemple de lui en tant qu'il est sexuellement déterminé, son lieu. « Sexuellement déterminé » s'entend ici selon les critères dominants. La voix peut faire mentir le « corps » qu'on lui prête, le « ventriloque » comme s'il n'était plus que l'acteur ou le porte-parole d'une autre voix, de la voix de l'autre, voire d'une innombrable, d'une incalculable polyphonie. Une voix peut donner naissance, voilà, à un autre corps.⁸³

Mina Yang dans *California Polyphony : Ethnic Voices, Musical Crossroads* publié en 2008, analyse les intersections musicales nées de collisions culturelles et sociales amenées par l'histoire en cours et la diversité polyphonique qui en a résulté⁸⁴. De la même façon, Coleman

⁸² *Ibid*, p.96.

⁸³ Derrida, ..., p. 172.

⁸⁴ Le chapitre « Noir Entanglement : Black Music, White Women and the Dark City » avec pour point d'analyse centrale *The Postman Always Rings Twice* illustre particulièrement la fusion complexe menant à l'émergence de voix inédites.

qui vit au cœur de la société angélène est consciente de la diversité des corps, se fait ventriloque à son tour. Le corps du texte devient l'espace de résonances des voix qu'il met en mots. Jacques Derrida dans ses discussions avec Bernard Stiegler reprend l'idée d'une écriture alphabétique qui serait plus voix que langue ; « Oui la langue, mais je préfère dire ici la voix. La langue dans l'évènement singulier d'une phrase, c'est-à-dire la voix. Même si ce n'est pas la voix haute, la possibilité de la voix compte ici »⁸⁵. Le « hum » indéterminé de Coleman devient comme point d'ancrage, lorsque la voix se manifeste, elle peut être celle de quiconque, prenant corps dans le texte et dans la mémoire qu'elle invoque :

La mémoire ne s'inscrit pas seulement dans les récits, mais en gestes, dans les manières de corps. Et les récits sont comme des gestes, rapportés à des gestes, à des lieux-dits, à des noms propres. Les histoires se parlent toutes seules. Elles sont le langage en train d'honorer la maison, et la maison de servir le langage. Les corps font une pause, et la parole les relaie dans les salles, les champs, au milieu des bois. Très riches heures, même des pauvres. Le passé se réitère en œuvre. Il se fixe, c'est-à-dire se retient et s'oublie, en légendes.⁸⁶

Selon Lyotard, le texte devient geste et le corps fait une pause, la voix prenant le relais. Mais qu'en est-il du grain ? Derrida poursuit sa réflexion en rappelant que le grain, le timbre absent du texte ne l'est pas tant que cela : « même sans la profération, la langue doit se lier à la possibilité de l'énonciation [...] si du moins elle doit produire un évènement. »⁸⁷ Lorsque l'on parle de poésie, surtout chez Coleman, l'énonciation n'est pas une possibilité, c'est une finalité. Entendre le poème est plus important que de le lire et la voix intérieure qui débute par un bourdonnement prend corps chez le lecteur qui entend le texte simultanément à la lecture. Coleman est une auteure qui use d'une écriture musicale pour lui donner le coffre nécessaire à son écoute autant que sa lecture. Le corps communiquant est celui du texte qui devient espace de résonance⁸⁸ dans une dimension orale qui appartient à chacun. Lesley Wheeler en conclusion de son ouvrage *Voicing American Poetry : Sound And Performance from the 1920's to the Present* reprend le poème d'Allen Ginsberg « Who Be Kind To » lorsqu'elle évoque un manque vocal, une dimension de l'absence palpable :

Suffering comes from being disembodied and only loving presence can redeem us. [...] On the pages of Ginsberg's fat posthumous *Collected Poems*, dated and glossed in end-notes, its voice is only a disembodied echo, much like the broadcast "ghosts and demons" the poem (*Who be Kind To*) laments and deplors. It was composed for performance in a specific venue, so it

⁸⁵ Derrida, *Échographies de la télévision*, p. 114.

⁸⁶ Lyotard, *L'Inhumain*, p. 205.

⁸⁷ Derrida, *Échographies de la télévision*, p. 114.

⁸⁸ Michael Bull dans ses deux ouvrages *Sounding Out the City: Personal Stereos and the Management of Everyday Life*, et *Sound Moves: Ipod Culture and Urban Experience* rend compte d'un changement radical dans le paysage auditif mondial avec une sonorisation du monde et une diffusion musicale devenue sans limite. Si l'acoustique reste un univers propre à chacun, l'expérience musicale démocratisée en fait une constante dans la construction d'un langage commun. L'oreille musicale est un concept désormais universel modelé selon les technologies de reproduction et d'enregistrement du son sur lequel se repose l'écriture.

seems incomplete without physical voice, like an empty carapace or a shed skin. However, this is Ginsberg's point: "Who Be Kind To" works as a telephone does, and like any poem in print, has equal potential for isolating and joining the individuals at either end of the wire.⁸⁹

Wheeler compare ici l'œuvre de Ginsberg à un « écho désincarné » ayant le potentiel de résonner avec quiconque se plaçant à l'autre bout de la ligne, comme dans une conversation téléphonique. Wheeler fait cependant abstraction des nombreux enregistrements de Ginsberg lisant ses poèmes. Le spectre vocal demeure pour ces poètes dont le grain de la voix a été immortalisé au même titre que leurs mots. L'enregistrement sonore vient se superposer au support du recueil et ils vivent à la fois l'un sans l'autre et l'un dans l'autre. La désincarnation se réduit en même temps que l'immortalisation s'élève : la voix traverse les âges et dépasse la mort, laissant ainsi en héritage la résonance d'une voix, la trace d'un corps communiquant avant tout. La voix enregistrée est cette réverbération de l'intention communicative, trace résiduelle d'un corps invisible qui, pourtant, résonne en nous :

Comme le langage verbal, il (le corps) est support de communication, de parole, entre deux individus parlant la même langue des gestes. Ainsi, contre l'idée d'une communication dont le sens ne passerait que par le langage, l'acte de parole volontaire et conscient, est affirmé le rôle du corps : au modèle de la communication télégraphe s'oppose celui de la communication orchestre, où le corps est un interprète à part entière d'une partition qui n'est pas explicite, mais incorporée au fil de la socialisation.⁹⁰

Si Wanda Coleman a également plusieurs enregistrements vocaux à son actif, le corps communiquant dans sa globalité, dans sa corporalité, est tout aussi important. La communication-orchestre fusionne lors des lectures qu'elle performe tout au long de sa carrière, surtout sur le territoire de la ville de Los Angeles. Comme pour se confronter à elle, Coleman multiplie les occasions de se produire devant un public angeleno, qu'il soit néophyte, étudiant, initié, incarcéré, etc. Au-delà de la confrontation directe à la ville, il peut aussi y être perçu une guerre territoriale latente. Le corps de l'auteure prend ses marques sur un territoire dont le parcours et l'ancrage restent très balisés en fonction des catégories sociales ou ethniques. Ce faisant, l'auteure marque son territoire partout à Los Angeles, des mairies aux centres culturels, des librairies aux bars, des bibliothèques aux centres de détentions. C'est aussi en s'adressant à la totalité du corps social de Los Angeles que Coleman en extrait une unité, un dialogue commun.

Forte de son expérience des arts performatifs du *Woman's Building*, desquels elle est le plus souvent spectatrice, et de son investissement libérateur avec Anna Halprin, Coleman donne à ses lectures une dimension supplémentaire à un acte purement récitatif ou

⁸⁹ Wheeler, *Voicing American Poetry*, p. 166.

⁹⁰ Detrez, *La Construction sociale du corps*, p. 126.

déclamatoire, ce que Bernard Heidsieck appelle le « saut hors de page » que commente Dominique Kunz Westerhoff dans l'ouvrage collectif *Textes en Performances* :

Heidsieck revendiquera un « saut hors de page » par le biais de la « sonorité », dans le poème-partition. L'activation phonique du texte substituera à la dématérialisation de « l'image » surréaliste une nouvelle image, celle de la performance elle-même. Inscrite dans l'espace, dans la gestuelle d'un corps, elle s'imposera aux regards, en transformant par cette présence matérielle la communication contemporaine du multimédia.⁹¹

Là où Westerhoff considère le poème-partition, Coleman déploie une poétique-partition dont la communication-orchestre prend toute son envergure lors de ses performances. Dans son article « Trash, Art and Performance Poetry », le professeur et critique Eric Selinger ne parle d'ailleurs pas de Coleman comme une poète du *stand-up* évoqué par Charles Harper Webb, mais bien comme appartenant à la poésie-performance. Les lectures animées de Coleman, dans une société où les contacts directs s'amenuisent, peuvent être vécues comme des épreuves. Parce que l'auteure projette son corps en plus de sa voix, c'est aussi un corps-à-corps qui s'engage avec l'auditoire et qui dynamise d'autant plus la performance. Dans ces lectures publiques, Coleman stimule aussi visuellement les spectateurs qui ne voient pas le texte. Le corps de l'auteure en devient le vecteur et les mouvements typographiques se retranscrivent alors dans son corps. Si Selinger avoue volontiers avoir été d'abord « ennuyé » par les premiers recueils de Coleman, son avis évolue grâce à l'aspect performatif de son travail :

When I came back to her as a performance poet, [...] the more nuance, humor, and possibility I found. Coleman knows that she's always on the verge of some "mission irascible," whether on a rare jaunt to that East Coast Babylon ("Meanwhile in Manhattan") or in the deceptively named streets of her strange home town. ("Traversing the backside of Vermont in my usual snit," one poem starts.) The lapses in craft in particular poems began to matter less than the fresh claims made by the whole. As for craft, the abrasive-discursive surface of her poems - half-stucco, half-braille - began to seem much more deliberate. It turns the emotional givens of her life into "traversings" of language, too.⁹²

L'ensemble de l'œuvre dépasse les défauts que peut trouver Selinger dans la spécificité poétique de certains textes ou même parfois leur redondance. Les performances de Coleman marquent le public, qui ne reçoit pas les textes comme un « auditoire » mais comme un ensemble de spectateurs/témoins d'une poétique en mouvement, gestes et sons⁹³. Les motifs

⁹¹ Barras & Eigenmann, *Textes en performance*, p. 80.

⁹² Selinger, « Trash, Art, and Performance Poetry », pp. 366-7.

⁹³ Les performances de Wanda Coleman ont évolué au fil du temps comme s'en souvient Bill Mohr lorsqu'il évoque une anecdote de ses premières rencontres avec Wanda Coleman : « So, after one of her readings, I said something like, 'Wanda, would you do me a favor and read this poem really slow?' and, Wanda just like 'Drop dead!' looked at me, and then picked it up and read it and it felt like ten minutes between each word and it was the most amazing, most powerful reading that she had ever done. I was really amazed. And everyone was really amazed, no kidding, and from that on, in my mind, Wanda read slowly. And that power was able to come through. Because, (before) she would read it like 'skat' when she first started. » Mohr, *Hold Outs*, p. 95.

de cette poétique en mouvement sont perceptibles au travers de l'œuvre, à l'image de l'enchaînement des poèmes « The Reading », « After the Poem » et « After the Poem 2 » qui se succèdent dans la seconde publication de Coleman, *Imagoes*. Le public présent est témoin des chemins de traverse de l'auteure, chemins qui parcourent successivement les arts pour se fusionner en un instant. Les trois corps de Paul Virilio convergent dans ces moments :

Il y a trois corps, le désert est le visage du premier, le CORPS TERRITORIAL qui emporte l'humanité dans sa course cosmique. Le deuxième, c'est le CORPS SOCIAL de l'espèce humaine qui engendre la vie. Et enfin, il y a celui qui parle, qui s'anime volontairement, le CORPS ANIMAL de l'homme qui passe. Trois corporéités distinctes certes, mais qui ne seraient rien, ou presque, sans l'énergie qui les lie, les relie, au sein de l'abîme de l'espace intersidéral - pesanteur, apesanteur, attraction universelle ; en fait, la GRAVITÉ est constitutive de la RÉALITÉ des corps physiques, comme l'amour et la solidarité le sont de l'espèce humaine.⁹⁴

Virilio voit en l'époque moderne une perte de ce qui lie ces trois corps, résultant en un dysfonctionnement corporel latent de l'homme, et Wanda Coleman, projetant ses textes en gestes et en sons, donne à voir le manque cohésif entre ces corps sous le joug angeleno : le corps territorial morcelé n'emporte plus l'humanité mais la segmente, le corps social se désintègre au profit du « système concentrationnaire de la Cité »⁹⁵ et le corps animal devient virtuel. Gilles Lipovetsky ajoute, pour sa part, que le corps en lui-même n'est plus une abjection ni une machine, mais l'outil narcissique par lequel émerge « le corps recyclé »⁹⁶. Ce n'est plus le corps qui est abject, mais sa manipulation médiatique qui résulte, pour Lipovetsky en un degré zéro du social car « le narcissisme procède d'un hyper-investissement de codes et fonctionne comme type inédit de contrôle social sur les âmes et sur les corps. »⁹⁷ Le corps de l'individu, placé au centre des enjeux corporatistes, sociologiques et irréels de Los Angeles ne trouve pas l'écho qu'il devrait selon Coleman, qui en expose les failles et l'absurdité, quitte à faire de (ou à travers) son propre corps (physique *et* poétique) le mal nécessaire à la révélation de son abjection.

⁹⁴ Virilio, *La Pensée exposée*, p. 169.

⁹⁵ *Ibid*, p. 170.

⁹⁶ Lipovetsky, *L'Ère du vide*, p. 86.

⁹⁷ *Ibid*, p. 91.

Chapitre trois

La haine en partage / la réhumanisation en héritage

D. L.A. ville simulacre

La ville de Los Angeles a toujours été, et ce depuis sa création, une ville construite sur l'image et les représentations établies dans des buts purement commerciaux. Elle est, dès lors, terrain de propagande d'un imaginaire qu'elle alimente au quotidien. Après la seconde guerre mondiale et avec la récession du secteur de l'industrie lourde locale, la ville se concentre sur le seul secteur économique en plein essor, celui de l'audio-visuel ; s'entame alors un processus lancinant d'auto-génération d'une réalité urbaine qui se projette plutôt qu'elle ne se relate. Le métier de journaliste connaît une évolution à deux vitesses entre les quotidiens papier qui prennent le temps de la journée pour étayer un propos et construire un article, et les journalistes télévisés qui retransmettent l'évènement de l'actualité en temps réel avec les « priorités au direct » successives, qui viennent interrompre le propos et la réflexion au profit de l'image.

Si cette pratique est aujourd'hui courante dans tous les pays du monde, c'est à Los Angeles qu'elle a d'abord fait ses preuves, qu'elle s'est construite puis s'est démocratisée. La révolution télévisuelle et la narration informative sont des concepts que Wanda Coleman identifie comme étant « le plus grand mal américain »¹ et, plus particulièrement, angeleno. Le sens accru de l'image projetée est la caractéristique sur laquelle s'est développée toute la ville qui est devenue experte en maniement de ces outils de communication. Los Angeles s'empare très vite de l'évènement télévisuel en proposant des crédits et taxes extrêmement avantageux aux studios qui se servent de la ville en pleine expansion comme décor à ciel ouvert². Los Angeles, forte de son image cinématographique acquise avec l'âge d'or hollywoodien entre les années 1920 à 1960, consolide son mythe en s'invitant dans les foyers américains et mondiaux et en diffusant une imagerie contrôlée et sélective de la ville. Le territoire se

¹ Coleman, Entretien, 26/10/2011.

² Nous entendons de plus en plus parler d'états concurrents de nos jours se plaçant en compétition avec Los Angeles pour attirer les tournages dans leurs grands centres urbains et gagner en visibilité internationale et en nombres accrus de touristes. C'est notamment le cas de New York qui propose, depuis ces cinq dernières années, des avantages fiscaux intéressants afin de délocaliser les grandes productions hollywoodiennes sur son sol.

fictionnalise subitement et la ville devient objet esthétique d'un imaginaire collectif dans lequel réalité et fiction s'enchâssent.

Jacinto Lageira explique dans *La Déréalisation du monde* que c'est aussi parce que « les œuvres de fiction ne sont pas totalement en dehors de la réalité » que « l'esthétisation provient de l'amalgame entre fiction de l'œuvre et réalité, et, du coup, de la perte même du sens de cette réalité puisque, en retour, la réalité se trouve directement ou indirectement fictionnalisée. »³ Si Lageira se focalise sur les arts plastiques, littéraires, chorégraphiques ou musicaux dans son propos, l'art cinématographique est aussi, voire même surtout, le premier acteur de cette déréalisation, ou, tout du moins, l'acteur principal d'une déréalisation du monde de l'après seconde guerre. Wanda Coleman, s'atèle, tout au long de son œuvre, à combattre cette déréalisation du monde qui est pour elle en très grande partie responsable de la déshumanisation de la mégalopole.

We were on our way to see the NAMES Project AIDS Memorial Quilt. Climbing the steps, I heard a shout. A white sedan pulled up, passenger window lowered, and a brown-haired, starry-eyed woman barely twenty waved me over. My husband and son waited while I skittered curbside. "Where's that apartment building they feature on 'Melrose Place'?" Her chipper mid-Western politeness was edgy. "We've been driving up and down here for hours and can't find it." Sitting behind the steering wheel, an older man shvitzed in his shirt-sleeves, maps strewn across the seat. "Welcome to Hollywood," I smirked. "But it's *all* and illusion. Sorry, darlin'." She blanched. He shot her a sweaty leer, hit the accelerator, spun the car into a U-turn and sped east. This incident was an ironic preface-reminder of how make-believe and denial shape our geographical and emotional terrain.⁴

Dans ce passage de l'essai intitulé « Committed to Memory », Coleman relate une scène quotidienne de Los Angeles où les touristes viennent prendre une dose de réalité télévisuelle, comme pour s'immerger à leur tour dans la fiction, prendre possession d'une histoire qu'ils ne possèdent que dans l'immédiateté de sa diffusion. Le fait qu'au même moment, Coleman se rende à une cérémonie d'hommage aux victimes du SIDA et par extension à son fils décédé, accentue le contraste entre la réalité angeleña et l'image que le monde peut s'en faire. Cette imagerie cultivée par la ville s'insinue tout autant dans le quotidien angeleño puisque l'écart entre la ville réelle et la ville contée est tel qu'il jette un discrédit, non pas sur l'image fabriquée, mais sur la réalité vécue :

You barely maintain sanity when your survival behind the Orange Curtain is dictated by the cruelties of denial and oppression camouflaged by the sunny sumptuous palm-lined veneer of swimming pools, private stables, tennis courts and smiling tawny-skinned maids.⁵

³ Lageira, *La Déréalisation du monde*, p. 10.

⁴ Coleman, *Native in a Strange Land*, p. 213.

⁵ *Ibid*, p. 189.

Le voile médiatique de la ville sert de camouflage à une réalité quotidienne loin de l'imagerie colportée au *sein même* de Los Angeles. De la fragmentation géographique et sociale d'espaces segmentés et de populations en déconnexion totale, une partie de la ville se reconnaît dans l'image diffusée qu'elle a adoptée comme modèle, comme style de vie. La mégalopole se vit à des rythmes différents, mais elle s'interprète aussi très différemment selon les strates sociales, et les émeutes de 1992 en sont la preuve la plus criante. Los Angeles est la terre promise de l'illusion et Wanda Coleman s'est construite avec et autour d'elle. Le motif de l'illusion s'est alors naturellement retrouvé au centre de l'œuvre comme outil principal d'analyse de la société angeleña et du regard critique qu'y porte l'auteure.

1- Entre rêve et réalité

Dans son travail, Coleman retrace son parcours dans une société de l'image et de l'illusoire dès son plus jeune âge. Nous avons vu l'importance du monde du rêve dans l'œuvre de l'auteure qui, « grâce » à son encéphalite, navigue dans un entre-deux qui lui permet d'analyser ces constructions sociales et culturelles d'un point de vue extérieur. Mais avant même l'épisode d'« African Sleeping Sickness » de l'auteure, l'illusion était déjà en marche, et la maladie n'a fait que la révéler. Son foyer était déjà bercé dans les illusions familiales d'un monde paritaire où les Noirs américains avaient une place égale aux autres citoyens. Lewana Scott élève ses enfants dans cette illusion dans un quartier des Watts encore majoritairement blanc : « She (my mother) prepared me for the world as she dreamed it rather than as it existed and would remain, for the working-class poor anyway: a world hostile to the notion of full and complete social parity for those trapped in its African American subculture. »⁶ Georges Evans et Lewana Scott, lorsqu'ils s'installent à Los Angeles sont, eux aussi, plein d'espoir pour une terre d'opportunités. Evans aspire à devenir illustrateur ou éditeur mais ne trouve pas de travail dans un monde gouverné par le rôle que doit tenir un Afro-Américain et la position sociale qui lui revient de droit. C'est pour Coleman le premier indice qu'il existe un écart entre le monde tel qu'il est décrit par la matriarche comme lieu d'égalité et la réalité d'un monde de l'après-guerre dans lequel les mouvements pour les droits civiques sont encore loin.

Ainsi, le tout premier contact qu'entretient Coleman avec la terre des rêves angeleña se trouve ébranlé dans ses fondations avec une mère qui manque de moyens le temps avançant, et qui se trouve incapable de tenir à distance le monde extérieur⁷. Le rejet vécu par Coleman

⁶ Coleman, *Riot Inside Me*, p. 14.

⁷ « Mother tried but could not keep out the world », *Ibid*, p. 18.

dans le système éducatif angeleno du quartier majoritairement blanc est incroyablement dissonant avec le discours tenu par sa mère au sein du foyer, et, encouragée par ses parents à lire, elle trouve un refuge dans la littérature : « I found this rejection unbearable and, encouraged by my parents to read, sought an escape in books »⁸ L'échappatoire prend une dimension supplémentaire et significative lorsque Coleman se retrouve en possession d'une édition des *Aventures d'Alice au Pays des Merveilles* de Lewis Carroll. Dans l'essai « Jabberwocky Baby », Coleman revient sur ce moment décisif de sa construction littéraire. Elle y développe les nombreuses influences et mentions de Carroll lisibles dans son œuvre, chose qu'elle ne fait pour aucun autre. Ce qui est perçu par certains comme du non-sens chez Carroll ou même une chronique de la folie pour d'autres devient le guide de Coleman dans la société angelena qu'elle y retrouve :

Many have referred to Carroll's rhymes as nonsense, but in my childhood world - Los Angeles in the '50s - they made perfect sense. It was a city where up was down and down was up. Black adults were always scrounging for money, regardless of how good or how bad they were. White people laughed at things that were not funny. Distances were deceptive and maps untrustworthy. My parents were constantly getting lost and were frightened of asking the police or fireman for assistance, those same authorities White teachers said were friendly and there to protect and serve us. [...] Nothing was what it seemed. We were free citizens, yet there were places in the city that we could not visit after sundown. The daily upheavals in my reality made the Looking-Glass world not only seem logical but somewhere I wished I could go for vacation.⁹

Le pays des merveilles où le sens des réalités est remanié, trouve un écho particulier chez Coleman puisqu'elle a déjà le sentiment d'y vivre. La topographie même du lieu est concernée puisque dans la ville, les distances et les cartes ne peuvent être dignes de confiance. L'état de crainte devant la folie fait place à l'adéquation des principes d'une réalité subversive que reconnaît Coleman dans les écrits de Carroll. Le rêve éveillé de Coleman se superpose à celui de Carroll et ce sentiment s'accroît largement après ses onze ans et l'encéphalite qui la plonge dans un état léthargique où rêve et réalité finissent par se confondre. Le rêve est ce point de départ intime de l'imaginaire de l'auteure sur lequel elle se positionne afin d'en révéler la véritable nature. Le rêve reste un rêve, qu'importe son intensité ou son degré de réalisme, venant réaffirmer *a posteriori* une réalité radicalement différente. Motif central de l'œuvre de Wanda Coleman¹⁰, le rêve emprunte à Lewis Carroll autant qu'à Edgar Allan Poe. L'épigraphe « even my dreams have dreams » placé en amont du titre du poème « African Sleeping Sickness » rappelle sans équivoque le poème « A Dream Within a Dream » de Poe.

⁸ Coleman, *Riot Inside Me*, p. 6.

⁹ *Ibid*, pp. 8-9.

¹⁰ Sur la totalité de l'œuvre, la série des « Dream Poems » compte 26 textes ; 3 nouvelles ainsi que 6 autres poèmes ont pour thématique centrale le rêve.

The dream poems are my favorites of the series. When I say I am a dreamer, it is to be taken literally. They are actual dreams. Often, my dream lives are more actual than reality - I dream in full vivid color and always have. When I am ill with the flu, it can seem as if I exist in two worlds at once.¹¹

Le poème commence en rêve pour Coleman comme elle l'affirme de nouveau dans son article « In Dreams Begin Poems » dans lequel le point central est son amitié avec Sylvia Rosen. Le rêve a une fonction poétique évidente pour Rosen qui développe sa carrière d'auteure sur ce point précis et dans lequel Coleman se retrouve. Sans en considérer les implications psychanalytiques¹², la fonction poétique du rêve et de la rêverie en particulier vient s'agréger à la *Poétique de l'espace* de Bachelard qui poursuit sa réflexion dans *La Poétique de la Rêverie* trois ans plus tard. Si le rêve faisait déjà partie intégrante de l'espace dans son premier ouvrage, Bachelard évoque un cheminement des rêves du poète vers une rêverie poétique qui serait la clé d'une vision cosmique :

La rêverie poétique nous donne le monde des mondes. La rêverie poétique est une rêverie cosmique. Elle est une ouverture à un monde beau, à des mondes beaux. Elle donne au moi un non-moi qui est le bien du moi ; le non-moi mien. C'est ce non-moi mien qui enchante le moi du rêveur, c'est ce non-moi mien qui me permet de vivre ma confiance d'être au monde. En face d'un monde réel, on peut découvrir en soi-même l'être du souci. Alors on est jeté dans le monde, livré à l'inhumanité du monde, à la négativité du monde, le monde est alors le néant de l'humain. Les exigences de notre fonction du réel nous obligent à nous adapter à la réalité, à nous constituer comme une réalité, à fabriquer des œuvres qui sont des réalités. Mais la rêverie, dans son essence même, ne nous libère-t-elle pas de la fonction du réel ? Dès qu'on la considère en sa simplicité, on voit bien qu'elle est le témoignage d'une fonction de l'irréel, fonction normale, fonction utile, qui garde le psychisme humain, en marge de toutes les brutalités d'un non-moi hostile, d'un non-moi étranger.¹³

Le beau n'est jamais l'angle adopté par Coleman qui ne s'attarde que très peu sur les détails oniriques plongeant le rêve dans un paysage particulièrement merveilleux. Ce qui ressort de ces instants d'ailleurs, ce sont surtout les sensations et les situations de rêves qui s'apparentent parfois au cauchemar, sans pour autant en saisir le basculement sémantique. Ce que Bachelard décrit comme l'émergence d'un « non-moi » est ce qui pose le plus de problème chez Coleman puisque les distinctions entre le monde réel et le monde du rêve sont très ténues, voire même parfois inexistantes. Ce « non-moi » et sa dissociation d'un « je » qui s'exprime souvent en minuscule est la raison qui complexifie largement les voyages oniriques car ce « moi » et ce « non-moi » ne sont qu'un « i » poétique qui les réunit. L'expérience

¹¹ Pereira, *Into a Light Both Brilliant and Unseen*, p. 26.

¹² L'ouvrage de Jean Guillaumin *Le Rêve et le moi, rupture, continuité, création dans la vie psychique* propose néanmoins une analyse parallèle du rêve et de la poésie dans le chapitre « Rêve, Réalité et Surréalité », qui fait entrer en corrélation le discours poétique « utilisé parfois défensivement dans la cure psychanalytique par certains patients, et systématisé par le travail littéraire chez les artistes, avec les fantasmes inconscients et le rêve. » Une étude approfondie des « Dream Poems » et leurs implications psychanalytiques serait un champ auquel je ne m'attaquerai pas mais qui me semble passionnant.

¹³ Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, p. 12.

décrite par Bachelard vers une confrontation à « l'inhumanité du monde » est ce qui rend le voyage onirique ambigu pour Coleman car le « néant de l'humain » n'est pas l'espace du rêve mais celui de la ville. L'inversion des caractéristiques de l'espace vient ébranler ce que Bachelard appelle la « fonction de l'irréel » et donne à Coleman le *momentum* requis pour déchiffrer la déshumanisation d'un espace onirique qui se vit au présent ; la nouvelle « In The City of Sleep » fait miroir à la ville des rêves, qualificatif de la ville désormais ancré au mythe (voire à la mystique) de la ville de Los Angeles :

I sound silly. I tend to get silly when I enter the City of Sleep. Things get distorted. Lines are no longer sharp or clear. Colors mute, fade, run into one another. And I have to really concentrate in order to bring objects into focus. Distinctions are blurry on sleepground. [...] In the City of Sleep there are no dreams. Sounds like a contradiction, but it's not. I just sleep. Dreams are full of cares and responsibilities. The City of Sleep is an alternate reality. There is nothing in that city that I don't want. No pain. No heartbreak. No people to involve myself with. Animals are decorative like shadows. They're quiet creatures – cats and birds. They ease round corners and flit from tree to tree. They enhance without creating disturbance. And that's very nice. I don't have to tend to them. They are part of sleep.

In dreams, I'm always busy doing things. My dreams are very exciting; they can be quite compelling – as compelling as reality – so compelling I often confuse the two. But when I don't enjoy the excitement, when I need a rest from them, when they turn into nightmares, I escape into the City of Sleep. The key word is excitement. There is no excitement in the City of Sleep. It is languid and tropical. The sky is forever blue. The houses are of white adobe. The sidewalks are of nephrite and marble. I waft along. I float. I'm just there. I never do anything. And nothing is done around me. [...]

I wish I could visit my City of Sleep and never return. I wish that. Because if I wake up I'm going to have to do something. And at this moment I don't know what I'm going to do. Now that I'm free to do it. Now that he has freed me.

Upon waking I will have to take responsibility for myself. I will have to care for myself. I will have to find something to do. Damnit. I'll have to mother myself.

Can I?

I'll have to if I wake up. I'll have to.¹⁴

La double lecture possible de cette nouvelle, entre la ville du sommeil et la ville des rêves, renforce la confusion que Coleman ressent entre rêve et réalité, surtout quand la réalité angeleña est autant balisée par un jeu sémantique du rêve. Dès 1959, l'auteur Ed Ainsworth en assoit le statut dans son ouvrage *Memories in the City of Dreams* qui mêle anglais et espagnol et revient sur l'histoire de la construction de Los Angeles et des hommes à son ascension. Cette confrontation paradoxale entre souvenir et rêve remonte ainsi dès les premières années de l'après seconde guerre mondiale, et il est intéressant de voir comment une communauté encore minoritaire en 1959, se fait, elle aussi, la messagère d'une emprise de l'illusion grandissante sur le territoire. L'anthropologue Hortense Powdermaker dans *Hollywood : The Dream Factory* consacre son deuxième chapitre à la « production de masse des rêves » : « Hollywood is engaged in the mass production of prefabricated daydreams. It

¹⁴ Coleman, *A War of Eyes*, pp. 120-3.

tries to adapt the American dream, that all men are created equal, to the view that all men's dreams should be made equal. »¹⁵ L'historien américain spécialiste de la Californie du Sud (et de Los Angeles en particulier) Kevin Starr étire, lui aussi, ce motif du rêve californien dans l'ensemble de sa bibliographie¹⁶.

Los Angeles est la ville d'un rêve manufacturé puis globalisé par la machine médiatique qui a fini par lui faire perdre toute sa signification. Lorsque référence est faite au rêve angeleno, au rêve hollywoodien, il s'agit d'un seul et même rêve pour tous qui finit par devenir plus une ambition qu'un rêve. Le rêve est, par définition, l'expression d'un imaginaire singulier, une pensée animée, visuelle, qui se projette souvent sur les toiles de peintures, les pages ou sur les écrans. Philippe Lejeune, lorsqu'il consacre un chapitre à la poésie dans *Le Pacte autobiographique*, l'analyse par le biais de Michel Leiris, et son premier axe d'étude s'intitule « Mots et Rêves ». Dans ce dernier, Lejeune rappelle que Leiris a connu une période surréaliste qui l'a profondément influencé, pendant laquelle Leiris prend comme points de départ systématiques « soit des mots fascinants, soit des récits de rêves »¹⁷. Au début de cette période surréaliste (1924-29), Leiris produit *Simulacre*, un texte poétique dans lequel il explique qu'il avait pris « pour matière première, non des faits, mais des mots » qu'il juxtapose en se « fiant aux seuls courants qui semblaient se former d'eux-mêmes et faire communiquer entre eux les différents îlots jetés sur le blanc du papier »¹⁸, processus presque autonome du langage qui n'est qu'un simulacre comme l'indique le titre. Les mots mis bout à bout par Leiris ne le sont pas mis au hasard, et l'organisation sémantique répond à la portée symbolique qu'y attache l'auteur.

Lejeune conclut sur cette période où mots et rêves semblent coexister dans la poésie de Leiris, qu'au pacte autobiographique se substitue un pacte fantasmatique « dans une perspective de géographie intime »¹⁹. C'est ce pacte fantasmatique que chaque angeleno, natif ou immigré, développe avec la ville, que Coleman veut mettre au jour. La fonction du rêve comme espace de liberté se retrouve comme contaminée par l'idéologie de la ville, pervertie. Son seul roman publié intitulé *Mambo Hips and Make-Believe* fut qualifié par Lynell George du *Los Angeles Times* comme : « A Perversion of Dreams and Other Thruths ».

¹⁵ Powdermaker, *Hollywood : The Dream Factory*, p. 39.

¹⁶ *Americans and the California Dream, 1850-1915*. (1973), *Inventing the Dream: California through the Progressive Era* (1985), *Material Dreams: Southern California through the 1920s* (1990), *Endangered Dreams: The Great Depression in California* (1996), *The Dream Endures: California Enters the 1940s* (1997), *Embattled Dreams: California in War and Peace, 1940-1950* (2002), *Coast Of Dreams: California on the Edge, 1990-2002* (2004), *Golden dreams: California in an Age of Abundance, 1950-1963* (2009).

¹⁷ Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, p. 249.

¹⁸ Leiris, *Biffures*, pp. 252-3.

¹⁹ Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, p. 260.

The novel concerns itself with other things revealed in the dark - dreams, and as well, their attending nightmares. And Coleman knows a bit about both. In the case of "Mambo Hip," its dreaming protagonist, Tamala, is a hard-scrabble woman of mixed heritage - Irish, French, Mexican - who, when the whim hits, "passes" for white. Her self-image a distorted wash as if glimpsed through a fun-house mirror, Tamala's trials are endless. [...] Fame becomes aspiring writer-actress Tamala's sole object of worship. But in her pursuit, she finds herself sucked down in a psychic undertow.²⁰

Lynell George dans cette critique du roman de Coleman, ne relie pas la thématique du roman au reste de l'œuvre de l'auteure alors que *Mambo Hips and Make Believe* pourrait être lu comme le parangon de l'insinuation de la société angeleña dans la construction et l'uniformisation des rêves. Le personnage de Tamala pousse à son paroxysme cette idée tandis que le personnage d'Erlene, écrivaine noire américaine et meilleure amie de Tamala, offre un pendant plus froid mais serein, et est détentrice d'une vérité quant à la ville. Ces deux positions aux antipodes révèlent la position complexe de l'auteure, qui use (et abuse) de champ onirique pour en exposer les limites. Walter Benjamin, dans le traitement de l'image, associe le poète et le rêveur dans l'essai « Brèves Ombres < II > » lorsqu'il écrit : « Fixer ainsi la nature dans le cadre d'images pâlies, tel est le plaisir du rêveur. La frapper d'enchantement par une nouvelle invocation, tel est le don des poètes. »²¹ Dans *L'Enfance de la ville*, Véronique Fabbri ouvre par ailleurs son chapitre « Espaces d'Images » en rappelant le changement de l'enjeu d'une pensée des images de Benjamin à Guy Debord :

De Benjamin à Debord l'enjeu d'une pensée des images a changé : si pour le premier le cinéma dévoile la nature d'image de la pensée, pour le second, le spectacle dévoie la valeur de pensée des images, surtout cinématographiques ; les images se sont réalisées, épuisant la réalité des rapports humains. De l'un à l'autre pourtant, l'image reste une dimension fondamentale de la pensée. L'espace d'images n'est pas pour Benjamin le monde du spectacle, mais un espace de jeu tout comme la dérive pour les situationnistes est un jeu avec les images de la ville et les ambiances qui affleurent à la surface.²²

Chez Coleman aussi l'image reste une dimension fondamentale de la pensée, mais contrairement à Benjamin qui voit dans le rôle du poète celui d'un enchanteur, Coleman se fait la voix du désenchantement, en s'attachant à la définition fondamentale du rêve mise en relief en comparaison du rêve collectif angeleño. Avec l'avènement de l'image cinématographique puis télévisuelle, Los Angeles a modifié la définition même de ce qu'est un rêve pour aboutir à un amalgame entre rêve et illusion, vers ce que Guy Debord appelle la « société du spectacle ». C'est de ce basculement constant entre rêve et réalité que se nourrit la sensibilité de Coleman sur la véritable nature du rêve remanié par les concepts

²⁰ George, « A Perversion of Dreams and Other Truths », <http://articles.latimes.com/2000/jan/05/news/cl-50759>. (08/08/2012)

²¹ Benjamin, *Oeuvres II*, p. 352.

²² Fabbri, *L'Enfance de la ville*, p. 213.

hollywoodiens qui viennent baliser le rêve américain. Le spectacle devient alors partie intégrante de la psyché américaine qui instrumentalise le rêve au quotidien à des fins de manipulations. C'est ce qu'illustre Coleman dans la nouvelle « Word Monkey » :

“Yeah, Uncle Jake?”

“Joe boy, let me tell you about lockin’ a woman’s mind. Build a dream. Keep that dream in front of her. Keep remindin’ her about the possibilities. It don’t matter that the dream can’t come true. It’s the dream itself. Make the dream vivid. Breathe life into it. So that when you standin’ there, and she looks at you, she sees that dream livin’ and breathin’ before her eyes. And if you do it like you s’pose to, she’ll see it right there in front of her – event when you’re not there. And when you go out doin’ wrong, and she know you doin’ wrong, she’ll cling to that dream. She’ll be convinced that you’ll straighten up and do right by her because it’s your dream too. She won’t realize that the dream is somethin’ you’ve created jes’ for her. She’ll be so blinded by the beauty of it – if you do your dream buildin’ right – that she’ll swear by all that’s holy that that’s what you really want. When all the time the only thing you want is to lay up a little while and enjoy the fruits of her garden. You understand, boy?”²³

La notion de rêve est utilisée à la place de celle de l’illusion. Lorsque le personnage de l’oncle Jake parle de « construction d’un rêve », la construction d’une illusion est ce qu’il entend. Le rêve et le désir se superposent et l’échappatoire se transforme en cage dorée uniformisée par un discours collectif. La singularité du rêve ne fait plus sens à Los Angeles qui dicte ce que doit être le rêve, ce qu’*est* le rêve et *qui* est le rêve. Le rêve se vit sur écran plutôt qu’il ne se pense ou se vit dans le relâchement des songes. Il se vit aussi sur écran parce qu’on l’y autorise, qu’on l’y invite dans ses projections collectives en réaction à une solitude grandissante. L’écran hypnotique invite, inclut et fait de son public ce que Coleman appelle « The Co-Star ».

she liked his scenes best. he, his sephardic darkness, his bluesy lips she imagined were the color of pomegranates. she was enthralled by his jawline. no man could wear a suit so magically/majestically. if only she could touch him. if only she could let him know how she felt. his eyes were october sunsets. the flare to his nares sent thrills thru her. after months upon months of black-and-white viewing, shamelessly eager even for the reruns, she could no longer contain herself. one night, when alone before the television (no one else saw what she saw, of course) they went for a close-up. she kissed him full on the mouth. at that moment she became brazen. he kissed back.²⁴

La frontière vitrée disparaît et le téléspectateur devient l’égal de la star, vivant ainsi une part du rêve depuis le confort de son salon. Cette intégration totale de l’objet télévisuel dans l’habitus²⁵ tel qu’il est considéré par Pierre Bourdieu, en fait un objet social unificateur. La télévision vient influencer les téléspectateurs sur la vision collective à adopter et devient l’outil de construction social le plus puissant de par l’échelle de son développement. Le rêve

²³ Coleman, *A War of Eyes*, p. 182.

²⁴ Coleman, *African Sleeping Sickness*, p. 170.

²⁵ Dans *Raisons Pratiques*, Bourdieu définit l’habitus comme « un principe générateur et unificateur qui retraduit les caractéristiques intrinsèques et relationnelles d’une position en un style de vie unitaire, c’est-à-dire un ensemble unitaire de choix de personnes, de biens, de pratiques. » p. 23.

manufacturé sur écran prend soudainement vie sauf pour ceux qui vivent de l'autre côté de l'écran, derrière la carte postale et qui en connaissent les limites. Ainsi, étrangement, l'usine à rêve qu'est la télévision pour le reste des États-Unis s'avère être l'outil qui dévoile l'illusion aux Angelenos qui en sont exclus puisque, eux, se trouvent plongés au cœur du jeu.

1. L'illusion démasquée

Los Angeles est le point zéro, l'endroit à partir duquel le rêve préfabriqué se déploie et se vend. Mais la fabrique prend appui sur elle-même, elle se vend comme personnification de ce rêve, comme idéal à atteindre, comme modèle auquel se conformer. La surmédiation, elle aussi fragmentaire du territoire, ne fait qu'accentuer l'écart de par la proximité extrême qu'entretient le monde diffusé et la réalité urbaine et sociale. La ville comme lieu modèle se fait terrain de jeu pour les productions télévisuelles qui comptent sur ce sentiment de confusion pour faire de la « bonne » télévision, de la télévision sensationnelle comme l'expliquait Dick Herlan pour la série télévisée « Cops ». Coleman en donne un exemple frappant dans l'essai intitulé « The Saga of Darren Stroh »²⁶ lorsqu'elle raconte l'hésitation qui persiste lorsqu'elle se retrouve plongée au cœur de la course poursuite avec son mari :

Lately, local live-action news telecasts have featured the high-speed car chases of distraught motorists by law enforcement, with the frequency and melodrama of soap opera episodes, climaxing with arrests or deaths. But on January 3rd, 1992, one such chase took a personal turn when my husband and I found ourselves in the midst of what looked like another typical Hollywood movie stunt.[...] We thought we'd inadvertently driven into the midst of a staged chase scene. But after hasty discussion, we decided this was real.²⁷

Le jeune électricien, après avoir tiré sur un automobiliste, est pris en chasse par les autorités qui mettent fin à la course poursuite sous la lentille des caméras de télévision : « The final minutes of the chase, and the shooting that ended Stroh's life, were televised live by news helicopters. »²⁸ L'essai de Coleman s'ouvre et se ferme sur quelques vers de poésie qui encadrent l'histoire dans un état de doute quant au mystère des motivations de Stroh : « Just twenty-and-two, he was about to die and only he and God know the reasons why [...] All of twenty-and-two, and he chose to die. But only God and Darren Stroh know the reasons

²⁶ Darren Stroh, jeune américain de 22 ans dont la course poursuite de plus de quatre heures se termina par la mort du conducteur le 3 janvier 1992. J'ai été frappé, lors des recherches effectuées, de l'interrogation qui subsiste de savoir si Darren Stroh était afro-américain ou non. Il n'est pas étonnant que Coleman n'y fasse pas allusion dans son essai, mais les articles de journaux ne mentionnent à aucun moment les origines ethniques de Stroh. Ce n'est justement que parce que ce détail est omis que l'on peut supposer qu'il est Blanc, alors que s'il s'agissait d'un jeune Noir américain ou hispanique, cela aurait été mentionné dès les premières lignes des articles. http://articles.latimes.com/1992-01-04/news/mn-1258_1_murder-suspect (29/05/2011).

²⁷ Coleman, *Native in a Strange Land*, p. 218.

²⁸ Malnic, Eric & Dizion Lily, « Murder Suspect Slain after 300-Mile Pursuit », http://articles.latimes.com/1992-01-04/news/mn-1258_1_murder-suspect (29/05/2011).

why. »²⁹ La poésie sert de parenthèses à une expérience particulière bien réelle qui plonge pourtant Coleman dans l'hésitation. S'agit-il d'une fiction ou bien de la réalité ? Ce n'est qu'après un débat rapide que le consensus surgit et que la réalité devient effective. Le flottement généré par la situation pourtant dramatique est propre au territoire angeleno. Lieu de tournage, Los Angeles est un territoire fictif même pour ses habitants à qui il faut un temps de réflexion afin de déterminer la réalité d'un évènement. Paul Virilio dans *Un paysage d'évènements* évoque lui aussi ce mélange incongru entre décor et réalité : « Décor et réalité mêlés, au cinéma comme à la télévision, il me faut revenir toujours plus loin dans le passé pour tenter d'approcher enfin la vérité. »³⁰

Le souvenir est ce qui permet à Virilio de retrouver « l'essence du vrai » car les reconstitutions ou représentations qu'il voit sur écran font appel à l'évènement réel antérieur sur lequel il prend appui³¹. L'évènement réel est ce qui manque à Los Angeles puisqu'il est, même dans ses itérations informatives, fictionnalisé par le lieu. Le retour à une essence primaire est impossible car la construction de la ville s'est faite conjointement au développement de ses représentations. La ville se donne en spectacle depuis ses débuts, et le souvenir du « vrai » pour approcher la réalité ne se fait qu'à travers ces objets fictionnalisants. Par delà le lieu, c'est aussi la population angelena qui devient objet narratif dont les représentations forment pour Coleman un véritable déni : « Our national psyche, is always in denial about race [...] (and) the media help to perpetuate the illusion of a "kinder, gentler America." Loudly voiced community outrage is necessary to dispel this illusion, and to command the media's attention. »³² La fiction se prolonge tout autant dans l'injustice du traitement médiatique de l'omniprésence du racisme sur le territoire. Le développement du paysage télévisuel américain s'est fait avant et pendant le mouvement des droits civiques tandis qu'Hollywood nourrissait, là encore, le fantasme d'une société égalitaire où les noirs américains, quand ils étaient visibles, avaient leur place.³³

Coleman mesure cependant la chemin parcouru avec l'arrivée à la maison blanche de Barack Obama³⁴, mais elle demeure sceptique quant au message et l'avancée anti-raciste de

²⁹ Coleman, *Native in a Strange Land*, pp. 218-20.

³⁰ Virilio, *Un Paysage d'évènements*, p. 43.

³¹ Dans ce passage, Paul Virilio se souvient de la pointe du Hoc à la fois dans le film *Le Jour le plus long* et lors du discours de Ronald Reagan pour le quarantenaire du débarquement.

³² Coleman, *The Riot Inside Me*, p. 120.

³³ Krin Gabbard dans son ouvrage *Black Magic : White Hollywood & African American Culture* propose une analyse de cette image initiale en plus du postulat qu'Hollywood tient une large dette envers la culture noire américaine en ce qu'elle s'en est appropriée de nombreux motifs sans pour autant rendre hommage à leurs origines.

³⁴ L'article « Obama Memorabilia » et « Ask » sur le blog de la *Poetry Foundation* reviennent sur cet évènement.

cette élection. Elle exprime ses doutes dans la légitimation renouvelée d'un discours raciste légal³⁵ qui se déploie devant les grilles de la maison blanche où les manifestants contre la politique menée par l'administration d'Obama brandissent des pancartes aux slogans et caricatures sans équivoques. Ces mêmes pancartes qui bénéficient désormais d'internet dans la diffusion lancinante d'une idéologie raciste dans laquelle se conforte chaque individu dans l'intimité relative d'un dialogue avec son écran. Médiatiquement, Coleman a le sentiment de voir de plus en plus de Noirs américains sur ses écrans en dehors de BET³⁶, mais ces nouveaux visages, surtout féminins, sont comme des femmes blanches « trempées dans de la mélasse »³⁷. Il ne faut pas non plus que ces nouveaux visages dérogent trop aux critères physiques hollywoodiens aux traits caucasiens. Ce climat télévisuel où les indésirables sont aussi ceux identifiés aux quartiers pauvres, même s'ils sont citoyens à part entière, génère une injustice, même virtuelle. Aujourd'hui encore, le traitement hollywoodien réservé à ces quartiers est relatif à la violence sensationnelle des médias qui criminalise la population tandis que les lynchages ou injustices se trouvent reléguées en une dizaine de ligne à la fin de la rubrique de faits-divers des journaux locaux (quand ils relatent l'information).

Les émeutes de South Central en 1992 sont le résultat de ce traitement parcellaire, ce que Coleman résume à une prise de pouvoir sur les médias locaux et internationaux par la population noire américaine de Los Angeles³⁸. Il s'agissait, au fond, de percer à jour l'illusion dictée par Hollywood et tout le système médiatique qui gravite autour. Mais pour Coleman, les émeutes de 1992 restent un non-événement puisqu'elles se sont inscrites comme un épisode de l'histoire angeleña. La couverture médiatique sensationnelle et l'intervention de l'armée ont plongé la ville dans l'état fictif le plus absolu. Los Angeles *était* devenue alors le territoire non plus imaginé mais anticipé par Ridley Scott dans *Blade Runner*. Les Noirs américains de South Central donnaient la ville en spectacle de façon inédite, spectacle dont le traitement médiatique était à l'origine. La population de South Central s'est alors retrouvée prise à son propre jeu, et même lorsqu'elle tente de percer à jour la bulle illusoire, elle finit par contribuer à son renouvellement. Toutes tentatives de « guérison » se sont avérées vaines car les solutions proposées étaient temporaires, immédiates. Lorsque, dans son essai « City in Denial : L.A. Diary, 1993 », Coleman décrit la destruction de son quartier pour attirer

³⁵ « Freedom of expression is a bitch » Coleman, Entretien, (26/10/2011)

³⁶ BET (*Black Entertainment Television*) est une chaîne créée en 1983 qui s'adresse à un public majoritairement afro-américain et dont les représentations glaçant le sang de Coleman. En effet, la programmation de la chaîne consiste en émissions de télé-réalités et de séries comiques qui corroborent une vision totalement faussée de la communauté noire américaine.

³⁷ Coleman, « Ask » : « look like White women dipped in molasses ».

³⁸ Coleman, « Ruminations on Riots : When it Comes to Matters of Race, L.A. Would Rather Forget »

l'attention des médias, elle souligne qu'il ne reste plus rien à détruire par la suite ; elle en conclut que les médias ont fait leur travail d'engloutissement de l'épisode de South Central dans la narration en cours de l'histoire angelenas, qui n'est que succession d'affaires venant éclipser les précédentes :

As of June 13th 1994, all talk of recovery has been eclipsed by the region's preoccupation with the slayings of Nicole Brown Simpson, Ronald Goldman, the trial of O.J. Simpson and the media storm in the aftermath of his acquittal. South Central remains a community troubled by gang warfare and economic disparity.³⁹

Les affaires judiciaires prennent tout l'espace informatif puisque leur suivi tient en haleine un public qui en demande toujours plus. La justice aussi se donne en spectacle à Los Angeles avec les procès retransmis en direct sur une chaîne dédiée⁴⁰. Cette chaîne nationale retransmet en direct les audiences filmées, autorisées d'abord à Los Angeles avant que la procédure ne se généralise à la plupart des grandes villes des États-Unis (et du monde, le procès d'Oscar Pistorius en est l'exemple type). La ville s'est ainsi donnée l'image supplémentaire de territoire judiciaire des procès les plus passionnants puisque ce sont les affaires des frères Menendez en 1993 et d'O.J. Simpson en 1994 qui ont fait le succès commercial de ce concept et fait connaître *CourtTV* au pays tout entier. L'incursion télévisuelle dans les cours de justice angelenas vient ainsi désacraliser un territoire initialement confiné et le transforme en un lieu public, pire même, en décor porteur de notoriété, puisque les inconnus composant les jurys deviennent instantanément les célébrités collatérales de ces nouvelles histoires. Coleman en fait l'expérience puisqu'elle fut appelée à participer à l'un de ces jurys, convocation qui s'apparente à une loterie locale puisque le devoir civique devient une opportunité :

Had it escaped *anyone's* attention that Los Angeles, home of Hollywood, had also become the world's hotbed of legal-eagle celebrity? [...]

For the first time I hesitated, studying the return envelope addressed, "Office of the Jury Commission." [...] It was AN OPPORTUNITY! My imagination ran wild. "I Was a Juror in the (fill in name of celebrated defendant) Trial – A Day-to-Day Account," was the title I envisioned for my book, written and published instantly, of course. I imagined Mama happily clipping articles in which I'm prominently featured and which double, of course, as book plugs on gabshows like "Larry King Live," "Oprah" and "Geraldo." Sure, I might only make peanuts initially, but movie rights and guest appearances would be more than adequate compensation. This was no longer an issue of civic duty. Sequestration aside, jury duty in the 90s is a money-making proposition – a chance for the ordinary citizen to score the megabucks that come with being a celebrity juror.

Grudgingly, I filled out my form, answering the questions in large, bold type. NO, I HAVE TO FEED THE KIDS AND LANDLORD AND HELP MAINTAIN THE HEAD-BARELY-ABOVE-WATER LIFESTYLE TO WHICH WE'VE BECOME ACCUSTOMED.

Ruefully, I dropped it in the mail.

³⁹ Coleman, *Native in a Strange Land*, p. 188.

⁴⁰ D'abord nommée *Court TV*, créée en 1991, renommée *TruTV* en 2008.

Courtroom celebrity will have to wait.⁴¹

À la réception de sa convocation, Coleman se prend à rêver et entre dans le jeu du système qui instrumentalise la justice en un spectacle parmi tant d'autres. Cet extrait demeure singulier dans la démarche de l'auteure puisque le refus de cette « opportunité » se fait dans l'amertume. D'un côté, Coleman dénonce ce mécanisme qui n'est plus une question de devoir civique, tandis que de l'autre, elle montre une certaine rancœur du fait qu'elle ne peut décemment pas y participer, ne pouvant se permettre de perdre plusieurs journées de travail. En fait, elle serait bien entrée dans ce jeu si elle avait pu se le permettre. C'est ici le point problématique de l'illusion telle que la voit Wanda Coleman, car en plus de la voir, elle la vit. Elle se retrouve plongée au quotidien dans cette dynamique qui est, au final, le seul moyen à sa disposition pour se rendre visible et elle ne l'écarte pas totalement. Elle ne craint cependant pas de perdre pied ou de perdre son intégrité puisque cette propension à accepter l'illusion fait partie intégrante de la personnalité des *angelenos* qui, à défaut de l'analyser, en ont intériorisé les limites et les règles. Avec son expérience comme scénariste, Coleman a navigué dès le début de sa carrière d'auteure, entre le paroxysme de la manipulation de l'image et le retour à la réalité du quotidien loin des studios.

L'illusion devient comportementale et le faux-semblant une caractéristique de la ville qui s'exprime à travers les habitants. La réputation, l'image (là encore) des *angelenos* d'être creux, vides, faux (« shallow ») provient de cette intériorisation que Coleman tente de montrer dans son roman *Mambo Hips and Make Believe* dont le personnage principal, Tamala, ne peut échapper à tout un mécanisme qui tend à faire de ce « make believe » un idéal atteignable même s'il cause la perte de soi. L'idéal du rêve vendu par Hollywood devient l'objectif de vie et s'insinue dans un changement comportemental qui marginalise Tamala de son groupe d'amies, tout particulièrement Erlene qui, elle, perçoit le changement qui s'opère.

Il faut *faire* illusion aussi, ne pas laisser voir les failles ou les signes d'un mode de vie considéré comme inférieur aux critères dictés. C'est presque un complexe d'infériorité qui se développe et qui nourrit le besoin compulsif de ne pas donner à voir les limites pourtant imposées par tout un système social. Coleman écrit dans le poème « I Live for my Car » : « 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 »⁴². L'apparence, le modèle, l'entretien de la voiture est l'outil de cette illusion, la projection d'une image sociale qu'il faut maintenir à tout prix. Le couple central de la

⁴¹ Coleman, « When Jury Duty Calls », *Native in a Strange Land*, pp. 256-7.

⁴² Coleman, *Imagoes*, p. 71.

nouvelle « Hamburgers » se dispute sur ce même sujet puisque le compagnon de Lorita, James, affirme qu'il ne peut se permettre de l'épouser car il n'a pas le budget pour un mariage, ce à quoi elle répond qu'il aurait l'argent s'il voulait bien arrêter de conduire une voiture « tape à l'œil » : « James Poke, you know you could afford to buy me a diamond ring *and* pay for the wedding too if you didn't insist on driving around town in that *pimpmobile* – I swear ! »⁴³

Cette même dynamique se propage dans la société angelena qui montre du doigt les responsables d'une illusion qui s'effrite. Les classes inférieures qui bénéficient d'une aide sociale sont les coupables. Le rêve pourtant si proche, si accessible qui coexiste sur le même territoire n'est pas fait pour eux qui sont maintenus à l'écart. Les regards réprobateurs sont automatiquement dirigés vers ceux qui ne sont pas à leur place, qui égratignent l'illusion hollywoodienne d'une société équitable où les chances sont les mêmes pour tous. Coleman, avec le poème « Welfare Quean », développe ce mécanisme qui tolère les indésirables qui devraient finalement, s'estimer heureux de pouvoir coexister avec l'inaccessible.

blue-brained under the white
sheets, gasping to the throb warning code red
a cliché with a skin condition as

seen by those spaced-out heads/those probing
amber eyes narrowed to amused slits denying your
claim on the dream o purple mountains of prose
charting your failures as you nut up under the
thunder of blows your majesty that kinkknot on your
psyche of course you're guilty of breaking the illusion
and
taking up too much sun of course you're guilty of
looting the nation's coffers of course you're lucky

to have
survived past thirty-five - you

bloodwart on the schnoz of Christ⁴⁴

Ces « têtes dé-placées » offrent un niveau de lecture supplémentaire à ce que Coleman dit de l'illusion. Ses incursions régulières dans l'industrie hollywoodienne sont comme un *rush* pour elle qui, soudainement, se retrouve au cœur d'un monde qui la tient à l'écart. Il y a cet aspect de dépendance à se plonger totalement dans cette illusion le temps d'un instant avant de retourner au monde réel. C'est cette descente inéluctable qui dévoile la violence visible de l'illusion angelena avec une rhétorique de la drogue qui s'exprime dans l'œuvre de

⁴³ Coleman, *A War of Eyes*, p. 94.

⁴⁴ Coleman, *Bathwater Wine*, p. 63.

Coleman. Dans sa dernière interview, Coleman fait ce parallèle avec le moment où elle a enfin pu accéder à ce statut de poète qu'elle convoitait⁴⁵. La machine poétique s'est mise en marche lorsqu'elle quitta son poste de scénariste à Hollywood sans qu'elle ait eu besoin d'avoir recours à de quelconques substances, contrairement à d'autres auteurs. Hollywood fut son absinthe ou son opium. Elle témoigne alors d'une réalité imprégnée à Los Angeles avec un recours aux substances illicites presque commun⁴⁶, qui dénote le malaise social de toute une catégorie de la population à qui l'on refuse l'accès au *shoot* hollywoodien. Elle met cet écart significatif en exergue dans la nouvelle « 'Shrooms » dans laquelle le couple central fait face à l'illusion du rêve angeleño de façon très différente :

She believed hard work was its own reward; as were goodness, generosity, sincerity; that she'd make it if she kept her proverbial nose to the legendary grindstone. Rae had swallowed the all-American illusion and David was choking on it.⁴⁷

Rae a de son côté, totalement intériorisé les critères vendus par les écrans, tandis que David se réfugie dans la drogue afin d'échapper aux contraintes imposées par une mécanique sociale qui prédéfinit ses objectifs. L'utilisation de ces substances par le personnage de David se rapproche de ce que dit Jean Baudrillard dans *Écran total* lorsqu'il évoque la « violence psychédélique » de la drogue comme une « fuite devant l'abrutissement objectif que peut constituer la vie dans certaines sociétés, un réflexe communautaire de faute devant la normalisation, la rationalisation, la programmation universelles, qui sont sans doute à long terme un danger plus grave encore pour la société et pour l'espèce. »⁴⁸ La dernière nouvelle du même recueil est intitulé « Jonesed », terme argotique signifiant à la fois l'échec et l'intoxication par l'alcool. Dans ce récit, le narrateur (ou la narratrice) retrace le parcours qui le/la force à l'alcoolisme et à la consommation de stupéfiants, avec pour point d'origine le discours parental : « No suspicion they were feeding me a poison of sorts –a social poison developing within me the desire to have things. »⁴⁹ Le poison initial *est* une drogue en soi qui vient positionner l'illusion comme idéal à atteindre.

⁴⁵ « When I turned to poetry after I left *Days of our Lives*, those poems literally jumped off the page. And that was an amazing experience. I used to call it zoning. It was the kind of thing you know the poets of previous generations had taken peyote, and drank absinth, and went on these long journeys, they worshipped the muse, if only they could get into that zone to write, and here I had it. I *had* it. I had what these people had destroyed their lives trying to get, I got from working as a soap afro writer. I couldn't believe it ! » Coleman & Zaro, *Poetry LA*.

⁴⁶ Los Angeles est un point d'entrée majeur des drogues consommées sur le territoire américain, qui transitent souvent par les gangs angeleños avant de se répartir sur la moitié ouest des États-Unis.

⁴⁷ Coleman, *A War of Eyes*, p. 134.

⁴⁸ Baudrillard, *Écran total*, p. 112.

⁴⁹ Coleman, *A War of Eyes*, p. 239.

My point in telling you this is by way of explaining why I indulge in illegal drugs. Why I take the risk of jail. The risk of destroying the little illusion of a decent life I've constructed for myself (compared to what?). Isn't that how this discussion got started?⁵⁰

Le peu que le narrateur/trice possède est déjà une « petite illusion » puisqu'il/elle se rapproche d'une uniformisation sociale, d'une « vie décente » qui est matraquée à grands coups de publicité. L'empire publicitaire est, rappelons le, à l'origine même de Los Angeles qui fut une ville publicisée *pour* sa création et non pour sa promotion. Le territoire est une publicité géante qui déambule sur les écrans du monde et vient manipuler l'image et ainsi façonner une illusion qui s'ancre dans le désir latent d'y accéder. Cette même rhétorique se déploie dans la série télévisée *House of Lies* créée en 2012 par Matthew Carnahan pour la chaîne Showtime, série basée sur le livre *House of Lies: How Management Consultants Steal Your Watch and Then Tell You the Time*, de Martin Kihn où il décrit les pratiques sans limites de consultants en affaire sans scrupules. La firme est, bien sûr, basée à Los Angeles⁵¹ et le personnage principal Marty Kaan, incarné par Don Cheadle, est un homme noir américain et un homme d'argent et de pouvoir. Si les services de cette agence sont sollicités partout sur le territoire américain, la saison 3 de la série développe une trame narrative à Los Angeles-même avec un duo de partenaires noirs issus des quartiers de South Central. Les dialogues jouent des statuts sociaux différents de ces personnages centraux afro-américains, particulièrement lorsque l'équipe de consultants se retrouve invitée au cœur de Compton, dernier ghetto noir de Los Angeles. Le contraste du personnage principal et de son équipe (tous blancs) avec leurs costumes à dix milles dollars et la population locale est frappante. Le personnage de Lukas Frye⁵² arrive alors en voiture et emmène le groupe faire un tour de son quartier pour retracer son histoire. Lorsque tous les personnages sont à bord, il les accueille avec ce monologue :

-See, I brought you here 'cause I wanted to show you motherfuckers what's real... to me. And this is it. Compton. All the rest of the bullshit, man... it's just an illusion. Just like a shot of heroin, you know? Makes your world all pretty, make you feel much better for a minute. Then, after that, goes away. It's over with; dissipates. You're back to your reality. You lose sight of that, you lose everything. Yeah. This is where we from.⁵³

⁵⁰ Coleman, *A War of Eyes*, p. 241.

⁵¹ La ville de Los Angeles compte plus de 110 agences de ce type, moins qu'à New York qui, elle, en compte plus de 160. (Ces chiffres se basent sur un relevé exécuté en 2010 par un forum de professionnels du consulting américain.)

<http://www.consultingcase101.com/forum/Thread-List-of-consulting-firms-in-New-York-City-New-York-USA>,
<http://www.consultingcase101.com/forum/Thread-List-of-consulting-firms-in-Los-Angeles-California-USA>
(12/01/2014)

⁵² Le personnage nommé Lukas Frye fait référence très directement à Marquette Frye, le jeune conducteur noir américain de 21 ans dont l'arrestation fut le point de départ des émeutes des Watts de 1965.

⁵³ *House of Lies*, Saison 3, Episode 9, diffusé le 16/03/2014.

Le personnage de Marty Kaan vivant dans sa tour de verre est l'illusion à son apogée, mais l'inconfort que ressent Marty dans ce passage le met face au vide de son existence, à l'illusion dont il est à la fois le produit et l'instigateur. Comme Virilio qui doit revenir plus loin dans le passé pour retrouver la vérité, Kaan en est incapable car les seuls fils conducteurs de sa vie sont tous volatiles. Ce que montre Wanda Coleman par son statut d'électron libre, capable de passer d'un monde à un autre, est la même chose que révèle cette confrontation entre Marty Kaan et la réalité sociale de Compton : la ville de Los Angeles se berce d'illusion car elle n'est faite que de cela ; y adhérer, s'y plonger, s'apparente à la consommation de drogue puisque Los Angeles est une ville qui se consomme...

Question de la *mimesis*, ou, si je peux risquer ce raccourci : la question de la drogue comme question - la grande question - de la vérité. Que reproche-t-on au toxicomane ? Ce qu'on ne reproche jamais ou jamais au même degré à l'alcoolique ou au fumeur de tabac : de s'exiler, loin de la réalité, de la réalité objective, de la cité réelle et de la communauté effective, de s'évader dans le monde du simulacre et de la fiction.⁵⁴

Ce que Jacques Derrida définit comme les reproches faits aux toxicomanes se retrouve dans l'argumentaire de ceux qui parlent de leurs plongées successives dans l'illusion angelena qui équivalent à un exutoire vers un monde de fiction. Au même titre que les toxicomanes, on ne reproche pas à ceux qui se complaisent dans l'illusion « la jouissance même, mais un plaisir pris à des expériences sans vérité. »⁵⁵ On ne peut revenir à une vérité passée comme chez Virilio, car cette vérité même est caduque et inexistante. Coleman donne ainsi à voir dans son œuvre le décalage mais surtout la dynamique de ces écarts et la construction effective d'une illusion qui s'autoalimente et qui donne du jeu à la notion même de réalité.

3- L'*illusio* dévoilée

Cette notion de jeu est d'ailleurs essentielle si l'on considère Los Angeles, cité des acteurs... L'acteur joue à être citoyen et les véritables citoyens de la ville entrent dans le jeu et actent à leur tour... mais ils actent *de* la ville, pas sur elle. Johan Huizinga dans son ouvrage publié en 1938, *Homo Ludens*, considère la fonction sociale du jeu et l'émergence d'une nouvelle évolution de l'*homo sapiens*⁵⁶. Écrit pendant la période d'entre-deux guerres, Huizinga n'envisage pas alors que cet homme qui joue sera pris à son sens le plus littéral à Los Angeles. Pierre Bourdieu s'approprie à son tour cette notion de jeu social et définit ce dernier dans *Raisons pratiques* :

⁵⁴ Derrida, ..., p. 249.

⁵⁵ *Ibid*, p. 249.

⁵⁶ Dans ce même ouvrage, Huizinga consacre le septième chapitre à la relation entre le jeu et la poésie.

Dans son livre fameux, *Homo Ludens*, Huizinga dit qu'on peut, par une fausse étymologie, faire comme si *illusio*, mot latin qui vient de la racine *ludus* (jeu), voulait dire le fait d'être dans le jeu, d'être investi dans le jeu, de prendre le jeu au sérieux. L'*illusio*, c'est le fait d'être pris au jeu, d'être pris par le jeu, de croire que le jeu en vaut la chandelle, ou, pour dire les choses simplement, que ça vaut la peine de jouer. En fait, le mot intérêt, dans un premier sens, voulait signifier très précisément ce que j'ai mis sous cette notion d'*illusio*, c'est-à-dire le fait d'accorder à un jeu social qu'il est important, que ce qui s'y passe importe à ceux qui y sont engagés, qui en sont. [...] Autrement dit, les jeux sociaux sont des jeux qui se font oublier en tant que jeux et l'*illusio*, c'est ce rapport enchanté à un jeu qui est le produit d'un rapport de complicité ontologique entre les structures mentales et les structures objectives de l'espace social.⁵⁷

Paul Costey ajoute que l'*illusio* est « un ensemble de schèmes mentaux (*habitus*) et des régularités caractéristiques d'un espace social autonome (champ) qui conduit ceux qui possèdent la maîtrise pratique de cet univers à anticiper de façon correcte les évolutions du jeu. »⁵⁸ L'*illusio* se constitue comme une agglomération de rapports sociaux en accord avec l'espace social dans lequel ils surviennent. Néanmoins, la précision qu'ajoute Costey comme un jeu réservé à ceux qui en « possèdent la maîtrise pratique » n'est pas fortuit. Bourdieu ne réserve pas l'*illusio* à une catégorie décidante de la population mais à tous. L'*illusio* est présent dès qu'il y a socialisation. La notion de maîtrise de l'univers social est, cependant, apportée à travers le caractère illusoire d'une vision collective de ce jeu, notion apportée par le biais télévisuel qui met en jeu, sur le même plateau, l'ensemble des personnes qui s'y invitent. L'espace télévisé uniformise l'espace social américain à partir de Los Angeles et dicte les règles du jeu, de l'*illusio*, en fonction de cet espace et des personnages qui y sont mis en scène, encore plus lorsqu'il s'agit de vraies personnes dans les émissions de *talk-show* ou de télé-réalité dont Los Angeles reste maître.

L'*illusio* télévisuelle se substitue à l'*illusio* du monde réel, d'autant plus dans une ville fragmentaire dans laquelle le contact est dicté par un espace privilégiant la solitude. L'unité du jeu ne se retrouve alors plus dans l'espace social de Los Angeles mais dans la propagande télévisuelle qui y trouve plus de valeur. Même en dehors du foyer, la télévision s'invite dans les espaces communs⁵⁹. Dans les bars et restaurants par exemple, où l'attention est captée par l'image mouvante au dessus du comptoir. Elle est aussi omniprésente sur les panneaux d'affichages où les posters font la promotion de films et programmes télévisés à outrance, avec même des écrans géants en bord d'autoroute ou au dessus des boulevards. La routine

⁵⁷ Bourdieu, *Raisons pratiques*, p. 151.

⁵⁸ Costey, « L'*Illusio* Chez Pierre Bourdieu. Les (més)Usages d'une Notion et son Application au Cas des Universitaires », <http://traces.revues.org/2133> (12/09/2012)

⁵⁹ Ce qui caractérise ainsi l'espace intime, le foyer, s'invite dans l'espace public, renforçant encore plus la notion de « non-lieux » de Marc Augé puisque les caractéristiques qui différencient ces espaces s'amenuisent.

télévisuelle et le contact permanent que tout citoyen entretient avec elle génèrent une *omerta* symbolique qui impose tout un système de croyance.

L'*illusio* n'est pas de l'ordre des principes explicites, des thèses que l'on défend, mais de l'action, de la routine, des choses que l'on fait, et que l'on fait parce qu'elles se font et que l'on a toujours fait ainsi. Tous ceux qui sont engagés dans le champ, tenants de l'orthodoxie ou de l'hétérodoxie, ont en commun l'adhésion tacite à la même *doxa* qui rend possible leur concurrence et lui assigne sa limite (l'hérétique reste un croyant qui prêche un retour à des formes de foi plus pures) : elle interdit de fait la mise en question des principes de la croyance, qui menacerait l'existence même du champs.⁶⁰

Coleman donne à lire l'émergence de la *doxa* hollywoodienne dans ses textes, plus particulièrement la série des deux poèmes intitulés « Hollywood Theology »⁶¹. Dans ces textes, Coleman évoque la fusion de toutes les religions représentées sur le territoire angeleno vers un système de croyance qui n'a plus rien à voir avec la richesse multiculturelle mais avec la richesse monétaire. L'accumulation des religions du monde aboutit à une confusion totale faisant place à la création d'un système de croyance en adéquation. L'église de scientologie n'est pas directement mentionnée par l'auteure, mais elle se lit implicitement dans l'idée de la création d'un système de croyance propre au territoire. Cette *doxa* unifiante, cette théologie hollywoodienne est dictée par l'image et se nourrit de « croyants confus », les enrôlant presque malgré eux dans un système de croyance en accord avec l'*illusio* collective :

revamped religions thrive on confused
believers in prefabricated love,
and a sense of purpose is this week's disease
symptomatic of dislocation trauma

(sins borrowed for entertainment ugliness
made holy & useful, devoid of
forgiveness. you. fathamutha)⁶²

Le caractère hypnotique et l'attrait sont les deux faces d'une même pièce pour l'*illusio* qui se développe en se positionnant comme un refuge. Le lien social, base de l'*illusio*, se tisse de façon plus forte à travers l'objet télévisuel qu'au contact direct de concitoyens car les liens unissant les citoyens-spectateurs se retrouvent dans la *doxa* télévisuelle, dans une routine sociale où l'échappatoire est le même pour tous. Dans le poème « My Show », Coleman écrit le rituel qu'implique le suivi d'une émission télévisée (« to watch requires being home religiously at that certain time »⁶³), mais aussi le paradoxe qui l'anime. L'échappatoire est collectif, car la démarche est la même pour tous alors que s'opère simultanément une

⁶⁰ Bourdieu, *Méditations Pascaliennes*, p. 147.

⁶¹ Les deux poèmes sont retranscrits dans les Annexes, pp. 413-5.

⁶² Coleman, *Mercurochrome*, p. 29-30.

⁶³ Coleman, *Hand Dance*, p. 54.

désocialisation jusque dans le foyer lui-même (« phone off the hook »⁶⁴). C'est à cet instant que l'*illusio* se dévoile :

there to observe as the manikins of Make Believe
strut thru fantasies i might've concocted
with all the glamour gadgets beyond my
fiduciary pale

to escape the mirror/my unable self
in pursuit of unobtainables
my futile pink-collar drone
devoid of fun

(the confessions of a part-time ebony couch spud)

tv therapy is as cheap as it comes
besides
some trash is good trash⁶⁵

Bourdieu dit de l'*illusio* qu'il est « le produit d'un rapport de complicité ontologique entre les structures mentales et les structures objectives de l'espace social »⁶⁶. La télévision est inextricable de l'*illusio* tel qu'il le considère puisque les « structures objectives de l'espace social » entrent peu à peu en adéquation avec les structures mentales propagées grâce à la télévision où l'image est produite avant d'être diffusée. Mais à Los Angeles, les structures objectives de l'espace social et les structures mentales demeurent distinctes, victime d'un désenchantement du rêve. L'*illusio* collective (aux États-Unis principalement) et l'*illusio* angelena se distinguent alors, car le jeu social local se démarque de l'image qui en est diffusée. Ainsi, l'*illusio*, à Los Angeles, se donne en spectacle dans le sens que lui définit Guy Debord :

Le spectacle, comme la société moderne, est à la fois uni et divisé. Comme elle, il édifie son unité sur le déchirement. Mais la contradiction, quand elle émerge dans le spectacle, est à son tour contredite par un renversement de son sens ; de sorte que la division montrée est unitaire, alors que l'unité montrée est divisée.⁶⁷

Pour Bourdieu, l'*illusio* est frappée d'enchantement, et ce terme rend l'application de son concept très difficile à Los Angeles, pour ne pas dire impossible. L'*illusio* angelena serait plutôt une illusion puisque l'enjeu social dans la ville ressort plus du hors-jeu. La fracture qui s'opère sur le territoire et qui mène une dynamique du dehors et du dedans pouvant servir de point de départ au jeu de l'*illusio*, se fausse dès lors que les structures de l'espace social ne

⁶⁴ *Ibid.* Le poème « Watching » publié dans *Mad Dog Black Lady* exprime cette même perte de contact entre les membres d'un même foyer dans lequel le couple parental feint le sommeil (« he can't fool me, one eye is watching television » Coleman, *Mad Dog Black Lady*, p. 47) pour ne pas avoir à se toucher.

⁶⁵ Coleman, *Hand Dance*, p. 54

⁶⁶ Bourdieu, *Raisons pratiques*, p. 151.

⁶⁷ Debord, *La Société du spectacle*, p. 51.

sont pas objectives. La structure même de cet espace demeure subjective de par l'exclusion qui s'opère à tous les niveaux. L'image télévisuelle simule l'accès illimité à un espace qui, dans la réalité, reste fragmentaire. Le poème « Sessions » met en évidence une réalité qui ne peut même pas se verbaliser. Le personnage du texte est en dialogue avec son psychiatre et le poème est entrecoupé de paragraphes tous intitulés « réalité : », comme si elle devait s'expliquer en parallèle, en dehors. Les enjeux de ce jeu parallèle diffèrent drastiquement de ceux du jeu de l'interlocuteur et l'*illusio* se fait double. Un nouveau jeu ne naît pas de ce dialogue mais il cimenter l'écart substantiel qui les sépare, comme pour réaffirmer la fracture de deux populations incompatibles qui ne peuvent « jouer » l'une avec l'autre.

On retrouve alors l'enchantement de Bourdieu avec ses limitations. L'enchantement existe bel et bien à Los Angeles, mais c'est justement son emprise palpable sur le territoire qui en fait l'obstacle principal de tout établissement de l'*illusio*, car l'enchantement est devenu stérile à Los Angeles :

At that time the big talk in their sedate, lower middle-class Norwalk neighborhood was about the construction going on just miles away in Anaheim. Something called Disneyland was about to open its gates and unleash its sterile fantasies on the minds and pocketbooks of Southern California.⁶⁸

Ouvert en 1955 sous la direction de Walt Disney lui-même, le parc d'attraction est l'évènement qui fait basculer la ville de Los Angeles en une extension urbaine utopique qui remet *en jeu* le statut même de la ville. Louis Marin, dans *Utopiques jeux d'espaces* voit Disneyland comme une « dégénérescence utopique »⁶⁹ :

Ainsi Disneyland est une utopie saisie par l'idéologie en ce qu'elle est la représentation du rapport imaginaire que la classe dominante de la société américaine entretient avec ses conditions réelles d'existence et plus précisément avec l'histoire réelle des Etats-Unis et avec l'espace extérieur. Elle est la projection fantastique de l'histoire de la nation américaine dans sa double instauration à l'égard de l'étranger et à l'égard du monde naturel, la métaphore déplacée de la représentation idéologique.⁷⁰

Disneyland est un jeu architectural orchestré par Walt Disney qui construit alors à Anaheim un nouveau quartier de Los Angeles qui va remettre en question l'ensemble de la fabrique urbaine américaine. En 1955, Los Angeles n'a pas encore connu sa vague d'expansion urbaine la plus importante, et Disney pose (malgré lui...?) son parc d'attraction en modèle de construction. Michael Sorkin dans *Variations on a Theme Park* parle de villes « a-géographiques » sans lieu qui leur soit rattaché. Ce ne sont pas les bâtiments qui

⁶⁸ *Mambo Hips and Make Believe*, p. 46.

⁶⁹ Marin, *Utopiques jeux d'espaces*, pp. 297-324.

⁷⁰ *Ibid*, p. 298.

manquent, mais « les espaces entre, les connections qui font sens de la forme »⁷¹. L'artificialité des espaces de communication entre les différents « mondes » de Disneyland se répercute dans les modèles de construction un peu dans toutes les banlieues américaines, mais il se systématisait à Los Angeles qui ne connaît *que* ce type de développement. La ville devient un parc d'attraction géant, composé de différents « mondes » que l'on parcourt comme des non-lieux, qui ne font sens qu'à ceux qui les habitent, quand ils font sens...

Wanda Coleman a grandi dans cet environnement urbain particulier et reconnaît ces territoires distincts en s'en appropriant certains et en en créant d'autres ; elle se définit après tout comme « native d'un monde étrange »⁷². L'auteure reprend alors bon nombre d'expressions associées à la ville qui sous-entend l'omniprésence de Disneyland et surtout son essor et son infiltration sur l'ensemble du territoire. Ainsi, les poèmes « Gonwandaland »⁷³ et « Wanda in Worryland »⁷⁴ construisent un Wandaland qui illustre l'*illusio* autant que l'illusion puisque le jeu décrit par Coleman dans ces poèmes est aux antipodes du lieu devenu définitoire des règles du jeu urbain et social avec l'implantation de Disneyland. La « Cyburbia » comme l'appelle Michael Sorkin est un tissu de mensonge qui « simule ses connections » et ainsi marginalise les habitants dans un contrôle de la population permanent pour qui la division intrinsèque établit l'autorité :

As spatiality ebbs, so does intimacy. The privatized city of bits is a lie, simulating its connections, obliterating the power of its citizens either to act alone or to act together. This is the meaning of the theme park, the place that embodies it all, the ageographia, the surveillance and control, the simulations without end. The theme park presents its happy regulated vision of pleasure - all those artfully hoodwinking forms - as a substitute for the democratic public realm, and it does so appealingly by stripping troubled urbanity of its sting, of the presence of the poor, of crime, of dirt, of work. In the "public" spaces of the theme park or the shopping mall, speech itself is restricted: there are no demonstrations in Disneyland.⁷⁵

Coleman utilise aussi le surnom populaire attribué à la ville, « La-la land »⁷⁶, dans certains textes et poèmes⁷⁷ et l'insinue souvent, comme dans le poème « Invader from Lala »⁷⁸, dont l'action se déroule dans un centre commercial. Surnom vernaculaire, le mot est entré dans le *Oxford English Dictionary* en 2011 qui propose la définition suivante : « la-la land n. can refer either to Los Angeles (in which case its etymology is influenced by the

⁷¹ « What's missing in this city is not matter of any particular building or place; it's the spaces in between, the connections that make sense of forms. » Sorkin, *Variations on a Theme Park*, p. xii.

⁷² Coleman, *Native in a Strange Land*.

⁷³ Coleman, *Heavy Daughter Blues*, p. 107.

⁷⁴ Coleman, *Mad Dog Black Lady*, p. 23.

⁷⁵ Sorkin, *Variations on a Theme Park*, p. xv.

⁷⁶ L'origine de ce surnom n'est pas clairement établie, même si certains remontent jusqu'à une parution du *Los Angeles Times* de Janvier 1925.

⁷⁷ Exemple dans Coleman, *Bathwater Wine*, p. 131 & 195.

⁷⁸ Coleman, *Mercurochrome*, p. 138.

common initialism for that city), or to a state of being out of touch with reality—and sometimes to both simultaneously ». Le site internet du *Cambridge Dictionary* propose, lui, une définition qui n'implique pas du tout la ville de Los Angeles : « be/live in la-la land : to think that things that are completely impossible might happen, rather than understanding how things really are. »⁷⁹ La ville devient synonyme officiel d'un champ sémantique de l'irréel⁸⁰ que Coleman tente de démêler pour ceux qui n'en sont pas coutumiers. Lors de sa correspondance avec l'auteur noir américain E. Ethelbert Miller, Coleman lui envoie un colis essentiel afin de comprendre Los Angeles : « I've put together a California Care Package designed to assist you in understanding life in “the horizontal hell zone” where Disneyland, Hollywood, and the *Los Angeles Times* reign. »⁸¹

4- Le simulacre à l'œuvre et l'œuvre du simulacre

Los Angeles se trouve au centre des préoccupations de Jean Baudrillard, qui voit en la ville le point d'origine d'un glissement du réel. La ville construite est génératrice d'une dialectique de l'écart, est le lieu par excellence par lequel le principe même de réalité peut être rendu caduque. Ce glissement du réel s'est vu concrétisé avec la construction du célèbre parc d'attraction d'Anaheim, exposant pour qui veut bien le voir, une défaillance du réel :

Partout donc à Disneyland se dessine le profil objectif de l'Amérique, jusque dans la morphologie des individus et de la foule. Toutes les valeurs y sont exaltées par la miniature et la bande dessinée. Embaumées et pacifiées. [...] Mais ceci cache autre chose et cette trame « idéologique » sert elle-même de couverture à une *simulation de troisième ordre* : Disneyland est là pour cacher que c'est le pays « réel », toute l'Amérique « réelle » qui est Disneyland (un peu comme les prisons sont là pour cacher que c'est le social tout entier, dans son omniprésence banale, qui est carcéral). 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 (idéologie), il s'agit de cacher que le réel n'est plus le réel, et donc de sauver le principe de réalité.⁸²

Jean Baudrillard, dans *Simulacres et Simulation* écrit près de vingt-cinq ans après l'ouverture du parc d'attraction, positionne Disneyland comme leurre qui se positionne comme imaginaire afin de masquer le fait que « tout Los Angeles et l'Amérique qui l'entoure » ne sont déjà plus réels. Le philosophe analyse les conséquences d'une évolution urbaine qui a intégré le modèle Disneyland dans les grandes expansions urbaines américaines

⁷⁹ <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/la-la-land> (13/02/2013)

⁸⁰ Le *Los Angeles Times* y a consacré un article lors de l'entrée de « lalaland » dans le dictionnaire, illustré par une photographie d'un homme déguisé en *Spiderman*, menottes aux poignets, escorté par deux policiers. <http://latimesblogs.latimes.com/jacketcopy/2011/03/la-la-land-now-the-dictionary-definition-of-los-angeles.html> (11/06/2012)

⁸¹ Coleman, *The Riot Inside Me*, p. 221.

⁸² Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, pp. 25-6.

des années 1960 et 1970, à commencer par Los Angeles. En quatrième de couverture de *Simulacres*, Baudrillard écrit que « c'est désormais la carte qui précède le territoire - *précession des simulacres* - c'est elle qui engendre le territoire et s'il fallait reprendre la fable, c'est aujourd'hui le territoire dont les lambeaux pourrissent lentement sur l'étendue de la carte »⁸³. Ce point de départ de l'auteur résonne particulièrement dans l'œuvre de Coleman qui cartographie le territoire de la ville de par les chemins de traverse qu'elle emprunte. « Angel Baby Blues », écrit bien avant l'âge d'internet et des GPS, propose un parcours de la ville avec pour point de départ Hollywood. L'auteure déroule ainsi quatre itinéraires bien réels vers les quatre points cardinaux, à partir de l'épicentre de la fabrique de l'illusion angeleña qui se répand ainsi sur le territoire. L'espace cartographié de Los Angeles est, au delà d'une illusion, un outil du simulacre comme elle l'indique dans le poème « All Maps Tell Lies ».

measure for yourself. the United States will
fit into Africa times three

and Europe is a much smaller matter than
schoolbooks teach

and being an avid reader of maps is meaningless
with as good an eye as i who study hard study true
i was a scholar of the roads unuware there was
no there to get me there

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

lost⁸⁴

Ce texte de Coleman réfléchit la carte comme un miroir déformant qui ne ressemble pas à la réalité. La carte qui précède le territoire de Baudrillard est cette illusion spatiale d'un lieu codé qui ne s'adresse pas à elle. Le chemin forme, lui aussi, une boucle, comme les modes de déplacements développés à Disneyland avec ces trains qui ne cessent de tourner en rond pour

⁸³ Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, pp. 25-6.

⁸⁴ Coleman, *Heavy Daughter Blues*, p. 127.

desservir les espaces voulus et dissimuler l'envers du décor. La carte devient à son tour carte postale et un espace de représentation. Le parcours entrepris ne peut réellement aboutir si l'on suit la carte car l'espace présenté est représenté. Cette même idée est développée par Coleman dans le poème « False Spring »⁸⁵ et surtout « Do Drop In » inspiré par l'auteur A.R. Ammons, poète américain qui explore la relation de l'homme moderne avec la nature.

'Tis a far far drive to my digs
come there by cruisin' car,
sweat in the sun and peer
at outcroppings of rock.
Lizards dart in the brush.

Talk to the wind and tumble-
weed. Or hire a limousine
so the heat doesn't bake
your brain as hard as California clay
or glaze your thoughts.

Ask the chauffeur for
music, Stravinsky or Lotte Lenya
Bootsy or Marvin Gaye - mellow
back and sip the brandy from his flask
thumb through a book of dreams

[...]

Have him take the first turn
at the tip of the crescent and ride the map
of love's cascade where jacarandas shed,
the air is salty sultry,
and it's July all year round.

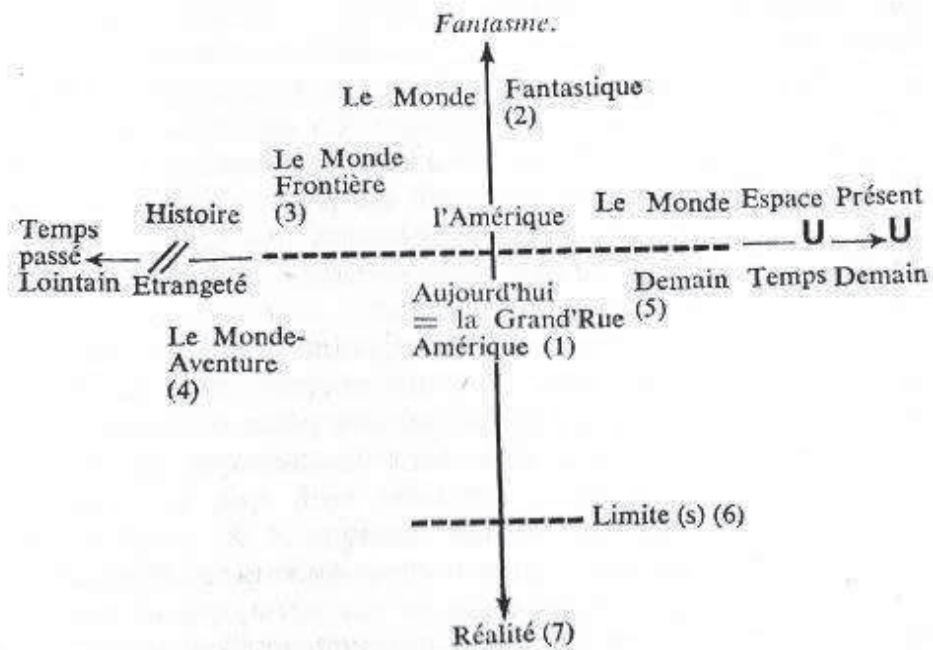
Come west of west to my digs, sit
down and put up your feet.
I've found old rhythms to new blues.
There's a fresh slab on the coals
and layer cake a full hand deep.⁸⁶

La description faite par Coleman dans ce texte est une plongée dans l'hyperréalité de Baudrillard. Les images créées par Coleman sont reprises de l'imaginaire collectif où les problèmes naturels inhérent au climat désertique trouvent une solution facilement. Le chauffeur conduit sur la carte, « ride the map ». Il s'agit là d'une projection fantasmée ; ce trajet imaginaire a lieu sur la carte qui en est indissociable. L'insinuation des images associées au territoire est telle qu'une carte routière à la lecture pourtant universelle devient, là aussi, un espace de représentation. On retrouve alors ce qu'explique Louis Marin lorsqu'il établit le schéma explicatif de la « structure sémantique de la carte de Disneyland »⁸⁷ :

⁸⁵ « even the trees are deceived » Coleman, *Hand Dance*, p. 56.

⁸⁶ Coleman, *Mercurochrome*, p. 163-4.

⁸⁷ Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, p. 315.



Cette structure sémantique de Marin peut désormais s'appliquer à plusieurs villes américaines, et Los Angeles est la première mégalopole à avoir suivi cette structure, laissant ainsi le réel aux portes, elles-mêmes inexistantes, de la cité angeleña. La Grand'Rue Amérique sont les autoroutes, et l'Amérique comme point central se retrouve dans les espaces commerciaux des centres multiples de la ville. La terminologie de « Plaza » comme point central de Disneyland est lourde de signification pour Los Angeles puisque la Los Angeles Plaza est le quartier historique, le pueblo de Los Angeles dont William Estrada discute dans son ouvrage *The Los Angeles Plaza : Sacred and Contested Space* publié en 2008. Ce lieu logiquement emblématique n'est pourtant pas devenu le « centre » dans le sens de la plaza de Disney mais un lieu à part qui regroupe à la fois le monde aventure et le monde frontière du parc d'attraction. Il fait référence à un passé lointain qui semble étrange dans ce nouveau Los Angeles, et le traitement architectural réservé à ce lieu comme révélé par Estrada en dit long sur ces considérations :

During the 1990s, a group of stargazers came up with plans (which later died) for a Latino Hollywood walk of fame to encircle the Plaza. In their plan, everyone from Ricky Ricardo to Selena would be enshrined right next to the plaques of the pobladores, Pico House, and Zanja Madre. During this same period, a local veterans group won the approval from the City Council to erect a twenty-foot-tall war memorial in the shape of an Aztec pyramid. Recently, one of El Pueblo's seemingly endless stream of administrative heads decided it would be a good idea to plant a row of palm trees on the east end of the Plaza to enhance the "L.A. look." However, what these projects reveal is that El Pueblo Monument today is actually an eclectic combination

of physical, historical, and cultural resources that have been created as much by myth and the current political agenda as they have by real history.⁸⁸

Estrada évoque dans son ouvrage une « combinaison éclectique », mais les rénovations, extensions et re-construction d'un espace historique en font un espace neuf et commercial à l'image des mondes réinventés de Disneyland. Le monde fantastique de Marin se cache, quant à lui, derrière les grilles des studios hollywoodiens tandis que le monde de demain, d'abord associé au centre des grattes ciels de *Downtown L.A.* s'est peu à peu déplacé vers l'ouest le long de Wilshire Boulevard pour se développer sur une portion désormais appelée « *Miracle Mile* » avec, en son centre, un centre commercial à ciel ouvert qui rejoue la planification de Disney scrupuleusement. Pas besoin d'inventer des mondes, les atmosphères différentes se font dans les décorations outrancières de chaînes de restaurants et magasins de prêt-à-porter qui développent une image immersive en plus des produits vendus. On retrouve ici la dialectique architecturale développée par Venturi, Brown et Izenour dans *Learning From Las Vegas: Revised Edition*, publié en 1977. L'espace architectural y est archi-signifié, mais les auteurs ne font pas de lien direct entre cette conception spatiale saturée de signes et Los Angeles-Anaheim-Disneyland. Or le plus gros développement architectural a lieu après l'ouverture de Disneyland, et les nouveaux casinos développés en dehors du centre ville de Las Vegas revêtent tous une identité bien particulière qui génère un Disneyland organisé le long d'une ligne droite sur laquelle, de surcroît, l'un des premiers casinos à ouvrir sera le Caesar's Palace en 1966 suivi par le MGM (Metro Goldwyn Mayer) Grand Hotel and Casino en 1973. Le Caesar's Palace s'inspire clairement du jeu de réinvention d'un espace immersif à des fins commerciales dans lequel les foules circulent sous le contrôle permanent des gestionnaires.

La stratégie s'avère payante et autour du Caesar's Palace, une multitude de complexes hôteliers avec un univers très marqué se développent à partir de la fin des années 1980⁸⁹. La sur-signification de l'espace telle qu'elle est envisagée par les auteurs de *Learning from Las Vegas* s'analyse aussi depuis les modèles qui ont inspirés Las Vegas qui, à un peu moins de quatre cents kilomètres de Los Angeles, entretient avec la ville des liens financiers très étroits ; en effet de très nombreux investisseurs dans les casinos en construction alors sont aussi producteurs ou gestionnaires de studios de cinéma à Hollywood qui, dans les années 1960 est en perte de vitesse. Ces actionnaires apportent les fonds nécessaires au

⁸⁸ Estrada, *The Los Angeles Plaza : Sacred and Contested Space*, p. 260.

⁸⁹ Le Mirage qui reprend l'image de l'oasis, le New York-New York, l'Excalibur dont l'architecture est celle d'un gigantesque château fort, le Paris, le Luxor qui est une gigantesque pyramide de verre dont la lumière est visible depuis l'espace, le Monte Carlo, le Mandalay Bay, le Planet Hollywood, le Venetian, etc.

développement de ces projets hôteliers de grande envergure mais ils apportent aussi avec eux une conception de l'espace marchand qui s'est créé à Los Angeles. La notion de lieu se retrouve saturée de signifiants et elle se globalise avec l'émergence des grandes franchises qui vendent une image en plus d'un produit, comme l'a institutionnalisé Walt Disney. Michael Sorkin avec son essai « See you in Disneyland »⁹⁰ dialogue avec Baudrillard et son chapitre « Disneyworld Company » publié dans *Écran total*⁹¹ : ils voient la mondialisation du concept comme la base d'un nouvel ordre sur lequel prend appui la virtualisation du monde, venant se substituer, ou tout du moins se fusionner, à la société du spectacle de Debord.

Ainsi, Disney n'a qu'à se baisser pour ramasser la réalité telle qu'elle est. « Spectaculaire intégré », dirait Guy Debord. Mais nous ne sommes plus dans la société du spectacle - devenue elle-même un concept spectaculaire. Ce n'est plus la contagion du spectacle qui altère la réalité, c'est la contagion du virtuel qui efface le spectacle. Disneyland, c'était encore du spectacle, du folklore, avec un effet de distraction et de distance, alors qu'avec Disneyworld et son extension tentaculaire, on a affaire à une métastase généralisée, à un clonage du monde et de notre univers mental, non pas dans l'imaginaire, mais dans le viral et le virtuel. Nous devenons non plus les spectateurs aliénés et passifs, mais les figurants interactifs, les gentils figurants lyophilisés de cet immense reality show. Il ne s'agit plus de la logique spectaculaire de l'aliénation, mais d'une logique spectrale de désincarnation - non plus d'une logique fantastique de diversion, mais d'une logique corpusculaire de transfusion, de transsubstantiation de chacune de nos cellules.⁹²

Lorsque Baudrillard compare le développement de Disneyworld à une extension tentaculaire, il est difficile de ne pas voir le lien qui se dessine avec le développement de la ville de Los Angeles. L'écrasement temporel résulte ainsi pour Baudrillard en une « synchronie immédiate de tous les lieux, de tous les temps, dans la même virtualité intemporelle »⁹³ qui s'exprime pour lui de façon la plus criante au musée Getty de Los Angeles où le décor architectural à la fois saturé de signes faisant appel à un passé lointain et la nouveauté du lieu finissent par contaminer les œuvres qu'il expose, projetant dans une intemporalité les traces conservées du même passé duquel il s'inspire :

Dans la même rage d'asepsie : Le musée Getty où les peintures anciennes apparaissent comme neuves, brillantes et oxygénées, décapées de toute patine et craquelures, dans un lustre artificiel à l'image du décor « *pompeian fake* » qui les entoure.⁹⁴

Coleman a grandi et évolué dans cet environnement urbain en pleine appropriation de ces codes, faisant basculer la mégalopole et le territoire qui l'entoure dans l'hyperréalité de Baudrillard. Il y a simultanéité entre l'avènement de ce nouvel ordre que Baudrillard décrit (dans lequel l'argent joue un rôle essentiel dans la création d'une « invraisemblable coalition

⁹⁰ Sorkin, *Variations on a Theme Park*, pp. 205-32.

⁹¹ Cet essai est signé du 4 mars 1996. Baudrillard, *Écran total*, pp. 169-73.

⁹² *Ibid.*, pp. 171-2.

⁹³ *Ibid.*, p. 172.

⁹⁴ Baudrillard, *Amériques*, p. 36.

du luxe, du ciel et du fric, à l'in vraisemblable matérialisation luxueuse de la vie et aux contradictions introuvables »⁹⁵) et la construction littéraire de Wanda Coleman, qui témoigne de ce glissement depuis ce point hors du temps et de l'espace angeleno. Elle délie l'ensemble de ces concepts qui se retrouvent tout au long de son œuvre dans leurs acceptions quotidiennes. Ce qui se retrouve modifié alors dans les textes de l'auteure, c'est l'ordre symbolique qu'elle se réapproprie, elle qui est en marge, elle qui est l'*outsider* de ce nouveau monde.

Jean Baudrillard dédie un chapitre entier de *Simulacres et Simulation* au roman *Crash* de J.G. Ballard⁹⁶ qu'il considère comme « le premier grand roman de l'univers de la simulation »⁹⁷ qui opère une « déconstruction mortelle du corps » :

[un] démembrement et morcellement, non dans l'illusion péjorative d'une unité perdue du sujet (qui est encore l'horizon de la psychanalyse), mais dans la vision explosive d'un corps livré aux « blessures symboliques », d'un corps confondu avec la technologie dans sa dimension de viol et de violence, dans la chirurgie sauvage et continuelle qu'elle exerce : incisions, excisions, scarifications, béances du corps, dont la plaie et la jouissance « sexuelles » ne sont qu'un cas particulier (et la servitude machinale dans le travail, la caricature pacifiée) - un corps sans organes ni jouissance d'organe, tout entier soumis à la marque, au découpage, à la cicatrice technique - sous le signe étincelant d'une sexualité sans référentiel et sans limites.⁹⁸

À la façon de Ballard, Coleman donne également à lire ce même corps hyperréalisé dans les pressions qu'il subit et l'ordre nouveau qu'il intègre⁹⁹. La poésie permet à Coleman de désintégrer ce corps symbolique en employant à son tour un langage qui, au-delà de violenter le corps vient ébranler l'hyperréalité dans laquelle il s'inscrit pour en dévoiler le simulacre. Coleman s'inscrirait alors dans l'écriture disséminante de Derrida et de la déconstruction, depuis l'intérieur, d'un ordre symbolique du simulacre :

C'est aussi la possibilité de déconstruire [...] ou si vous préférez de découdre [...] l'ordre symbolique dans sa structure générale et dans ses modifications, dans les formes générales et déterminées de la socialité, de la « famille » ou de la culture. Violence effective de l'écriture disséminante. Effraction *marquante* du « symbolique ». Toute possibilité de désordre et de

⁹⁵ Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, pp. 27-8.

⁹⁶ Premier volet de la *Trilogie de Béton* de l'auteur, ce roman relate l'expérience jouissive et fascinante de l'accident de voiture du narrateur, James Ballard, qui est suivi et initié par le Dr. Robert Vaughan. Ce dernier traque les crashes automobiles et les convalescents avec son appareil photo, et il fait de Ballard l'un de ses sujets avant de le prendre sous son aile. L'obsession de Vaughan s'articule autour de la pénétration automobile et l'harmonie des cicatrices et des tôles froissées ; le fantasme ultime de Ballard devient celui de mourir dans un accident de voiture avec l'actrice Elizabeth Taylor. En dépeignant une sexualité fondée sur la technologie, Ballard décrit le mariage de la violence et du désir en des termes crus, générateurs de malaise - le malaise de notre civilisation. Il dénonce la perversité profonde de l'automobile vécue comme objet sensuel et s'attache à démontrer dans son roman l'affirmation de sa préface : « la pornographie est la forme romanesque la plus intéressante politiquement ». Ballard, *Crash !*, p. 3.

⁹⁷ Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, p. 175.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 163-4.

⁹⁹ Le film *Her*, réalisé par Spike Jonze en 2013 procède de cette même interrogation dans un Los Angeles de 2025 où un homme tombe amoureux de la voix d'un programme informatique qui vient palier l'absence et même se substituer à l'humain.

désorganisation du symbolique depuis la force d'un certain dehors, tout ce qui force le symbolique relèverait-il du spéculaire (de l'«imaginaire»), voire d'un «réel» déterminé comme l'« impossible » ? [...] Je ne dis pas que le « symbolique » (pour continuer à se servir d'un mot dont le choix m'a toujours laissé perplexe) *ne se constitue pas en fait*, ne constitue pas la solidité d'un *ordre* (c'est aussi l'ordre de la philosophie) et qu'il ne soit structurellement appelé à se constituer et à se reconstituer sans cesse[...]. Mais la dissémination désigne ce qui ne s'y laisse pas plus intégrer qu'il n'en forme la *simple* extériorité sous l'espèce de l'échec ou de l'impossible (imaginaire ou réel) : même si, du dedans calfeutré du « symbolique », on a tout intérêt à se laisser prendre à sa *ressemblance* piégée avec ces deux formes. Ce qu'on manque alors, ce n'est peut être pas la fiction [...] mais le simulacre : une structure de duplicité qui joue et double la relation duelle, interrompt plus efficacement, plus « réellement » (on le mesure aux effets de rédaction) et le spéculaire (alors à repenser) ou le propre, et le « symbolique », ne se laisse plus maîtriser dans une problématique de la parole, du mensonge et de la vérité. Violence effective et effets *inconscients* du simulacre.¹⁰⁰

Ce passage de *Positions* de Derrida fait écho à la cinquième partie de l'essai « Dissémination » intitulée « L'écrit. L'écran. L'écran. » où ce « tain » de miroir transparent vient « réfléchir imparfaitement »¹⁰¹ les subtilités de l'expérience, d'une réalité singulière. Derrida soutient que dans la complaisance du symbolique, le simulacre vient faire défaut et devient imperceptible alors que sa structure même est ce qui permet, selon lui, de réinventer un problématique du spéculaire (ou du propre) et du symbolique par delà même les limitations de « la parole, du mensonge et de la vérité ». Le simulacre est alors le mal, si c'en est un, nécessaire pour en exposer les dérives d'un monde devenu hyperréel. La violence effective et inconsciente du simulacre est ce qui permet le retrait de Coleman, la prise de distance vers un ordre symbolique propre à son expérience de la vie angeleña. L'espace de la ville qui exerce sur Coleman la plus grande fascination est le non-lieu de l'autoroute dans lequel elle peut enfin penser, détachée de tout symbolisme hyperréel et qui provoque chez elle, dans cette flânerie des temps postmodernes, les prémices d'un ordre symbolique résistant qui trouvera un écho dans la ville.

L'architecture est l'un des deux arts primordiaux selon Ricciotto Canudo dont surviennent peinture et sculpture. L'architecture est, elle aussi, sujette à de nombreux mouvements et théories propres à une époque et surtout à un lieu de construction, alliant les contraintes topographiques et climatiques à une fonction, une utilité publique ou non, ainsi qu'à ses représentations. Los Angeles est l'une des premières villes au monde à avoir été à l'encontre de la topographie et du climat puisque l'architecture est venue soutenir l'illusion angeleña. La construction des gigantesques gratte-ciels de *Downtown L.A.* sont l'aboutissement de cette logique avec un centre qui devait ressembler à celui d'une grande ville américaine, même si cette dernière est soumise très régulièrement à de violents

¹⁰⁰ Derrida, *Positions*, pp. 119-20.

¹⁰¹ Derrida, *La Dissémination*, p. 381.

tremblements de terre. Mais avec l'arrivée de la pensée déconstructiviste de Derrida, l'architecture s'est, elle aussi, rebellée contre un ordre symbolique saturé d'images et de représentations. Derrida évoque la perméabilité de sa théorie que se sont appropriés les architectes déconstructivistes avec Peter Eisenman à leur tête, dans son essai « Il n'y a pas le narcissisme » :

La déconstruction peut être aussi une déconstruction architecturale ; ce qui ne veut pas dire, là encore, une démolition des valeurs architecturales. D'un côté, on doit considérer que cette architecture dite déconstructive, pour faire vite, commence par mettre en question tout ce à quoi on a justement assujéti l'architecture : à savoir des valeurs d'habitation, d'utilité, de finalités techniques, d'investissements religieux, de sacralisation, toutes ces valeurs qui ne sont pas en elles-mêmes architecturales... Si donc ils ont essayé de soustraire l'architecture à ces finalités pour une part extrinsèques, on peut dire que, non seulement ils ne démolissent pas l'architecture, mais qu'ils reconstituent l'architecture elle-même dans ce qu'elle a de proprement architectural. Ça, ce serait un premier temps. Mais en fait, dire cela, ce serait encore se laisser prendre aux désirs, aux phantasmes, à l'illusion d'un *propre* de l'architecture qu'il faudrait sauver de son assujettissement ou de sa contamination. En fait, quand on voit ce que font des gens comme Eisenman ou Tschumi, c'est tout autre chose. D'abord, ils ne détruisent pas seulement, ils construisent, effectivement, et ils construisent en mettant cette architecture-là en rapport avec d'autres espaces d'écriture : cinématographiques, narratifs (les formes les plus sophistiquées de la narration littéraire), enfin des expérimentations de combinatoires formelle...¹⁰²

Los Angeles est une ville à laquelle s'attaque Eisenman en 1986 avec le projet qu'il monte pour le musée d'art de l'université de Long Beach, qu'il met en parallèle avec trois autres projets (Venise, Berlin et Paris) dans l'ouvrage édité par Alan Balfour *Cities of Artificial Excavation : The Work of Peter Eisenman 1978-1988*. Long Beach est le lieu d'expérimentation qui lui permet de définir la stratification d'une architecture artificielle qui se décompose en trois niveaux : histoire (ce qui est intemporel), représentation (question de la signification) et raison (le vrai universel)¹⁰³. Comme l'indique Jacques Derrida, « tout cela est autre chose qu'une restauration de la pureté architecturale »¹⁰⁴ puisque ces projets d'Eisenman analysent et décomposent pour construire autrement et se confronter à la saturation symbolique comme elle peut exister à Los Angeles. D'autres architectes s'associent à Eisenman dans cette démarche comme Rem Koolhaas, Paul Virilio, Daniel Libeskind ou Bernard Tschumi, mais c'est l'américain Frank Gehry qui a le plus gros impact sur la ville de Los Angeles avec comme point central de sa carrière la réalisation du Walt Disney Concert Hall¹⁰⁵. Frank Gehry réalise de nombreux édifices à Los Angeles et dans la région, et il collabore régulièrement depuis l'intérieur du monstre, avec Disney.

¹⁰² Derrida, ..., p. 228.

¹⁰³ Balfour, *Cities of Artificial Excavation : The Work of Peter Eisenman 1978-1988*, pp. 76-80.

¹⁰⁴ Derrida, ..., p. 228.

¹⁰⁵ Cf. Annexes, p. 405.

Cette position particulière de Gehry le place justement frontalement à une politique, une culture, une philosophie dont il tente de s'affranchir dans ses réalisations. Coleman occupe une place similaire puisqu'elle est plongée au cœur de la vie angeleña et effectue des grands écarts sociaux quotidiennement d'une ville singulière à laquelle elle se confronte. La perméabilité de l'espace à l'ordre symbolique décidé par le biais des instances hollywoodiennes est évidente pour l'auteure, qui endosse à son tour le rôle d'architecte déconstructiviste : « this is it – *real estate* / exiled to the cage »¹⁰⁶. Le lieu refait sens avant de le reprendre car ce sens n'existe que dans l'espace textuel que Coleman crée. L'auteure se concentre alors sur l'image du vide qui règne là où le simulacre se décuple, et dévoile alors une ligne d'arrivée faite de rien, un endroit vide, creux comme le *Bling Ring* de Sofia Coppola :

RIBBON'S END

whatever you were looking for is not here
nor was it – here – from the beginning
whatever you thought it was it is not
and no attempt was made to deceive you

there were no inner reaches for you to explore
except those you imagined and projected
given the limits of your life experiences
and the corset of your biases

your need is its own creator

whoever told you otherwise had plans of their own
and neglected to inform you that you were
being used. whoever told you otherwise
did you no favors and will not return yours
if asked

if you have wondered if there's a place
for you in all of this, wonder further if
there's a place for anyone who does not seize
& feed with a fierceness to rival death

think about generosity. then measure out what
yours has gotten you

when you bump your head on an unseen hardness
in the blindness, think about kindness
and all it has earned¹⁰⁷

¹⁰⁶ Coleman, *Imagoes*, p. 134.

¹⁰⁷ Coleman, *Mercurochrome*, p. 83.

La ligne d'arrivée est un lieu fallacieux, et ses significations sonnent creux. Le texte insiste sur le caractère impersonnel venant, à son tour renforcer le vide sidéral qui se cache à l'horizon. L'indétermination du lieu et des personnes est total (whatever, whoever, anyone), sauf pour l'interlocuteur à qui s'adresse ce texte. Lui est bien là, et ce « tu », en plus d'être victime de l'illusion d'une quelconque ligne d'arrivée, en est tenu pour responsable : « your need is its own creator ». Le poème se transforme en leçon pour un « tu » totalement dépossédé de ce qu'il pensait avoir. La véritable victoire est alors celle du système de l'image qui, à l'aide d'une illusion de plus en plus convaincante, a su désarmer ceux qui en acceptent les règles.

5- Vivre à Los Angeles, en apprivoiser le simulacre

L'illusion et le simulacre vus par Coleman s'appuient sur une immersion de leurs projections *réelles* sur et dans la ville. Le développement technologique des cinquante dernières années s'est invité dans la construction urbaine et prolonge ainsi le simulacre plaçant l'avènement de la « réalité virtuelle » comme structure d'horizon. Le simulacre d'antan, devenu presque obsolète, était une insinuation mentale de représentations données, mais avec le virtuel et son omniprésence dans nos vies, l'on assiste à un véritable matraquage de ces représentations. Mais ce matraquage quotidien, rendu possible avec le virtuel, l'est depuis des années à Los Angeles puisque la ville est la matérialisation même du simulacre. La ville *est* simulacre puisqu'elle s'érige comme son point de départ. Avant le tout possible du virtuel qui peut tout créer, la ville fut le tableau de l'imagerie, elle en fut le décor. La toute première véritable réalité virtuelle se décline à Los Angeles qui permet l'expérience immersive dans un système d'image généré de toutes pièces. Los Angeles est « ange de stuc » pour Baudrillard et « décor » pour Coleman. Elle utilise ce paysage urbain qui sonne creux comme support de ses essais, poèmes ou de son roman, comme lorsque Tamala décrit succinctement un hôtel de la région : « The motor hotel was five minutes away. It was vintage Fifties, tucked into an alcove off the San Diego Freeway, well-kept and walled with stucco the color of wet desert sand. Lion head palms, bird-of-paradise and agave accented the miniature commercially tropical landscape. »¹⁰⁸ Le décor sert un but bien précis que Coleman décèle dans ses textes comme dans les deux poèmes du même nom. Elle met ainsi face à face dans « Decor »¹⁰⁹ la description du foyer (« home ») à celle d'une photographie (« photo »), d'un idéal représenté de ce que devrait être le foyer.

¹⁰⁸ Coleman, *Mambo Hips and Make Believe*, p. 143.

¹⁰⁹ Coleman, *Mad Dog Black Lady*, p. 22.

DECOR (2)

word processor digital clock books galore

there's a smoke alarm fitted to the ceiling
a fat gray long-haired cat waiting to be fed
there's a drawer of outdated wills
in the event of the unexpected there are high-tech
metal lamps that burn hotly when on. the chairs are
as wooden and as rigid as the back of the user. there
are abstract expressionist paintings that blaze as hotly
as the lamps. there are quake-cracked white walls and
shelves of tarnished dust-ridden mementos

the window is forced open. an entry is made
it is time to revise history¹¹⁰

Ce deuxième « décor » sert de point de départ pour l'auteure qui en force l'ouverture, en amorce la déconstruction en créant une nouvelle entrée lui permettant ainsi un réajustement de l'histoire. Elle enfreint les limites d'un décor autocrate pour rétablir un ordre cohérent depuis ses perspectives et ses expériences d'une réalité urbaine bien différente. La présence d'un champ sémantique du digital et de la technologie dans ce poème de Coleman n'est pas un hasard puisqu'elle s'en sert comme contrepoids temporel. Le temps s'accélère avec la virtualisation effective qui s'invite de plus en plus dans le quotidien. Traitement de texte, horloge digitale, lampe « high-tech » conduisent à l'écœurement (« galore »), à l'abondance indécente qu'elle décèle comme intrinsèque au rôle même du décor urbain généré par la ville. La virtualisation est en marche, et Coleman devient clairement avec cette publication de 1993 la « poète du fantastique social » comme l'explique Paul Virilio.

Bien avant l'apparition de la géométrie fractale, le poète du « fantastique social » avait deviné la césure en train de s'opérer dans un monde apparemment « entier », mais qui n'allait pas tarder à entrer dans les douleurs de l'enfantement, avec les contractions que l'on sait. À la *vitesse relative* du transport et du déplacement des corps, des marchandises : conquête territoriale de l'étendue de l'*espace réel* de la géophysique. À la *vitesse absolue* de la transmission des messages de l'interactivité : conquête de l'absence d'étendue de l'instantanéité du *temps réel*.¹¹¹

Le simulacre à l'œuvre est ce que Virilio appelle le « fantastique social » que la figure poétique est en position et en mesure de percevoir. L'écran est total comme le prétend Baudrillard en 1997¹¹² ; le poète en est plus spectateur qu'acteur, et le rôle qui est le sien serait d'être le chaînon manquant avec une histoire de plus en plus opaque, le garant d'une mémoire de plus en plus courte. Cependant, l'évolution exponentielle du virtuel qui serait

¹¹⁰ Coleman, *Hand Dance*, p. 263.

¹¹¹ Virilio, *Ville panique : ailleurs commence ici*, pp. 76-78.

¹¹² « Radicalité, subversion, simulation, illusion : comment toutes ces dimensions se nouent, s'actualisent, dans notre univers, devenu pratiquement sans références, sans histoire et sans mémoire, et déjà largement immergé dans la quatrième dimension du virtuel ». Baudrillard, *Ecran Total*, 4ème de couverture.

selon Baudrillard « ce qui tient lieu de réel », une sorte de « solution finale dans la mesure où, à la fois, il accomplit le monde dans sa réalité définitive et il en signe la dissolution »¹¹³, voit une évolution simultanée de l'espace urbain angeleno, demandant ainsi des garants de sa mémoire une adaptation supplémentaire. Fabien Eychenne explore ces nouvelles possibilités urbaines dans *La Ville 2.0, complexe... et familière* et propose en guise d'introduction une définition de ce qu'est la ville 2.0, la ville augmentée :

Minérale et charnelle, historique et politique, la ville est aujourd'hui aussi numérique.

À l'espace physique urbain tangible fait de béton, de briques, d'infrastructures d'acier, de réseaux de fluides, viennent se superposer des couches numériques, physiques (artefacts et réseaux) et informationnelles (données, flux, logiciels et services). Le câble, le cuivre du téléphone et la fibre optique, les réseaux hertziens Wi-Fi et Wimax, les antennes GSM et 3G, les satellites, les capteurs, les puces dans les objets, dans les espaces et demain dans les corps, les écrans publics, etc., forment l'infrastructure physique qui supporte l'internet et les réseaux mobiles. Sur cette « infostructure » vont naviguer des flux de données, d'images et de sons (y compris, bien sûr, la voix de la conversation téléphonique).¹¹⁴

Fabien Eychenne nous parle ici d'une ville au service du voyageur, mais une ville qui, de par une prolifération de signes, accapare totalement l'attention. Cette ville augmentée se donne en spectacle autant qu'elle en dicte les règles. Elle est à la fois sujet et objet, juge et partie. Elle génère à elle seule une quantité devenue exponentielle de signifiants, venant entretenir une mémoire de la ville devenue, à son tour, augmentée. L'archivage de cette profusion de signifiants se fait automatiquement, virtuellement, mais ces archives ressemblent plus à des containers empilés les uns sur les autres qu'à une base de données utile et navigable. Au même titre que la contraction temporelle évoquée par Paul Virilio, de nouveaux signifiants viennent s'empiler sur les précédents, occultant ainsi chaque fois un peu plus une mémoire qui s'éloigne irrémédiablement. Se confronter à cette mémoire augmentée c'est prendre le risque de ne pouvoir la saisir. De nouvelles images étant produites en continu, s'emparer d'un système de signifiants revient à mettre en lumière un mécanisme devenu obsolète sitôt maîtrisé.

Norman Klein analyse pour sa part le comportement sociologique vis-à-vis de la simulation de troisième ordre et il se demande pourquoi l'homme est-il aussi enclin à accepter que le réel ne l'est plus ? Peut-être parce que le reconnaître signifierait l'actualité de sa perte et l'impossibilité à sauver ce qui peut encore l'être... Quoi qu'il en soit, Klein est persuadé que l'Homme, témoin de ce cheminement du Faux, l'accepte sciemment pour le « frisson partagé » de l'illusion créée :

¹¹³ Baudrillard, *Mots de passe*, p. 46.

¹¹⁴ Eychenne, *La Ville 2.0, complexe... et familière*, p. 7.

The audience already senses, very consciously, that it is false, but buys it anyway, simply as the thrill of sharing in the magic trick. That gag can be blatantly awkward (big lies in shopping malls), and succeed brilliantly, simply because its map “feels” useful. It is useful precisely *because* it is defiantly false. The hyper-real edge announces how false; it is fashioned out of a sensation of difference, of a *lost* memory. The object can be touched, but it stands in for what is off the map. Simulation is not a copy, but a blur between memory and signifier.¹¹⁵

Le stratagème dans lequel s’inscrit l’illusion est « ressenti » comme utile, et cela suffit à la justifier, peu importe si elle n’est, justement, qu’illusion. Ainsi pour Klein, « la simulation n’est pas une copie, mais un trouble entre mémoire et signifiant ». L’hyperréel, et donc par extension la mémoire augmentée, est ce décalage perceptible et pourtant intangible entre la mémoire et les termes destinés à son élaboration. Les nouveaux modes de construction de la mémoire de ce Los Angeles augmenté viennent ainsi semer le trouble, non pas en se substituant mais en s’auto-attribuant le statut de mémoire réelle de la ville. Cette logique s’inscrit cependant dans un schéma bien plus large puisque toutes les images que l’on a successivement prêtées à la ville ne sont que le produit de stratégies de vente et ce faisant, les promoteurs ont atteint la ville en son sein, faisant violence au sens même de ce qu’elle est. Comme publicitaires ou plutôt comme précurseurs des consultants en image, les « *boosteristes* » de la fin du XIXe siècle ont fait de l’espace angeleno un espace « plus large que la vie » (« larger than life ») où le sens se perd au profit d’une image magnifiée, un territoire où la réalité se trouve, dès l’origine, altérée. C’est dans cette déformation originelle du sens, de cette violence faite à l’essence même du territoire angeleno, que l’on peut déceler les prémices de cette mémoire augmentée.

Wanda Coleman fait partie de cette « mémoire augmentée », qu’elle le souhaite ou non, mais elle sait retourner certains des principes fondamentaux de ce mécanisme contre lui-même, ou tout du moins, elle en manipule suffisamment les règles pour qu’elle ne soit pas nuisible à son art. Ainsi, elle se sert d’Hollywood et en fait ressortir l’absurdité fictionnalisante autant que l’imagerie amnésique lorsqu’elle évoque les émeutes de South Central de 1992, qu’elle compare à une superproduction hollywoodienne, une suite digne du territoire dans lequel elle se déroule :

In my recent work Hollywood has become a metaphor for all of Southern California. Dinseyland started here and went global. McDonald’s proliferated here and went global. Location in this heartless “Entertainment capital of the World” absolutely has its advantages when it comes to corporate expansion. Our April 1992 insurrection was a well-made sequel to the August 1965 revolt, except it appeared via satellite. The Watts Riot was done on a shoestring, but the South Central Uprising had a megabuck budget and was fueled and enhanced

¹¹⁵ Klein, *The History of Forgetting*, p. 12.

by developments in video technology. Yes - a rerun. And while the first played only to local houses, this one not only went nationwide, it got international distribution.¹¹⁶

Cette position complexe pouvait donner à Coleman l'image d'une analyste extérieure amère et négative, mais le recul historique et le changement inexistant pour les quartiers noirs de Los Angeles près de vingt-cinq ans plus tard donnent raison à l'auteure. L'écriture de ce court passage illustre ce que Jacques Derrida évoque dans *Psyché* lorsqu'il commente l'alliance que fait Paul de Man entre allégorie et ironie¹¹⁷. L'allégorie hollywoodienne est ici au service de l'ironie de la situation réelle à South Central qui n'évolue guère alors même que cette émeute faisait déjà suite... La ville faite « d'infrastructures » et sa numérisation demeure cependant un processus étranger pour Coleman qui, là encore, reste en marge. Elle ne peut prendre part à cette évolution sans risquer de compromettre ses objectifs, et ne cherche ainsi pas à s'inscrire « virtuellement » en tant que poète, bien que certains l'aient fait pour elle. Quelques vidéos de ses lectures sont disponibles sur la plateforme *youtube*, mais elle n'a jamais souhaité utiliser son image virtuelle en tant qu'auteure. Lorsqu'elle a participé à l'écriture d'un blog sous l'impulsion de *The Poetry Foundation*, ce n'était pas sans appréhension¹¹⁸ et elle a accepté de le faire dans l'unique but de commenter son statut d'auteure *angelena* ou d'apporter quelques anecdotes non publiées dans ses ouvrages. Elle n'a pas publié de poésie ou d'essai dans ses entrées et elle ne s'est pas transformée en auteure digitale. Il n'y a pas de page internet à son nom, à peine une page *facebook* que son petit fils créa pour elle en 2010.

Ce n'est pas là un rejet des avancées technologiques de l'auteure qui, en fin de carrière, ne souhaitait simplement pas exister « virtuellement » car cela aurait été, au final, entrer dans la danse *angelena* qu'elle a déconstruit depuis ses débuts. Le format papier et le déplacement réel de l'auteure pour des lectures face à face sont les seuls outils valables pour enrayer le simulacre. Le support littéraire tient tête à ce que Jean-François Lyotard et Thierry Chaput nommaient dans leur exposition au Centre Pompidou de 1985 *Les Immatériaux*. L'affiche de l'exposition représentait une emprunte digitale en spirale et le communiqué de presse s'ouvrait sur un court paragraphe centré au milieu de la page :

Pourquoi "Immatériaux"? La
recherche et le développement
dans la techno-science, les

¹¹⁶ Coleman, *Native in a Strange Land*, p. 199.

¹¹⁷ « L'ironie est une structure synchronique, tandis que l'allégorie apparaît comme un mode séquentiel capable d'engendrer la durée en tant qu'illusion d'une continuité qu'elle sait illusoire. Pourtant les deux modes, malgré ce qui sépare profondément leur affect et leur structure, sont les deux faces de la même et fondamentale expérience du temps. » De Man dans Derrida, *Psyché*, p. 29.

¹¹⁸ Coleman en fait part dans les entrées « Fear of Blogging » et « Singing the Digital-Age Blues ».

techniques et les arts, et aussi
la politique, s'accompagnent
du sentiment que la réalité,
quelle qu'elle soit, est plus
impalpable, qu'elle n'est jamais
immédiatement maîtrisable, —
bref du sentiment de la com-
plexité des choses.¹¹⁹

Ce sentiment accru de la « complexité des choses » provient d'une réalité qui s'exprime d'abord sur un plan virtuel, avec la simulation numérique en ligne de mire. Il ne s'agit plus de maquettes ou de plans, il s'agit de projections comportementales, de projections de marchés. « Les Immatériaux » de Lyotard sont ces événements, ces objets, ces technologies qui se déclinent dans toutes les sphères du quotidien¹²⁰. Le projet des immatériaux « relève d'un projet tant philosophique qu'artistique », dans lequel l'écriture a sa place avec des espaces intitulés « mots en scène », « traces de voix », « épreuves d'écriture » ou « mémoire artificielle ». L'artiste chorégraphe et enseignant Johannes Birringer, dans un article consacré à l'exposition, s'interroge sur le lien existant entre ces outils calquant leurs fonctions sur les capacités humaines sans pour autant en avoir (encore) l'autonomie :

I don't want to consider "Les Immatériaux" a schizophrenic vision of our postmodern electronic culture. On the contrary, that exposition clearly suggested a "natural" loss of reality due to the maximization of information, which from now on might simply transcend the human mind and bodily materiality through electronic processes that can be read and decoded like the consciousness or "neurovegetative system" (Lyotard) they simulate. If my language has turned circular, it is only because my reflection is already caught in the logical and calculable operation of the cybernetic model dramatized by "Les Immatériaux"¹²¹

Le langage emprisonné dans un circuit fermé, voilà ce qui menace. L'enfermement de la parole, son codage et sa perte symbolique. L'image poétique perd alors toute valeur puisque l'association d'idée se fait virtuellement, artificiellement. Ces processeurs alors « neurovégétatifs » à l'époque des *Immatériaux* sont devenus neuroactifs, et l'intelligence artificielle peut générer des textes seule, en s'appuyant sur des bases de données autocorrectives qui lui permettent d'apprendre, de s'améliorer, seule. La question de la trace est au cœur d'un hyperréel fait de simulacres, et Walter Benjamin en donne une extension retentissante avec les évolutions architecturales et l'utilisation de matériaux comme le verre : « Ce que les nouveaux architectes ont désormais réalisé avec leurs constructions de verre et de

¹¹⁹ http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-c9b39c2545673844c8f5b32f1fb81aa¶m.idSource=FR_E-ec23b17dc48b72fc9a696a1db2beb4c
(12/06/2013)

¹²⁰ Le plan de l'exposition reflète cette complexité des choses et l'insinuation de l'immatériel dans la vie quotidienne. Ledit plan est disponible dans les Annexes, p. 416.

¹²¹ Birringer, « Overexposure : Les Immatériaux », pp. 10-11.

métal : ils ont créé des espaces dans lesquels il est difficile de laisser des traces. »¹²² Il s'agit d'« habiter sans laisser de traces », une analogie particulière avec un Los Angeles que le poète angeleno Richard Newton Meyer qualifie « d'oasis de verre » dans son recueil éponyme *Glass Oasis*. Cet aspect résonne d'autant plus lorsque l'on songe à la démarche des émeutiers de South Central dont il reste *encore* les traces à South Central. La destruction alors de leur habitat était le seul moyen de se faire voir, de se faire entendre, mais la trace laissée, visible plus de vingt ans plus tard fait sens, elle fait comprendre la démarche autodestructrice. Il n'y a pas eu d'amélioration des conditions de vie, il n'y a pas même eu de reconstruction des ruines laissées à l'abandon depuis 1992.

La virtualisation était déjà ce que Coleman exploitait dans le poème « Drones », virtualisation qui vient s'agréger au simulacre et renforcer l'illusion. L'auteure s'en explique dans son essai « Primal Orb Density » :

The process of worker dehumanization has been aided by the rapid advance of computer technology. Ultimately every participant in the economy who is not couched in wealth, who must earn money to survive, is increasingly forced to obey the dictates of those at the top while having fewer and fewer opportunities of acquiring wealth by their own honest sweat. This is the world according to Las Vegas, where society is a casino, luck is a matter of fixed calculation, and the odds are with the house.¹²³

Tout est calculé et le système virtuel est l'outil majeur d'une déshumanisation déjà en marche sur le territoire angeleno. Il s'agit alors pour l'auteure de faire planter le système plutôt que de s'y inscrire, comme pour respecter l'intégrité d'une langue qui n'appartient qu'à elle. Il s'agit d'enrayer cette communication elle aussi planifiée, en sortir pour pouvoir dire, à l'image de l'ouverture du poème « Anticipating Murder » :

1
 Here are the streets real as real as real
 ugly
 do you see motherfucker
 do you see the ripe con
 do you see the zombies in the field
 they're after you
 it took 20 years for that nightmare to come true
 adventuress
 adventuress

bitch, get it thru your head
 batman is a cartoon and
 you cannot fly¹²⁴

¹²² Benjamin, *Oeuvres II*, p. 353.

¹²³ Coleman, *The Riot Inside Me*, p. 59.

¹²⁴ Coleman, *Imagoes*, p. 31.

Le premier vers et la répétition de « real as real as real » dénote à la fois ce système qui tourne en boucle, mais aussi l'arrêt abrupt. Coleman se sert, là encore, d'une référence plus implicite à Gertrude Stein (« Rose is a rose is a rose is a rose »¹²⁵) qui marque à la fois l'affirmation de l'attachement poétique à la réalité et exemple de sa déréalisation dans le langage. Comme si l'outil venait à son tour « crasher », enrayer la pensée avec l'irruption du mot « ugly » qui ne devrait pas être celui qui suit ce propos. La communication artificielle s'arrête et donne à voir avec les injonctions répétées. La parole se libère, s'affranchit de ce système même si la voix reste hésitante : « tremble / words come trembling out / scared of the future / doors of opportunity close / catch my foot »¹²⁶. La communication se fait dans la singularité, en dehors d'un système qu'il faut se « rentrer dans le crâne » et réévaluer toute une symbolique en accord avec la réalité de l'expérience. Cette concomitance est ce sur quoi insiste Bourdieu dans *Langage et pouvoir symbolique* lorsqu'il explique que « le paradoxe de la communication est qu'elle suppose un médium commun mais qui ne réussit – on le voit bien dans le cas limite où il s'agit de transmettre, comme souvent la poésie, des émotions – qu'en suscitant et en ressuscitant des expériences singulières, c'est-à-dire socialement marquées. »¹²⁷ L'expérience singulière est précisément ce qui permet de distinguer la vie angelena imaginée, de la vie angelena réelle, deux vies que discerne Wanda Coleman. Pierre Bourdieu relie ainsi poésie et expérience dans un rapport au langage commun, lien qu'accentue plus fortement encore Philippe Lejeune qui voit un même comportement de langage entre poésie et autobiographie :

Poésie et autobiographie sont les réalisations successives d'un même comportement dans le langage : à partir d'amorces de langages réunies en un corpus, essayer de manifester, par un travail de construction, un secret, une règle, aboutir à une expérience totale dont on n'est pas long à comprendre qu'elle serait, en même temps que la pleine réalisation du langage, sa disparition ou son éclatement, c'est-à-dire la mort. Très rapidement apparaîtra en effet l'aspect ambigu de ce terme ultime que l'on a à la fois intérêt à désirer et à différer¹²⁸

Lejeune met ici en lumière l'émergence d'une nouvelle « règle » qui s'érige dans l'expérience et son rapport au langage. Ce système concurrent permet justement à Coleman de générer un espace symbolique en marge du simulacre angeleno, qu'il soit virtuel et/ou immersif. Plus que des amorces, l'œuvre de l'auteure forme un corpus complet se positionnant directement en rivalité du système global qu'il vise directement en le localisant dans l'espace et dans le temps. Cependant, Philippe Lejeune, perçoit, quant à lui,

¹²⁵ Ce vers connu de Stein est inclus dans le poème « Sacred Emily » lui-même publié en 1922 dans le recueil intitulé *Geography and Plays*.

¹²⁶ Coleman, *Imagoes*, p. 33.

¹²⁷ Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, p. 62.

¹²⁸ Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 250.

l'aboutissement de « l'expérience totale » de la poésie comme une disparition, un éclatement, une mort. L'objectif de Coleman par le biais poétique se démarque de cette finalité. La pleine réalisation du langage pour Coleman est l'éclatement du symbolisme collectif d'un langage devenu stérile. Ce rapport de mort « ambigu » évoqué par Lejeune n'est pas un rapport dans lequel Coleman s'inscrit. Elle n'invite pas la mort dans l'objectif d'une canonisation effective, mais elle invoque celle des oubliés du simulacre pour, au contraire, leur redonner un nom, leur redonner vie et les inscrire en mémoire. La mort relève plutôt de l'inertie sociale, de l'impossibilité d'habiter le temps et l'espace de la ville comme l'indique Jean-François Lyotard lorsqu'il met en relation ce questionnement à l'entité et l'identité de la mégalopole :

Comment habiter la mégalopole ? En témoignant de l'œuvre impossible, en alléguant la *domus* perdue. Seule la qualité de la souffrance vaut témoignage. Y compris, bien sûr la souffrance due à la langue. On n'habite la mégalopole qu'autant qu'on la désigne inhabitable. Sinon, on y est seulement domicilié. Dans la clôture du temps escompté (la sécurité), attendre la catastrophe de l'instant, écrit Benjamin. Dans la transformation inévitable des œuvres en marchandises culturelles, maintenir le témoignage déchirant que l'œuvre est impossible, écrit Adorno. Habiter l'inhabitable, c'est la condition du ghetto. Le ghetto est l'impossibilité de la *domus*. La pensée n'est pas *dans* le ghetto. Chaque œuvre à laquelle la pensée prodigue se résout *secrète* le mur de son ghetto, sert à neutraliser la pensée. Elle ne peut que laisser sa trace sur la brique. Faire des *graffiti* dans les média, ultime prodigalité, dernier hommage à la frugalité perdue.¹²⁹

Pour Coleman, la seule *domus* qui tienne dans cet univers urbain est celui de la littérature. L'échappatoire de ses jeunes années vers un rêve qui n'est que le sien et qui se projette sur un réel dissonant. L'œuvre impossible l'emporte pourtant et lui ouvre les portes d'un espace/temps qui n'est qu'à elle. La pensée n'est effectivement pas « *dans* le ghetto » mais il produit néanmoins un langage, une unité symbolique qui lui est propre et dont s'empare Coleman, non pas pour faire des graffiti mais comme point de départ, comme poigne de départ pour s'attaquer à l'illusion. C'est alors que se déploie totalement le secret. Coleman n'est pas seule dans sa démarche, depuis le spectre nocturne « nommée NUIT » aux invocations successives des voix singulières qu'elle enfile comme une seconde peau, Coleman combat le feu par le feu, l'illusion par le rêve, Los Angeles par *son* « Dream-land » :

By a route obscure and lonely,
 Haunted by ill angles only,
 Where and Eidolon, named NIGHT,
 On a black throne reigns upright,
 I have reached these lands but newly
 From an ultimate dim Thule -
 From a wild weird clime that lieth, sublime,
 Out of SPACE - out of TIME¹³⁰

¹²⁹ Lyotard, *L'Inhumain*, p. 212.

¹³⁰ Poe, *Edgar Allan Poe : Complete Tales and Poems*, p. 794. « clime » pouvant être traduit soit par cieux soit par climat.

La conclusion de ce poème d'Edgar Allan Poe (intitulé « Dream-land ») n'apparaît pas directement dans l'œuvre de Wanda Coleman, mais la lecture qui peut en être faite avec l'utilisation de l'image de l'*eidolon* (simulacre ou spectre en grec) ainsi que celui d'un « climat étrange et sauvage qui ment, sublime », surgit comme une ligne conductrice qui pose les pierres fondatrices du monde secret de Wanda Coleman, lui fournissant les armes nécessaires au combat qu'elle va mener. En ce sens, ce que Lejeune appelle aussi « secret » semble retentir plus profondément dans les buts que se fixe Coleman. Par le langage poétique, Coleman partage le secret et lui insuffle un sens nouveau, car ce même « secret » se constitue en rival direct du simulacre ; sa révélation est l'évènement sensationnel qui sous-tend l'illusion. Jean-François Lyotard, en poursuivant sa réflexion sur la mégapole et le foyer abroge l'idée d'une quelconque domesticité du lieu, mais pose le secret comme facteur unifiant quand il n'est pas à son tour contaminé par la mégapole hyperréelle.

Les secrets doivent être mis en circuits, les écritures en programmes, les tragédies transcrites en informations. Protocoles de transparence, scénarios d'opérationnalité. Après tout, votre *domus*, j'en suis preneur, c'est vendable, votre nostalgie, votre amour, laissez-moi faire. Ça peut servir. On capitalise le secret vite et bien. – Mais que le secret ne soit secret de rien, soit inculte, insensé, dans la *domus* déjà, la mégapole n'en a pas idée. Ou plutôt, elle n'en a que l'idée. Alors que le secret, parce qu'il consiste dans le seul timbre d'une matière sensible, sentimentale, n'est accessible qu'à la stupeur.¹³¹

Selon Lyotard, la pensée ne peut plus compter sur les « fantômes » que sont « la tradition », le « temps qui rime » ou la « beauté juste »¹³² et Coleman se libère de ces fantômes pour convoquer les siens, construire son secret peu à peu, autant au fil des pages qui s'écrivent, qu'au fil des pages qui se lisent. Le véritable secret est la matière sensible de la poésie, le proto-langage qui émerge de la lecture entre le texte et l'ordre symbolique à l'œuvre chez le lecteur. Qu'ils soient en harmonie ou en dissonance, la relation ainsi créée relève de la stupeur du secret partagé, qu'il soit facile ou abrasif, à l'image du grand méchant loup revu et corrigé dans « Revisiting the Wood » qui finit par arriver à ses fins, par « briser le sceau » :

palms and telephone poles nod
the asphalt and shimmies

witchin' hour ensues. she returns to cruise a blues
neighborhood in her sleek cherry ride. the familiar
dreamscape/sepia haven of low-grade rentals and
high-priced lies. the ache blamming at her heart
matches the bass count/distorts perception

she clings to the basket and trembles. she
remembers how

¹³¹ Lyotard, *L'Inhumain*, pp. 212-3.

¹³² *Ibid.*, p. 213.

it feels to feel it all the way home

“who do you want?”
asks the big bad mink-clad, gold-draped wolf

“my man for me,” says
the aging brick-red riding hood

“what do you want to score?” his
teeth glisten

“love truly,” she hands him
a vintage bottle of Irish

“that’s something that can only be obtained
if at all
in the real world,” he smiles
and breaks the seal¹³³

Au ghetto inhabitable de Lyotard vient s’ajouter l’Hollywood intolérable qui se complait dans un ordre parallèle qui se superpose à l’écran. Cette « double séance » est ce qui amène Jacques Derrida à questionner le sens de l’entre à travers le sens de l’hymen, à la fois paupière translucide furtive des oiseaux et garant de l’intégrité virginale du corps féminin¹³⁴. Le loup d’Hollywood brise le sceau, mais ce faisant, une autre opération survient. La cassure ouvre un rapport symbolique entre le texte et le lecteur, une ouverture effective qui se passe déjà *dans* le texte :

Par l’« hymen » on remarque seulement ce que la place du mot *entre* marque déjà et marquerait même si le mot « hymen » n’apparaissait pas. Si l’on remplaçait « hymen » par « mariage » ou « crime », « identité » ou « différence », etc. , l’effet serait le même, à une condensation ou accumulation économique près, que nous n’avons pas négligée. Le mot « entre », qu’il s’agisse de confusion ou d’intervalle *entre*, porte donc toute la force de l’opération. Il faut déterminer l’hymen à partir de l’entre et non l’inverse. L’hymen dans le texte (crime, acte sexuel, inceste, suicide, simulacre) se laisse inscrire à la pointe de cette indécision. Cette pointe s’avance selon l’excès irréductible du syntaxique sur le sémantique. Le mot « entre » n’a aucun sens plein en lui-même. *Entre* ouvert, c’est une cheville syntaxique, non un catégorème, mais un syncatégorème, ce que les philosophes, du Moyen Age aux *Recherches logiques* de Husserl, appellent une signification incomplète.¹³⁵

Cette ouverture finale du poème suspend le lecteur et le poème, le lecteur *entre* le poème. L’*entre* s’ouvre dans, syntaxiquement et sémantiquement, mais comme l’explique Derrida, la signification demeure incomplète sauf entre le texte et le lecteur. L’union fait alors sens, un sens unique mais pas unilatéral. Ces liens que tissent Coleman sont pour elles les

¹³³ Coleman, *Bathwater Wine*, p. 236.

¹³⁴ « Écart lasqué, impalpable et non substantiel, interposé, entremis, l’entre de l’hymen se réfléchit dans l’écran sans y pénétrer. L’hymen reste dans l’hymen. L’un - le voile de virginité ou rien n’a encore lieu - reste dans l’autre - consommation, dépense et pénétration de l’antre. Et réciproquement. Le miroir n’est jamais outre-passé et la glace jamais brisée. Au bord de l’être. » Derrida, *La Dissémination*, p. 265.

¹³⁵ *Ibid*, p. 272.

véritables lignes de fuite à l'image de celles, incalculables, incommensurables, qui traversent Los Angeles. C'est grâce à cette conscience accrue du territoire, de sa spatialité, sa temporalité, de ses défaillances et illusions que l'auteure peut sillonner comme bon lui semble l'espace social et culturel de Los Angeles, explorant tour à tour des stratégies d'écriture et des approches littéraires différentes, dans le seul but de réhumaniser la ville de Los Angeles.

Lignes de fuite dont il dit qu'il ne faut pas « croire » qu'elle « consiste à fuir la vie ; la fuite dans l'imaginaire ou dans l'art. Mais fuir au contraire, c'est produire du réel, créer de la vie, trouver une arme. »¹³⁶

¹³⁶ Deleuze, *Dialogues*, p. 60.

B. Entre attachement et désaveux : prisonniers volontaires ?

La dimension hyperréelle exacerbée de Los Angeles complexifie largement le rapport qu'entretient Wanda Coleman avec le territoire de la ville autant que cela vient définir son objectif premier. Parce que le réel s'emballe, Coleman souhaite en préserver une partie. Il y a une part évidente de dénonciation dans les objectifs de l'auteure, mais elle passe par un devoir de mémoire. À la manière de la photographie qui fige l'espace et le temps dans le cadre de son objectif, Coleman fige une expérience de cet espace et de ce temps. L'effacement médiatique compulsif de la veille, en plus d'un traitement orienté (quand il existe) des minorités ne font qu'accentuer une rancœur latente. L'article « Black Invisibility, the Press, and the Los Angeles Riot » écrit par Paula Johnson, David Sears et John B. McConahay en 1971 conclut qu'une information plus précise sur la population noire américaine ne serait pas nécessairement bénéfique du fait des termes employés lorsque le sujet est abordé:

Currently, the black militants are nationwide conspiracies disrupting the peace of civilized society. Anything that happens with Negroes tends to be reported in these terms; increased coverage of this sort would obviously only exacerbate whites' already great racial anxieties. The problem is that such material is all that is currently considered "news-worthy." It is evident that such formula reporting would have to be abandoned in favor of more representative treatment of blacks before increased coverage could help reduce racism, or even reduce institutionalized racism in the communications industry.

Les auteurs expliquent ainsi que les Noirs américains angeleños se retrouvent, dès l'après-émeute de Watts, pris au piège d'un système médiatique qui, soit les ignore, soit les diabolise. Wanda Coleman suit ce processus national avec grand intérêt et retrace dans l'essai « Remembering Latasha » une véritable histoire de la sous-représentation médiatique. Ce traitement *a minima* ou très balisé de la communauté afro-américaine de la ville, sert autant les médias qui y puisent les sujets sensationnels que la société américaine dans son ensemble avec la création d'un ennemi commun¹. Le répit, de courte durée, qu'a amené l'élection de Barack Obama, fut balayé par des faits divers tels que le meurtre d'Oscar Grant le 1er Janvier 2009 à San Francisco ou celui du jeune Trayvon Martin, à Sanford (Floride) par George Zimmerman, qui affecta profondément Coleman². Le seul outil à la disposition de l'auteure

¹ « In underreporting these incidents (Michael Donald, beaten and strangled by Klansmen in Mobile Alabama; Melvin Eugene Hair, asphyxiated by chokehold during an altercation with Tampa police; Loyal Garner Jr., who was beaten and died while in police custody in Hemphill, Texas), the media serve themselves and society by ignoring, distorting, and/or understating acts of violence against Blacks, as in the November 1992 Bay Area slaying of Jerold Hall. » Coleman, *The Riot Inside Me*, p. 119.

² Wanda Coleman et moi-même avons longuement échangé sur cette affaire ; elle fut anéantie par le résultat du procès de Zimmerman qui fut acquitté de tout chef d'inculpation.

est de générer un texte écrit venant contrer, dans le temps, le système médiatique définitoire d'un ordre symbolique erroné, et d'y injecter le souvenir, la mémoire vive comme clé de voûte de toute son œuvre.

L'essai « Remembering Latasha » s'inscrit dans cette démarche, non poétique cependant, pour Latasha Harlins, jeune fille noire américaine de quinze ans tuée d'un coup de feu à la tête par Soon Ja Du et qui fut la seconde étincelle des émeutes de 1992 après le « passage à tabac » filmé de Rodney King. Si la situation de l'affaire King était manichéenne pour la communauté noire, Coleman y compris, celle de Harlins l'était beaucoup moins. Il ne s'agit pas tant d'un crime de haine raciale que le résultat d'une dynamique urbaine générée par le territoire lui-même. Dans le poème intitulé « Soon Ja », Coleman propose un texte bouleversant qui retrace le quotidien de cette femme coréenne plongé dans une ville qu'elle ne comprend pas toujours :

this is the last LIQ on the edge
of reality. a not-so-old woman trembles
behind the counter, her tiny yellow feet
swallowed in working clogs,
her smock and slacks bag over her dry
fleshlessness in the way
her husband sees her when he beats her
arrogant neo-American son
sees when he tells mom he doesn't
have to listen to her
[...]
here
at the devil's liquor locker
the sum of her ignorance greater
than the niggling parts/she counts her bank
mentally. it helps pass the hours
without adequate help or refreshment, the
constant inventory of a cultural
loneliness. she's one plane flight away
from the familiar, stuck in these afternoons
filled with the unsuspecting laughter
of black school children who swarm
the shelves to spend their allowances on
sugar and salt, or to pocket as much
as they can conceal, sometimes dashing
out the door, sometimes calling
her ugly names, sometimes speaking to
her silence as if it were a parent or
a teacher or a cop.³

Le lieu de l'incident est celui de l'échoppe de Soon Ja Du, la dernière à la « limite de la réalité ». Elle place ainsi d'emblée le lieu lui-même comme en partie responsable de

³ Coleman, *Mercurochrome*, pp. 136-7.

l'altercation entre les deux femmes. Dans cet espace confiné, plus que deux femmes, ce sont deux visions qui s'affrontent : d'un côté le Los Angeles rêvé et de l'autre une réalité désabusée, sans filtre ni ménagement. L'hyperréalité de Baudrillard s'impose conceptuellement sur la société angelena avec puissance, mais il ne reste pas moins vrai qu'une mécanique sociale de la construction de la réalité demeure, comme le rappelle Peter Berger et Thomas Luckman. Le langage, le savoir et la violence forment pour les deux auteurs, une trinité de base sur laquelle s'appuie cette construction sociale des sociétés contemporaines :

Human expressivity is capable of objectivation, that is, it manifests itself in products of human activity that are available both to their producers and to other men as elements of a common world. Such objectivations serve as more or less enduring indices of the subjective processes of their producers, allowing their availability to extend beyond the face-to-face situation in which they can be directly apprehended. For instance, a subjective attitude of anger is directly expressed in the face-to-face situation by a variety of bodily indices - facial mien, general stance of the body, specific movements of arms and feet, and so on.⁴

L'objectivation n'est pas uniquement sexuelle pour Berger et Luckman, elle porte aussi, voire surtout, sur l'« expressivité humaine » plaçant les sujets sociaux dans un monde commun. Ainsi, l'objectivation passe par l'attitude et le placement dans l'espace, mais aussi par les objets eux-même : « Anger, however, can be objectivated by means of a weapon. [...] A knife *qua* object expresses my adversary's anger. It affords me access to his subjectivity. »⁵ S'il y a des témoins, le couteau brandi devient un « constituant objectivé disponible de la réalité partagé avec l'adversaire », en plus des hommes partageant la même réalité sociale et le même ordre de représentations sociales. La dynamique sociale exprimée par cette objectivation de Berger et Luckman est pour eux à la base même de la construction du lien social et des représentations faussées qui peuvent en surgir. Le malentendu est ainsi accentué lorsque le contact social est rompu et qu'il ne se fait plus qu'à travers la production d'objets :

The reality of everyday life is not only filled with objectivations; it is only possible because of them. I am constantly surrounded by objects that proclaim the subjective intentions of my fellowmen, although I may sometimes have difficulty being quite sure just what it is that a particular object is proclaiming, especially if it was produced by men whom I have not known well or at all in face-to-face situations.⁶

Jean Baudrillard dans *Le Système des objets* évoque un mécanisme similaire aboutissant à un système non-fonctionnel et un discours subjectif de l'objet aboutissant inévitablement à un système « socio-idéologique des objets » et leur consommation⁷. Cependant, si les médias

⁴ Berger & Luckman, *The Social Construction of Reality*, p. 34.

⁵ *Ibid.*, pp. 34-5.

⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁷ Baudrillard, *Le Système des objets*, 1968.

tendent à universaliser l'ordre symbolique des représentations objectives, le territoire dans lequel elles se développent et les populations qui s'en emparent en réajustent les termes selon leur lieu de vie et leur position sociale. De là provient un désordre des objets directement en lien avec le lieu. Wanda Coleman, elle, aiguise son arme. La voix poétique de l'auteure se fait objectivation telle qu'elle est perçue par Berger et Luckman, une arme représentative d'une colère latente, mais une arme qui ne peut échapper au système de consommation puisqu'elle se commercialise à son tour...

Néanmoins, l'œuvre dans son intégralité ne perd jamais de vue Los Angeles. Cette continuité territoriale est probablement ce qui permet à Coleman d'échapper à toute critique visant l'utilisation d'une imagerie populaire à des fins commerciales. La ville est champ de bataille et sanctuaire à la fois, et l'histoire complexe qui lie l'auteure à Los Angeles se donne à lire jusque dans ses derniers textes. La réhumanisation du territoire qu'elle se fixe passe ainsi et même d'abord *par* elle. Parce qu'elle propose une expérience aigre-douce d'un Los Angeles qu'elle déteste et qu'elle aime en même temps, Coleman se trouve en position de force face à une ville déshumanisante qu'elle fait naître et enterre sous la plume :

LOS ANGELES BORN & BURIED

-for Eric Ivan Berg, deceased

hear the automobile coffins? they drive crazy drives wild
 glide noisily thru this
 burning smoggy sky and arid steel gray desert neath which
 has been interred
 the beauty of my red beardless eagle-eyed forebears

hear now this soft spoken black woman born of this cobalt
 blue world
 mourns silent mourns deep
 rides her sepulcher on wheels alone, for the pleasure clock of
 romance
 has been bashed in
 and unmercifully destroyed in the deep eternal grind of
 machines
 where her stinking meat
 rots wrecked at society's bottom, blessed by cool denimed
 crew-cut
 saints who cruise calmly
 in final rites of hungry avenue flesh and blood hunters

yes. los angeles cement cunt where die all my beautiful men
 quiet in their level beds
 of neon and holly wood. yes. and i too die here
 give birth to babies/dreams
 this tall black child of november drives shrouded in slacks of
 fad
 my kinky crown tangled

in twisted combs of glass and granite in the grasping hands of
5 p.m. traffic. this lone
woman lies waiting. waits to be fucked once again, impaled by
the
lust of her ceramic lovers

yes. they abandon her to die, the men who have no power
leave her to the arms of
still gray desert where she glides under sun in her sepulcher
on wheels
drives crazy drives wild
her radio blasting rhythm and blues along endless cool
corridors of freeway
hoping, ever hoping love will claim her corpse and come
crashing
in on the fog⁸

Los Angeles et ses symboles sont les points d'ancrages d'une écriture qui les instrumentalise afin de contraster abruptement avec l'imaginaire collectif qui, au final, ne prend en considération aucune dynamique sociale réelle du territoire. Avec cette écriture, Coleman réapproprie l'espace angeleno aux minorités invisibles, mais elle en atteste aussi l'appartenance à la ville. Le rejet social ressenti quotidiennement est l'extension d'un rejet médiatique sur lequel se calque le comportement. Cette dialectique de l'absence fait des habitants de ces quartiers de véritables prisonniers médiatiques.⁹

1- L.A. Carcéral

La ville de Los Angeles que nous avons vue comme fracturée, fragmentée, rejoue, dans sa topographie et sa construction, les enjeux et les mécanismes d'une société urbaine devenue carcérale à plus d'un titre. La ville carcérale est à la fois volontaire, comme l'évoque Stéphane Degoutin, mais elle est aussi subie. La muraille voulue des *gated communities* est la manifestation la plus incroyable du renversement symbolique hyperréel d'une ville qui, pourtant, s'est construite sur le mythe de l'espace naturel ouvert. La peur de l'étranger assimilé *de facto* à l'agresseur devient la base symbolique sur laquelle s'articule les nouveaux mécanismes d'une urbanité du repli et non de l'ouverture. Jocelyne Césari questionne ce nouvel ordre urbain devenu carcéral jusque dans les projets architecturaux sélectionnés et donne l'exemple de bâtiments angelenos qu'elle décrit comme de véritables bunkers :

Plus que dans la cité industrielle, les élites tendent à s'isoler physiquement, à se protéger, à se rendre invisibles dans l'espace urbain. En Californie, se multiplient des espaces urbains fortifiés, véritables châteaux forts des temps modernes. Des quartiers entiers sont régulés par les habitants eux-mêmes qui investissent dans des vigiles et des systèmes d'alarmes coûteux. Le

⁸⁸ Coleman, *Heavy Daughter Blues*, pp.162-3.

⁹ Nous pourrions même probablement discuter de prisonniers politiques au vu des relations inextricables qui lient la vie médiatique et la vie politique angeleno et américaine.

climat de peur agit sur l'architecture même de la ville : on évite les fenêtres vitrées, la tendance est aux panneaux et aux grilles métalliques. L'exemple le plus éloquent est l'immeuble du *Department of Water and Power*, au cœur de Los Angeles, avec ses murailles en béton, ses fenêtres rétrécies et son accès introuvable.¹⁰

Construit en 1964 par le cabinet d'architectes A.C. Martin Partners¹¹, le bâtiment fut renommé « John Ferraro Building » en 2000 en l'honneur du président du conseil municipal de Los Angeles resté le plus longtemps en service. La comparaison choisie par Césari d'un immeuble inauguré en 1964 semble s'inscrire dans une continuité qu'évoque Wanda Coleman dans « The Riot Inside Me : A Statistic Speaks » :

There was a strange new construction going on in the inner city. Our stately schools, built before WWII, were beginning to resemble prisons. Certain sections were sealed off, the green quads and courtyards placed off limits or paved over. Bungalows appeared as class sizes grew, decreasing area available for playground activities.¹²

Ce texte de Coleman revient en 1964, période charnière pour l'auteure qui quitte le système scolaire angeleno après avoir obtenu son diplôme. Cet extrait évoque un mécanisme urbain d'ores et déjà en marche qui altère la morphologie des espaces publics, écoles comprises. L'auteure ne précise pas de quelle construction il s'agit exactement dans le centre ville. Elle pourrait parler du John Ferraro Building, ou des nombreuses autres constructions qui commencent alors dans le centre avec les restrictions de hauteurs des bâtiments qui s'assouplissent et modifient alors radicalement le paysage urbain du centre ville. Habitée à une dialectique architecturale basée sur l'ouverture, Coleman s'étonne du repli général qu'elle constate dès lors et qui se manifeste de manière généralisée dans les constructions récentes. Elle en montre toute l'absurdité dans le poème « Sears Life »¹³, lorsqu'elle compare la démarche commerciale à une démarche carcérale. Les magasins n'invitent plus à entrer à l'aide de vitrines, l'image qu'ils renvoient dans la vitrine télévisuelle suffit à convaincre :

it makes me nervous to go into a store
because i never know if i'm going to
come out. have you noticed how much
they look like prisons these days ? no display
windows anymore. all that cold soulless
lighting - as atmospheric as county jail -
and all that ground-breaking status-quo
shattering rock 'n' roll reduced neuron
pablum and piped in over the escalators.¹⁴

¹⁰ Césari, « Qu'en est-il de la ville ? », p. 117.

¹¹ Albert Carey Martin fut également impliqué dans la construction en 1926-28 de la mairie de Los Angeles avec les architectes John Parkinson et John C. Austin avec lesquels il collabora sur le projet.

¹² Coleman, *The Riot Inside Me*, p. 254.

¹³ Le poème reprend comme titre le nom bien connu d'une grande chaîne de magasins américaine.

¹⁴ Coleman, *Mercurochrome*, p. 134.

La prison s'invite dans le particularisme architectural des lieux communs qui jonchent le territoire et initient une dialectique de l'ouverture et de l'enfermement qui devient de plus en plus floue. La ligne directrice architecturale se globalise et les espaces communs se calquent sur une territorialité qui, à la fois se densifie et s'étend sans limites à l'horizontale. Les perspectives d'un espace ouvert se limitent largement en dehors des axes de circulation qui deviennent des lignes de fuites. Jérôme Monnet, qui analyse « La Rue et la Représentation de la Ville » voit une véritable substitution de l'utilité de la voirie à Los Angeles qui s'apparente désormais presque exclusivement au système autoroutier. Les rues, avenues et boulevards sont des extensions qui ne servent qu'à relier les lieux utiles les uns entre les autres¹⁵ et ainsi coupent le territoire autant qu'elles le quadrillent. Paradoxe topographique, l'espace ouvert de la rue enferme ceux qui ne peuvent se l'approprier, invoquant la classe sociale et le niveau de vie comme caractéristiques exclusives dans la pratique spatiale d'un territoire pourtant commun. Ainsi ceux qui ne sont pas propriétaires de voitures deviennent esclaves d'une ville qui les concentre dans un même espace. C'est alors toute la ville qui s'apparente peu à peu à un centre carcéral à ciel ouvert, avec d'un côté les prisonniers volontaires et de l'autre les prisonniers involontaires. Coleman avec la série de poèmes « Flight of the California Condor » qui se concentre sur l'exode de la population blanche du quartier des Watts de l'après-seconde guerre, donne à voir le processus de ghettoïsation du territoire qui, dès lors, procède d'une dialectique carcérale :

The Whites are moving on or dying out and the Koreans are moving in. we've begun talking about moving. but where ? on this terrain, even the hellholes are outrageously expensive, even when skin color isn't a factor. i hope life as we know it is coming to an end.¹⁶

Coleman ne place pas le racisme comme conception clé de l'incarcération urbaine puisque la couleur de peau n'est pas le facteur unique d'une division sociale qui procède également du phénomène de ghettoïsation économique et sociale. Les Blancs sont minoritaires dans les quartiers pauvres, mais il y en a malgré tout : « young whites who visit the old whites who couldn't make the flight / exiled, the ghetto becomes home »¹⁷. Par ailleurs, le *ghetto*, dans sa terminologie, est un territoire réservé ou délimité qui insinue une notion de délimitation spatiale claire du territoire mais qui comporte aussi une certaine idée d'enfermement social, qui n'est pas réservé aux populations défavorisées. Plus qu'un lieu, le

¹⁵ Lorsque l'on parcourt par exemple des axes de circulations majeurs comme le Santa Monica boulevard, Wilshire ou Pico, on se rend compte que ces lignes parallèles aux autoroutes en sont des alternatives circulatoires lorsque ces dernières sont congestionnées. Les élargissements des avenues les rendent d'ailleurs parfois impraticables pour des piétons...

¹⁶ Coleman, *Bathwater Wine*, p. 186.

¹⁷ Coleman, *Imagoes*, p. 96.

ghetto est synonyme de classe sociale, parfois aussi culturelle, comme le rappelle William Irwin Thompson dans son article « Los Angeles: Reflections at the Edge of History » :

The strongest connective tissue of history is, of course, the family, and its cultural extensions in the church and temple. The ghetto mentality of South Boston or Brooklyn gives the individual definition and identity but, satisfying as that can be, it can often be a prison. Definition can be a form of restraint in which the child is expected to marry a Catholic or a Jew, take over the shop, or not remarry because Mamma needs her. Traditional society can be a static one in which the individual is expected to stay put in his family, his home, his neighborhood, his religion, and often even his job. It can all be very comforting, but it can also be deadly.¹⁸

Le ghetto est plus représentatif d'un état d'esprit renfermé sur une communauté que d'une fatalité urbaine, même si c'est ce sens qui est le plus souvent retenu aujourd'hui. Les ghettos sont riches ou pauvres, ethniques ou culturels, et parfois même une combinaison savante de plusieurs facteurs distinctifs. Le dénominateur commun qui ressort néanmoins de la terminologie reste le repli sur soi et la logique d'enfermement, comme une idéologie sociale qui se répercute dans les consciences. Coleman, dans la nouvelle « The Stare Down », met en scène deux personnages féminins qui se retrouvent dans une situation sociale plus favorable dans un restaurant d'Hollywood, mais le ghetto et sa mentalité reste imprégné dans la psyché des deux femmes : « You can take the spook out the ghetto but you can't take the ghetto out the spook »¹⁹. Le terme de ghetto est autant utilisé par Coleman pour ses propriétés définitoires territoriales modernes comme quartier défavorisé que comme processus mental intégré à la population qui en vient.

Ce processus mental qui associe largement le ghetto à une incarcération sociale est également largement étayé par la présence des forces de l'ordre dans ces quartiers et de leur comportement. Dans l'un des premiers poèmes de Coleman, « Where I Live », l'auteure transmet cette impression de surveillance constante lorsqu'elle décrit l'omniprésence sonore des hélicoptères qui survolent le quartier. Même s'il n'est pas toujours visible, le son lointain persistant rappelle la présence écrasante d'un système de surveillance de *cette* population plus qu'une autre, la marginalisant ainsi plus encore. À ce ballet aérien se mêlent aussi désormais les hélicoptères des chaînes de télévisions qui survolent un terrain propice à l'information sensationnelle et attendent que quelque chose se passe pour s'y précipiter. En plus de ces flux d'images que la ville nous donne à voir, il y a aussi celui de la ville qui nous regarde... La surveillance n'est plus uniquement policière, elle devient culturelle... Mike Davis y consacre un essai intitulé « Beyond *Blade Runner* » publié dans son ouvrage *Ecology of Fear*, dans

¹⁸ Thompson, « Los Angeles: Reflections at the Edge of History », p. 266.

¹⁹ Coleman, *A War of Eyes*, p. 48.

lequel il dénonce un système de surveillance démesuré qu'il considère en partie responsable des émeutes de 1992 mais aussi d'une légitimation d'un discours raciste, mesuré depuis la fin des mouvements pour les droits civiques, qui soudain se libère et prend pour preuve les images télévisées comme vérité absolue d'un comportement social généralisé.

Wanda Coleman déconstruit ces différents aspects dans ses textes afin d'en déplier aussi toute la complexité et la perversion. Un discours trop analytique serait pour elle contre-productif de l'effet qu'elle veut provoquer. L'expérience quotidienne de ces différentes facettes de la marginalisation lancinante d'une population « sous contrôle permanent »²⁰ est ce à quoi elle s'attache, et le discours poétique censé happer le lecteur est le liant lui permettant d'atteindre ce discours analytique par ses propres moyens, par les réflexions suscitées par l'œuvre. La ville carcérale est un espace de portes scellées qui se lit dans le poème « Things Go Sour » dans lequel Coleman exprime les problèmes qu'elle rencontre avec les portes :

having trouble with doors. [...]
the trouble is with doors that open onto graves
or prison courtyards²¹

L'espace est sous contrôle constant, dynamique à la base de l'action policière en général et plus particulièrement à Los Angeles, ce que souligne Steve Herbert dans son ouvrage *Policing Space : Territoriality and the Los Angeles Police Department* :

In fact, control of space is a fundament of overall police efforts at social control. [...] Simply put, many police strategies to create public order involve enacting boundaries and restricting access; police power rests upon a political geography.²²

Il faut « tenir les frontières » et « restreindre l'accès ». Ces deux mêmes stratégies sont à la base de tout système carcéral, et la façon dont elles s'articulent à Los Angeles n'a pas tant à voir avec les forces de l'ordre que l'ordre urbain. La ville capitaliste concentre par elle-même les populations considérées à risque dans un espace délimité. C'est ensuite à l'intérieur de cet espace que se joue l'action policière et que l'ordre symbolique se met à l'œuvre. Les rencontres et altercations avec les forces policières de la ville sont monnaie courante pour l'auteure qui met ces expériences en mots dans plusieurs de ses textes, comme dans le poème « Low English » :

i saw a squad car pull up outside
the grocery store as i was
leaving it. [...]

²⁰ David, *Ecology of Fear*, pp. 383-6.

²¹ Coleman, *Ostinato Vamps*, p. 30.

²² Herbert, *Policing Space*, pp. 10-1.

i lived in the neighborhood and all i
needed was the embarrassment
of being patted down in front of every
toothy snot-nosed nubbin-headed gossip-
monger for blocks. i wanted to vomit.
[...]the operating stereotype that
i'm a working girl instead of a woman
who works for her living - the gum
is for a friend, the papers purchased
at my about-to-be ex-husband's request

there go all my plans for later

they began stepping out of their ride
the way authority steps.
i was about to make their morning
if not the entire day.
i had important business,
my fake attitude said. yeah, we
can guess, said their salacious sham
smiles.²³

La menace de l'injonction imminente des forces de l'ordre pour délit de faciès est claire dans ce texte qui n'utilise jamais la couleur de peau hormis dans le dernier vers qui sonne le glas de l'arrestation après que la narratrice a fait mine de ne pas entendre ni voir les forces de l'ordre : « you ! come over here,» ordered the pretty one. “we've got something hanging for you big ugly black ass” »²⁴. En plus de la fouille au corps devant la foule de concitoyens, humiliation sociale ultime, la tonalité employée sous-entendant une action habituelle, laisse entrevoir un fonctionnement social qui s'apparente de plus en plus au carcéral. Les forces de l'ordre deviennent matons des quartiers pauvres sans pour autant qu'ils soient eux-mêmes racistes. Steve Herbert consacre une partie entière de sa conclusion intitulée « Making and Marking Space with the LAPD »²⁵ à la notion de racisme dans les comportements policiers qu'il ne prend pas particulièrement en compte dans l'ensemble de son analyse :

Racist considerations are not regularly and overtly invoked in individual or collective decisions concerning how to define and control space; they are not often consciously and reflexively employed in territorial understandings and behavior. This does not mean that race is irrelevant to policing. Instead, it means that racial considerations shape which normative order(s) officers mobilize to interpret and enact a situation²⁶. For example, officers are more likely to see minority-dominated areas as unsafe and morally unclean, as places where they can find

²³ Coleman, *Mercurochrome*, pp. 132-3.

²⁴ *Ibid*, p. 133.

²⁵ Herbert, *Policing Space*, pp. 161-75.

²⁶ Herbert répertorie 6 ordres normatifs selon lesquels les policiers réagissent à une situation : la loi, le contrôle bureaucratique, l'aventure/le machisme, la sécurité, la compétence et la morale. L'ethnicité des individus appréhendés n'entre pas en ligne de compte dans cet ordre, mais il les sous-tend tous cependant.

dangerous foes against which they can act with masculine aggressiveness. The result is a more confrontational and less nuanced policing that creates tension between residents and officers. In other words, racial understandings are not expressed overtly, but more subtly through the central normative orders that officers invoke to make and mark space.²⁷

Pour Herbert, c'est avant tout l'espace qui est perçu mais aussi interprété comme étant « à risque » plus que les habitants qui eux, parce qu'ils sont présent dans cet espace dont les forces de l'ordre contrôlent les frontières, représentent tous une menace à part égale. Herbert se défend de ne pas prendre en compte le facteur racial dans son analyse des comportements policiers de Los Angeles car il affirme que le racisme, parce qu'il s'exprime de façon bien plus subtile dans le quotidien de l'Amérique toute entière, n'est pas une spécificité angeleña. Ce qui est particulier à Los Angeles, c'est le territoire et la façon dont les forces de l'ordre doivent composer avec, quitte à endosser l'*image* de matons urbains car, rappelons-le, les véhicules de police et leurs caméras embarquées font de chaque policier, une vedette éphémère de télé-réalité-actualité ambulante.

Ce statut urbain particulier des prisonniers involontaires du rêve américain se traduit textuellement dans l'œuvre de Coleman qui associe la topographie de la ville à celle d'une prison, un lieu, par définition, de l'impersonnel, que l'on n'habite jamais vraiment. Ainsi dans la prière qu'elle formule pour une renaissance de l'Amérique, Coleman en appelle à une fin du lieu sans âme, lamentation qu'elle réitère tout le long de son poème :

end this soullessness where
wounded lives fester unhealed and unexpressed
where quality and tenderness are beyond
the means of the needy. where the dysfunctional
are consigned to prisons streets state crematoriums
where cartoon cults console the disarranged

(ever the ravenous devour the earth)

end the reign of callousness in the name of economy
let the lovers go forth

o deep waters rising. manchild the good. wash away

end this soullessness where
entertainment is religion, trickery
and cruelty are legitimized, institutions are
founded on fear, tradition is the calcification
of denial, sincerity a character flaw
where affection rules over authenticity
end the reign of murderers in the guise of law and order

²⁷ Herbert, *Policing Space*, pp. 5-6.

let the long-silenced speak²⁸

Rue, prison et crématorium d'état sont au même niveau pour Coleman, et ils sont les seuls lieux qui restent aux « dysfonctionnels » qui ne s'harmonisent pas avec l'ordre attendu. Elle va plus loin encore dans la comparaison des forces de l'ordre qui ne sont plus mâtons détenteurs des règles du jeu mais « meurtriers » avec lesquels elle associe les forces administratives du système judiciaire. L'incarcération passe donc aussi par le silence d'une voix, réprimée elle aussi : « prisoner of words missing in actuality »²⁹ conclut Coleman dans son poème « POW/MIA », acronymes bien connus de la langue anglaise : Prisoner of War / Missed in Action. Les population défavorisées sont véritablement assiégées de toutes parts dans ces goulags à l'américaine qui maintiennent le rêve à portée de main, soutenus par l'hyperréalité augmentée du territoire angeleno. Plus loin dans le poème « Sears Life » évoqué plus avant, Coleman revient sur l'hyper-surveillance dont elle fait l'expérience lorsqu'elle va faire les magasins. D'un œil, on s'assure qu'il ne s'agit pas d'une voleuse, tandis que de l'autre, l'appât du gain que représente la consommatrice potentielle est au cœur de toutes les attentions qui feraient presque croire à une richesse qui reste néanmoins toute fictive.

eyes follow me everywhere
like i'm a neon sign that shouts shoplifter.
and so many snide counter rats want to
service me, it almost makes me feel rich
and royal.³⁰

Ce mécanisme congratulatif presque auto-persuasif que Coleman met en scène et repère dans ces magasins est le système fermé du crédit à outrance dans lequel s'est enfermé la nation américaine toute entière et l'hyperconsommation allant de paire avec l'hyperréalité qui la génère. Les niveaux d'enfermements sont multiples et se lisent comme les grilles successives vers le centre d'une prison de haute sécurité. D'abord l'image et l'hyperréalité, puis sa mise en œuvre au niveau urbain, au niveau de l'individu citoyen déshumanisé, puis au niveau du corps lui-même jugé trop noir, trop laid, trop féminin : « me-african warrior imprisoned inside my barely adequate female form »³¹. L'emprisonnement se décline jusque dans les pulsions de la chair auxquelles est confronté la prostituée du poème « The Man Behind the Woman », position de soumission du corps féminin qui se retrouve aussi parfois

²⁸ Coleman, *Ostinato Vamps*, pp. 90-1.

²⁹ Coleman, *Bathwater Wine*, p. 240

³⁰ Coleman, *Mercurochrome*, p. 134.

³¹ « Doing Battle With The Wolf » Coleman, *Mad Dog Black Lady*, p. 19.

témoin du pathétique : « prisoner of flesh, he regards me through wire screen of impotence »³².

À l'instar de Stéphane Degoutin, Wanda Coleman voit en Los Angeles un système carcéral, mais celui qu'elle dépeint est radicalement plus sombre car il est subi de part en part. L'auteure est prisonnière, elle aussi, de la ville, statut de détenue qu'elle exprime dans la série de poèmes « Prisoner of Los Angeles » dont elle ne publie que le troisième volet dans le recueil *Hand Dance* :

Prisoner of Los Angeles (3)

bars of black flesh on celluloid
a glitter palace structured of purple rage
day upon day upon daze
blues calendar of grand miseries
barely subsisting on a diet of false hope
(shit over shingles)
i bleed stars
sentenced for refusing to spill the dreams
how long before the anthem of my pulse
slows to a gasping red whine
how long before i'm starved into betrayal
hang by my own want
who is the keeper of the key
what god has locked me to this land
for failure to believe³³

Le corps noir imprimé sur le celluloïd des pellicules cinématographiques est presque responsable de son incarcération et positionne, d'emblée, le rêve comme objectif inatteignable. Mais le texte positionne surtout l'auteure comme témoin éclairée du territoire dans lequel elle passe pour une illuminée. Elle voit la ville pour ce qu'elle est et le sanatorium n'est pas bien loin... Elle se positionne en retrait de l'hyperréalité dans laquelle s'emballe la vie angelena, et ce faisant crée une ironie de situation en se demandant quel Dieu a bien pu l'enfermer (encore) sur ce territoire qui exige une croyance aveugle, alors qu'elle est condamnée à la clairvoyance. La folie est alors remise en question puisque dans ce monde hyperréel, qui est le plus sain entre celui qui croit et celui qui en est incapable... ?

2- Une colère saine ou une colère nécessaire ?

Wanda Coleman ne sombre cependant jamais dans la folie dans ses textes car la folie, c'est le quotidien. Plus qu'une prison, c'est un purgatoire qu'elle décrit dans la nouvelle éponyme « Purgatory » publiée dans *Jazz and Twelve O'Clock Tales*, lieu de passage et

³² Coleman, *Mad Dog Black Lady*, p. 43.

³³ Coleman, *Hand Dance*, p. 247.

d'emprisonnement où les règles topographiques sont redéfinies : « The fact is, in here it's mighty hard to shake off the dreamlike quality of day-to-day existence. It is minimal and unreal. This realization is complicated by my knowledge of life outside because there is very little difference between being inside and outside. »³⁴ L'extérieur et l'intérieur se fondent l'un dans l'autre et cette dynamique accentue le sentiment qu'il n'existe aucune issue, aucune échappatoire possible. Le piège est parfait et se referme peu à peu sur l'individu. Coleman en fait autant l'expérience qu'elle en partage les conséquences lorsqu'elle se déplace en milieu carcéral pour y donner des ateliers d'écriture. Ces moments d'enfermements temporaires lui semblent d'une grande violence puisqu'elle se confronte, dans les faits, à la population carcérale américaine majoritairement noire, même si elle constate une évolution de la population carcérale depuis les années 1990 où ce ne sont plus les noirs-américains qui sont les plus nombreux dans les prisons de la région angeleña, mais les hispaniques. Dans sa correspondance avec Truong Tran, Coleman évoque une visite au centre carcéral de Moabit à Berlin en 2005, et elle explique qu'un lien facile se tisse avec les prisonniers car ils ont conscience de l'emprisonnement invisible de la communauté noire américaine :

These prisoners could appreciate the fact that I might identify with them; how the American Black underclass is by nature imprisoned in the invisible walls of an artificial construct.³⁵

Ce sont ces « murs invisibles », cette « construction artificielle » qui enrage l'auteure. Steve Herbert exprime également cette idée de notions clés qui se manifestent très subtilement dans l'appareil sociologique car elles se déclinent à tous les niveaux, qu'il s'agisse de racisme ou de sexisme. La colère est le sentiment à l'origine même de la démarche poétique de l'auteure, une colère latente qui surgit soudainement dans ses textes. Le système oppressif, qu'il soit social, urbain ou idéologique n'a de cesse de barrer la route de l'auteure comme à d'autres femmes et/ou Afro-Américains ou encore d'autres minorités ethniques. Témoin et actrice de ce système où l'injustice quotidienne est entrée dans la normalité, Coleman accumule une rancœur et une profonde haine pour cet ordre socio-culturel, haine à laquelle elle s'accroche car elle est la manifestation de tout ce qu'elle a : « this nightmare is pain precious / better than nothing »³⁶. La colère est une fatalité, un sentiment inévitable pour quiconque de perspicace. Lors de son entretien avec Andrea Juno pour *Juno : Angry Women*, cette dernière conclut l'interview en demandant à Coleman si elle est en colère ce à quoi l'auteure répond : « If you're sane and you're perceptive, you have no choice ! Maybe the word "perceptive" has to be wedded to the concept of anger, because you have to be

³⁴ Coleman, *Jazz and Twelve O'Clock Tales*, p. 71.

³⁵ Firestone & Teen Lomax, *Letters to Poets*, p. 55.

³⁶ Coleman, *Imagoes*, p. 134.

perceptive to see what's *really* going on - there are people who have blinders on, and who don't see it. »³⁷

Ce sont les résultats de l'injustice vécue au quotidien et magnifiés par un lieu composés de contrastes sociaux frappants qui nourrissent une colère qui ne faiblit pas, une colère qui pourrait, à terme, être considérée comme contre-productive de la démarche de l'auteure. En effet, le sentiment accablant de la colère place l'œuvre entière dans une espèce d'ambivalence ; en effet, selon Marc Pistorio le sentiment de colère peut être autant destructeur que producteur³⁸. Le rapport à la colère est à la fois psychologique et physiologique, ce qui réaffirme l'expérience clé qu'a vécue Coleman avec Anna Halprin. C'est dans ces ateliers que Coleman parvient à revenir en phase avec ses émotions, y compris la colère qui la submerge soudainement. C'est à cette période que se met en place la dynamique sur laquelle Coleman base l'ensemble de son œuvre. Soit la colère se fait incontrôlable, soit elle se mesure. La libération émotionnelle de la performance dansée est trop puissante pour Coleman, qui préfère tenter d'incorporer cette charge émotionnelle dans son écriture, charge qu'elle ne parvient pas à canaliser de façon satisfaisante.

In Halprin's dance workshop, I had learned to get in touch with my feelings and release them. But once they were released, I couldn't get them into my work satisfactorily. The few instances that worked were accidents. I wanted control. I wanted my internal rages to snatch readers into the page and never let them go. I wanted my anguish to move readers so greatly that they had to close the book and rest. I wanted readers to experience my text viscerally. I wanted to wring the blood out of language. Clayton Eshleman was the answer. It was during his workshop that I would discover the rage beneath my rage.³⁹

C'est au cours d'un atelier avec Eshleman qu'elle réussit à contenir sa rage et à l'associer à l'écriture poétique car elle comprend que cette colère est multidimensionnelle. Elle développe alors ce que Gerald Schoenewolf appelle « l'art de la haine »⁴⁰ et est capable de distinguer les deux types de colères qui rivalisent en elle : la colère objective et la colère

³⁷ Juno, *Angry Women*, p. 126.

³⁸ « Lorsque l'expression de la colère est perturbée ou abusive, on peut la voir comme une maladie qui affecte sérieusement la qualité de vie de la personne qui en est « atteinte » ; comme toute maladie, elle peut s'aggraver, dégénérer et, ultimement, mener à la mort. Difficile a priori de voir en la colère ce lien direct de cause à effet. Pourtant, si l'on veut mieux comprendre, retenons d'emblée que la colère est une émotion, un mouvement intérieur qui agit et trouble le fonctionnement global d'un individu, sous l'emprise d'une idée et d'une situation qui irrite. En cela, la colère a des répercussions diversifiées qui méritent d'être considérées à la fois sur les plans psychologique et physiologique. En psychologie, on conçoit la colère comme une émotion qui traduit un manque, une blessure ou une frustration ; l'intensité avec laquelle elle est vécue peut mener à une perte de contrôle, partielle ou totale, qui pousse alors la personne à se heurter elle-même par des comportements d'autodestruction ou à heurter l'autre par des comportements d'agression. Sur le plan physiologique, je considère la colère comme un symptôme d'anxiété et un excellent indicateur du stress. Cerner les liens que nous entretenons avec nos colères conscientes et inconscientes est la voie royale pour nous aider à résoudre les conflits avec nous-mêmes et les autres, et à combattre le stress. » Pistorio, *La Sagesse de Nos Colères*, p. 13-4.

³⁹ Coleman, *Riot Inside Me*, pp. 207-8.

⁴⁰ Schoenewolf, *The Art of Hating*, 1991.

subjective. Une fois apte à différencier ces deux colères, Coleman s’empare de la colère objective et s’en sert comme moteur poétique. L’injustice du racisme et celle du sexisme sont les deux points d’ancrage de cette haine objective dirigée vers tout un ordre symbolique et au nom de l’ensemble des catégories de populations qui les subissent :

Yes, I had to acknowledge, I’m angry about the indignities my people have sustained. And yes, I’m terribly enraged that racism still stymies our best and cripples our brightest. But the subtext to all of this was the hell my life became the day I entered the Los Angeles school system. I may have developed a love for poetry at the age of five, but I also developed a profound hate for racism⁴¹

Une certaine gradation dans la résurgence de la colère reste cependant identifiable dans l’œuvre de Wanda Coleman. Le vocabulaire volontairement très cru de ses premiers textes rendent compte d’une colère emprunte d’une violence presque animale que l’auteure annonce dès le titre : *Mad Dog Black Lady*. L’image du chien enragé est très claire et les mots employés s’inscrivent dans cette continuité. Maryline Waniek critique cette première publication de Coleman dans la revue *Callaloo* et qualifie les poèmes de « laids » car leur teneur est telle qu’elle ressent une douleur physique lors de la lecture :

MAD DOG BLACK LADY. The very title of Wanda Coleman's collection of ugly poems demonstrates the powerful language and the racial and feminist rage which characterize most of the poems in the book. The poems are ugly because what Coleman does in them is to capture ugly scenes, pictures of poverty, anguish, and brutality with a stark clarity which hurts the reader's eyes. Like the feminist confessional poets, Coleman wants us to experience her poems not as abstract philosophical speculations, but as something almost physical - a kick in the gut. Hers is a world of violence and oppression, in which whites prey on blacks, men on women, women on men⁴²

Dans l’article qu’il consacre à l’introduction de la poésie de Coleman, Tony Magistrale compare les textes de l’auteure à ceux du pilier de la Harlem Renaissance Claude McKay, « As in Claude McKay's best verse, anger never interferes with Coleman's eloquence; the best poems never descend into the realm of blind rage. »⁴³ La haine du racisme et du sexisme se cultive chez Coleman dans un rapport très frontal avec son expérience personnelle et donc subjective. Ce n’est qu’une fois sortie du système scolaire angélino qu’elle parvient à sortir d’elle-même et à considérer les affronts répétés faits à « son peuple ». Dès lors, l’émeute se concentre en elle (comme l’illustre le titre de son livre publié en 2005) et manifeste son soulèvement personnel envers l’ordre établi qui finit par institutionnaliser le racisme comme un discours normatif et citoyen, protégé par la liberté d’expression. La colère, qui n’est jamais

⁴¹ Coleman, *Riot Inside Me*, p. 208.

⁴² Waniek, « Mad Dog Black Lady : Review », p. 136.

⁴³ Magistrale, « Doing Battle with the Wolf », p. 541.

aveuglante, déborde des textes de l'auteure et vient cimenter une cité hyperréelle coincée dans le temps et enfermée dans un espace factice :

« Endless Mornings Spent In Nameless Rage »

the weight of the sun nails my black eyelids shut
the mattress as seductive as the roiling sky.
home is a stucco prison and i'm stir-crazed
for the route the path the exit the catapult up away
through time⁴⁴

Aldon Lynn Nielsen voit dans la lecture raciale de la poésie américaine un véritable espace d'action qui dépasse un réflexe presque compulsif d'une lecture monolithique. La poésie américaine contemporaine peut être le lieu d'une lecture sociologique des niveaux d'intériorisation du racisme, chez Coleman y compris. Mais le fait qu'elle prenne en compte d'autres facteurs que la couleur de peau indique une notion bien plus globalisante de la colère qui l'anime. Les injustices ne sont pas uniquement dirigées envers la minorité à laquelle elle appartient mais envers « les » minorités auxquelles elle appartient, tout comme celles qu'elle côtoie et dont elle est témoin. La colère qui la pousse à écrire n'est pas celle du racisme ou de l'injustice mais celle du silence. Parce que le racisme s'est ancré à tous les niveaux de la société américaine, parce que le sexisme est devenu comique ou même sexy, parce que l'injustice sociale est devenu la norme de la société hyperréelle, le tout dans une passivité des acteurs politiques qui deviennent des *acteurs* au sens propre. L'élection d'Arnold Schwarzenegger comme gouverneur de la Californie était pour Coleman la suite logique d'un système politique qui devient de plus en plus associé à l'image et qu'elle rattache à l'arrivée de Ronald Reagan à la maison blanche en 1981.⁴⁵

La véritable injustice est celle du silence au profit d'une image stérilisée qui prend tout l'espace et tout le temps. Les artistes, les auteurs et les poètes en sont le dernier rempart et à la justice se substitue la parole d'un collectif artistique qui devient avocat d'une société en mal de représentation :

No Justice - Just Us
- after Kenneth Patchen⁴⁶

This year grave grass covers the innocent.
We stand now, and grieve;

⁴⁴ Coleman, *The World Falls Away*, p. 76.

⁴⁵ Les liens étroits qui lient la classe politique à la télévision et à Hollywood se solidifient dès l'après seconde-guerre mais ce sont ces deux figures clés qui représentent, pour Coleman, la glamorisation politique poussée à l'extrême allant à l'encontre même de la mission politique. Coleman, Entretien, 15/06/2013.

⁴⁶ Patchen était l'une des figures clé de la *San Francisco Poetry Renaissance* et de la *Beat Generation*. Auteur très prolifique (il publie plus de 30 ouvrages/recueils), Patchen s'attache à faire fusionner tout au long de sa carrière, peinture, dessin et musique jazz dans sa littérature, de façon parfois très abrupte.

the future stolen before our eyes; betting on
the state-run numbers racket; drinking sugarless java.
We have too much to do; nowhere and nobody's help.

Last year echoed the year before; a debt unpaid.
They called us 'old souls,' street-wise & cool.

We manage to maintain that look young women have;
Earthy hunger smolders behind our eyes and breasts.

We will probably shout & hallelujah when we die.
We were never accepted all the way - as whole women.

We are insulted, sister, the desolate dames.
Dreamwalkers in a dark and terrible waking,
where the multitudes define us with dirty lies.
Cold points measure us, Lady
The cold points of the law⁴⁷

Pas d'accès de colère dans ce poème, mais le sort subi d'une image créée par de « sales mensonges » et les insultes répétées à l'intégrité féminine. Dans ce texte, Coleman insiste néanmoins sur le déséquilibre des forces en jeu puisque d'un côté il n'y a « que nous » tandis que de l'autre s'affaire des « multitudes ». Le discours poétique lui-même met en lumière une inégalité profonde, aboutissement culturel d'une uniformisation idéologique qui touche au but avec l'aide de l'hyperréalité médiatique. Poussée à bout, la minorité silencieuse, ou plutôt bâillonnée, bascule dans la colère auto-destructrice évoquée par Pistorio. C'est ce que déplore Coleman dans le poème « A Rage Revivified » dans lequel elle discute de la résurgence des suicides :

bones bearing the weight of bones
[...]
the suicides are risen
revolt on Main Street / a riot of
rebuffed silences
the suicides are raised-fisted
reach deep into foam-stained pockets
bash the merciless with algae-covered stones⁴⁸

Dès l'ouverture du texte, un poids pèse lourd avec le fardeau des morts sur les vivants. Les victimes préalables de l'ordre « normal » ne tombent pas dans l'oubli le plus total puisque de cette violence, de cette perte brutale, vient la continuité d'une chronique de la violence sociale anglaise et américaine. Cependant, la « rage revivifiée » évoquée par Coleman n'est pas celle de situations suicidaires dramatiques puisque les différentes situations décrites se soldent toutes par un renoncement au passage à l'acte : les pilules retournent dans leur flacon,

⁴⁷ Coleman, *Mercurochrome*, p. 213.

⁴⁸ Coleman, *Bathwater Wine*, p. 157.

les lames de rasoirs dans leur tiroir. La rage revivifiée est une rage combative que veut transmettre l'auteure. La vague de suicides est une « émeute de silences rejetés » pour Coleman, et une manifestation ultime de tentative d'auto-réhumanisation du corps et simultanément preuve définitive de la déshumanisation du territoire. Parce que l'ordre symbolique établi ne reconnaît pas l'existence, la douleur infligée au corps est presque rassurante, réconfortante. Mais l'abandon n'assène qu'un coup sourd à ceux qui sont responsables.

La colère de Wanda Coleman se dirige ainsi au delà de l'institutionnalisation du racisme ou du sexisme, mais elle se dirige envers le mécanisme complexe et pervers de leur insinuation progressive dans la société américaine avec le soutien sans limites d'une hyperréalité qui s'est mise en marche à Los Angeles et qui a fini par englober toute l'Amérique et la plupart des pays occidentaux avec elle. Parce qu'il faut correspondre à une image attendue, en diverger provoque la rupture presque irrémédiable. La déshumanisation inhérente au territoire carcéral se prolonge en dehors des murs de la ville-prison puisque la simple apparence physique et l'appartenance sociale et/ou urbaine conditionnent qui l'on doit être :

Not as sharp as I wished to be that day, I once managed to mangle a job opportunity by letting the biases of my interviewing committee undo me. (By 22, I had learned the hard way that one never puts down “poetry” or “writing” on the line next to hobbies.) Things were going famously well until I was asked, “What is your pet peeve.” Quickly, I fumbled for an answer. “My pet peeve is not being asked.” They requested an explanation or example and I fumbled for one. “Well—everyone assumes that because I’m Black that I love the Kennedys.” Faces froze and a chill traveled the room. The interview was immediately ended, I was dismissed and received no call back. Realizing what had happened, I chided myself on not being more articulate. I had nothing against the Kennedys, and had met one or another of the family on social occasions or by chance. What I shouldawouldacoulda done was to have continued thusly: “I very well may support the Kennedys, and if I had been old enough to vote at the time, I might have voted for JFK. But that is not the issue. The issue is respect. It is disrespectful to assume what I think—about anything—without asking, just as it is insulting to assume that I drink red wine and smoke marijuana. I may do all of that, and/or love the Kennedys to death. But I am entitled to be asked about such matters, because to not do so is a denial of my humanity.”⁴⁹

L'expectative et les présuppositions faites sans prendre la peine de demander l'opinion sans initier d'échange ou de dialogue est, pour Coleman, la manifestation quotidienne de la déshumanisation latente. À la liberté d'expression qui laisse la porte grande ouverte aux dérives racistes s'adjoint l'interdiction de la déviance qu'elle soit cognitive ou sociale. La répression systématique de la parole jumelée à un ordre social hyper-balisé est le fer de lance qui suscite la colère de l'auteure au delà de ses matérialisations quotidiennes. L'écriture doit

⁴⁹ Coleman, « Ask ».

se faire sans relâche (« write till you drop »⁵⁰) car elle pérennise une voix d'opposition qui s'articule de plus en plus clairement au fil du temps et qui, bien qu'elle demeure singulière, s'agrège à d'autres démarches artistiques qui procèdent d'un même constat, d'une même colère. La rage presque animale s'incarne dans l'un des derniers poèmes publiés de Coleman intitulé « Lioness » qui ouvre le second chapitre de *The World Falls Away* lui-même intitulé « bleatings » :

in the jungle of sound and cement, she stalks meaning
lifts forepaws, flashes talons like blades, tears flesh bloody

headlines to heartaches

she feeds contentious cubs
roves darks with iridescent eyes, mates unfettered

hear her prowl beyond the undergrowth
eternal against unseen teemings and writhings

know it all matters. know the roar goes on⁵¹

L'auteure joue d'un double niveau de lecture à fleur de texte, déjà avec les « *bleatings* » qui se lisent tant comme le saignement que le bêlement et qui offre une clé de lecture pour les poèmes contenus dans cette partie. La lionne en est l'exemple le plus évident avec, dès le premier vers, deux lectures possibles entre une traque du sens et une discussion du sens. La lecture s'ouvre d'emblée dans la jungle de la ville et reprend des motifs chers à l'auteure comme les mains/pattes et le rouge sang. Surviennent ensuite des « grouillements » et des « tortillements » invisibles qui peuvent également se lire comme des affiliations (« *teamings* ») et écritures (« *writings* ») qui s'effectuent dans l'ombre. La colère persiste pour autant puisque le rugissement perdure, mais il n'est pas la manifestation d'une menace, il est le cri de ralliement d'une colère fédératrice porteuse d'un message réhumanisant là encore puisqu'elle exhorte une vérité qui ne doit jamais faiblir : « sache que tout cela importe ». La colère devient un moteur comme un autre, une « haine nécessaire » pour reprendre les propos de Nicole Jammet⁵² mais qui s'articule aussi subtilement que le système contre lequel elle se dresse. Avec ce poème, Coleman donne à lire le cheminement de cette colère puisqu'il est impossible de ne pas voir derrière cette lionne le chien enragé de ses débuts littéraires.

⁵⁰ Coleman, *The World Falls Away*, p. 50.

⁵¹ *Ibid*, p. 67.

⁵² Jammet, *La Haine nécessaire*, 1989.

3- *Memwars*, vers une psychogénéalogie de la ville

Ce jeu de mot est une reprise que fait Wanda Coleman⁵³ d'un terme utilisé par son ami Tim Congdon, homme de lettre américain particulièrement engagé lors du désastre de l'ouragan Katrina en Louisiane⁵⁴. Ce mot valise illustre, pour Coleman, autant le travail de l'homme décédé en 2008 que la cause pour laquelle il s'est battu jusqu'à sa mort. Ce même terme peut convenir au parcours de Wanda Coleman qui s'atèle à une tâche titanesque dans un territoire assiégé par la profusion hyperréelle. Son parcours pourrait à son tour être qualifié de « *memwars* » et les textes qu'elle écrit en sont la chronique ordinaire. Une chose est cependant passée sous silence dans l'intégralité des critiques réalisées à l'égard des œuvres de Wanda Coleman : son attachement à la ville de Los Angeles.

De toute évidence, la colère et la rancœur sont les sentiments les plus visibles dans les textes de l'auteure, mais ce ne sont pas les seuls. Lorsqu'elle corrige l'idée reçue en introduction de *The Riot Inside Me* selon laquelle elle serait obsédée par les émeutes de la ville et qu'elle affirme que son obsession *est* Los Angeles, Coleman donne à ses lecteurs la clé même de son œuvre : « The riots may *seem* to be my obsession, but they are not ; Los Angeles, however, *is* an unending source of material for my writings. It is a terrain with which I'm fascinated, the birthplace I've yet to abandon. »⁵⁵ L'abandon du lieu de naissance qui ne se fera jamais, procède d'une relation viscérale avec ce lieu dont Coleman ne peut se détacher. L'auteure a souvent mis son incapacité à quitter la ville sur le compte d'une insuffisance financière, ce qui était tout à fait vrai entre les années 1960 et 1980. Après, cette période, l'attachement au territoire évolue et c'est toute une psychogénéalogie de Los Angeles qui se déroule le long de l'œuvre de Wanda Coleman.

Beaucoup de personnes qui ont rencontré l'auteure ont manifesté leur surprise de ne pas rencontrer une femme sombre, acariâtre et amère, mais au contraire une femme ouverte à la discussion, souriante et sympathique⁵⁶. Parce que la voix poétique est si dure, la femme qui en est l'auteure doit l'être. David Ulin, dans le compte rendu qu'il propose dans le *Los Angeles*

⁵³ Coleman utilise ce mot en titre d'une de ses entrées sur le blog de la *Poetry Foundation*, « The Longest Walk: "Memwars" of No One in Particular ».

⁵⁴ Congdon lance une initiative appelée *Common Ground Relief* pour aider à la reconstruction de la Nouvelle Orléans alors dévastée. <http://www.commongroundrelief.org/> (01/09/2013)

⁵⁵ Coleman, *The Riot Inside Me*, p. xv.

⁵⁶ J'ai pu en faire personnellement l'expérience lors du *Bookfair* de San Diego organisé en Octobre 2011. Wanda accepte que je la suive lors de la journée et sur le stand où elle dédicace ses ouvrages pour le public. Alors que beaucoup d'étudiants noirs américains de l'université ne semblent pas choqués par l'apparente douceur de leur interlocutrice, les lecteurs plus anciens ne cachent pas leur surprise. Je demande alors à Wanda Coleman si cette réaction est pour elle habituelle et elle répond que, la plupart du temps, les gens sont effectivement surpris de l'aisance de l'échange avec l'auteure qu'ils imaginent conforme à la poétique développée et sur laquelle elle rebondit, puisque c'est pour elle l'influence directe du système de représentation de l'image qu'elle dénonce justement.

Times du week-end du 18-19 janvier 2014 en hommage à la disparition de l'auteure, rebondit sur une intervention de Suzanne Lummis :

“She did not traffic in phony uplift,” observed Stephen Kessler, and yet, this only made her, as both poet and personality, resonate all the more. “I just want to say,” Lummis noted, after reading the poem “I Live for My Car,” “people talk about Wanda’s rage, but there was a lot of love in that woman. The proof is right here in this room.” Lummis is right: Coleman was complicated, forceful, but in every way that matters, she was motivated by love. That love could be fierce -- Hayes recalled her telling him off onstage -- but at heart it was idealistic, driven by a vision of the way things could be. “Wanda went ahead of all of us,” remembered Sesshu Foster, “and she explained a major portion of what this city is about.” Without her, he continued, “we’ll just have to pick up our game.”⁵⁷

Ce sentiment d’amour profond est perceptible dans l’œuvre de Coleman, après tout, le rouge sang si cher à l’auteure n’est-il pas représentatif de la passion ? Une passion violente, enragée pour le réalignement des lignes éditoriales locales vers une vérité du territoire ? Mais au-delà de cette interprétation, l’amour du lieu est très lisible, et il tient même une place centrale dans l’œuvre. La teneur générale des textes est très lourde, difficile, parfois insupportable, jusqu’à pousser le lecteur à refermer le livre, à faire une pause. Mais les moments de relâchement sont aussi au sein de l’œuvre avec des textes qui revêtent ainsi une importance toute particulière. Le rythme imposé par la tonalité des textes n’est pas une alternance égale entre la colère et la douceur, donc quand arrivent ces textes-baumes, ils occupent une place toute particulière. L’œuvre trouve ainsi son équilibre dans le déséquilibre entre la profusion intoxicante et la rareté. Parce que les textes positifs sont si peu nombreux, ils occupent une place égale dans la dialectique poétique que développe Coleman, une dialectique qui a en son centre la ville de Los Angeles et son histoire.

Le lieu devient psychogénéalogique dans le sens que l’entend Christine Ulivucci, psychothérapeute analytique et transgénérationnelle, auteure de *Psychogénéalogie des lieux de vie : ces lieux qui nous habitent*. Ulivucci mesure dans son ouvrage, les liens qui existent entre le lieu et la construction psychologique du sujet avec, toujours présent, l’arbre généalogique comme facteur d’enracinement :

Que vivre dans tous ces lieux, ceux dont nous avons hérité, ceux que nous choisissons d’habiter, ceux qui viennent à notre rencontre comme une évidence ? Que viennent nous dire ces lieux qui constituent le cadre de notre passage sur terre, ces espaces dans lesquels le corps s’incarne et l’esprit se déploie ? Les lieux nous font signe, nous accueillent ou nous repoussent. Ils se font écho à travers les générations. Mais que viennent-ils nous rappeler de notre histoire familiale ? Nous pouvons les interroger, suivre les méandres de leur cheminement et tenter de comprendre ce qui nous a été transmis du parcours de nos ascendants. Quels sont les événements de vie qui ont fait que nous sommes nés à tel endroit, que nous habitons à tel autre ? Pourquoi est-il si difficile de s’investir dans un lieu pour l’un, impossible de déménager pour l’autre ? Autant de

⁵⁷ Ulin, « A Weekend Tribute to Wanda Coleman », <http://www.latimes.com/books/jacketcopy/la-et-jc-weekend-tributes-wanda-coleman-20140120,0,7511270.story#ixzz2uMJcZGXD> (22/01/2014)

questions qui correspondent à l'histoire de chacun et dont les réponses se trouvent dans l'arbre familial.⁵⁸

Les réponses se trouvent dans l'arbre familial pour Ulivucci, mais pas seulement. La psychologie transgénérationnelle fait débat en ce sens qu'elle puise les réponses dans l'histoire familiale uniquement, technique d'analyse trop déterministe pour certains psychothérapeutes qui prônent une indépendance plus grande du sujet. L'enracinement de la famille de Coleman dans la ville est un facteur indéniable de son attachement à Los Angeles, mais l'affection lisible dans ses textes ne se fait pas tant au travers d'une histoire familiale que par la relation qu'elle crée seule avec cet espace. Parce qu'elle s'emploie à réhumaniser la ville, elle développe une relation poétique avec elle, indépendamment de son arbre familial. On pourrait presque y voir les relents du syndrome de Stockholm, d'une entité carcérale à laquelle Coleman finit par s'attacher.

Dans ses objectifs l'auteure fait ainsi appel à la ville derrière la ville, et aux hommes qui la contrôlent. Los Angeles est un territoire administratif comme un autre, géré par un conseil municipal composé d'hommes et de femmes. La ville n'est pas en roue libre, et bien que l'imaginaire collectif au centre duquel elle est lui échappe, le territoire reste aux mains d'hommes qui n'ont que faire du bien-être des citoyens ou de la cohérence urbaine de la cité. La politique n'est pas guidée par un attachement particulier au territoire qu'ils considèrent comme un moyen d'enrichissement. Lorsque Wanda Coleman s'adresse directement à la population angelena dans le poème « Unfinished Note Found in a Kerouac Paperback », elle décrit une « fabuleuse histoire des intérêts humains » et montre d'une part la corruption et d'autre part le fait que l'auteure se soucie du sort de la ville et de ses habitants.

dear people
this is a fabulous human interest
story
about a northern California town's
efforts to survive when threatened
by post earthquake developments proposals
from county, state & federal bureaucrats
which chronicles
the town's unsuccessful fight against
corrupt
officials whose financial schemes
irreparably alter their idyllic
bohème life style⁵⁹

La psychogénéalogie n'est alors plus tant celle de Coleman que celle de l'œuvre qui s'enracine dans un rapport à la ville viscéral et qui motive son existence même. La poésie

⁵⁸ Ulivucci, *Psychogénéalogie des Lieux de Vie*, pp. 9-10.

⁵⁹ Coleman, *Mercurochrome*, p. 54.

s'inscrit dans l'espace de vie et le sang s'apparente à l'encre. La ville est l'omniprésence absente dans le travail de l'auteure qui s'amuse de ce mécanisme dans son essai « I'm There Even When I'm Not There »⁶⁰. Elle démontre dans ce court texte toute sa maîtrise de l'illusion, cette possibilité de surgissement soudain lors de l'expression qui sous-tend une présence latente non moins réelle ou importante : « This is a tremendous power - this ability to be present yet absent at the same time, reappearing and disappearing at the mere mention of my name. It makes me feel almost Godlike, immensely fierce. If only I could package it and sell it. » Ce « pouvoir » évocateur (ou même invocateur) Coleman le vit comme angelena et le contrôle comme poète. L'auteure joue avec cette absence faisant de la ville un lieu innommable qui pourtant la retient par le cœur :

“where are you from?” he asks
“south hell.”
“are you married?”
“no, but involved.”

we are young. we are ebony. in The Garden we rake the leaves
he grows sad. “i’ve never been married. women don’t like
short dark men.”
the climb into his bed is a plunge into ice water. i shiver.
he hurries, places his body so we fit
”stay, please stay lady, whoever you be,” he begs

i fail to explain, know i’ll be gone come sunrise
i’m in love with a place, not a man⁶¹

Cet extrait qui vient clore le poème « Meanwhile in San Francisco » montre l'étendue de la complexité de l'attachement presque amoureux au lieu. La ville est un « enfer au sud » dont la narratrice est amoureuse. Le lien est « inexplicable » et l'auteure elle-même peine à en trouver les raisons, se reposant sur des idées reçues ou des expressions idiomatiques laissant planer le mystère de cet attachement : « Street after street, I follow the circuitous map of my heart. Where my home is. As the saying goes. »⁶² Coleman apporte ces phrases en conclusion de l'essai éponyme de *Native in a Strange Land*, comme pour renforcer cette étrangeté de l'attraction que produit le territoire. Une notion de nostalgie se dégage également de cette relation car avec le temps, c'est toute une histoire qu'elle construit avec la ville. Ainsi, même si Coleman vit toujours à Los Angeles, il lui arrive d'avoir le mal du pays et de vouloir revenir dans le temps autant que dans l'espace : « Whenever I get homesick, I leave Hollywood to crawl into a funk-ed-up little ghetto bar somewhere and sit among down-home

⁶⁰ Coleman, « I am There Even When I'm not There ».

⁶¹ Coleman, *Ostinato Vamps*, p. 17.

⁶² Coleman, *Native in a Strange Land*, p. 30.

Black folk. »⁶³ Ce réflexe de l'auteure reprend l'expression qu'elle a utilisée dans *A War of Eyes* qui veut que l'on ne puisse pas faire sortir ou extraire le « ghetto du noir » (« you can take the spook out the ghetto but you can't take the ghetto out the spook »⁶⁴).

Le ghetto de South Central évolue, change, et se criminalise au fil des années et Coleman s'inquiète pour sa mère qui vit là-bas alors qu'elle-même a réussi à en sortir⁶⁵. Le lieu même du ghetto, est celui du retour aux sources pour Coleman mais elle développe aussi une dialectique plus ambiguë encore. Dans la nouvelle « My Son, My Son », la narratrice, une mère hispanique, exprime son désarroi à son fils qui habite *Downtown Los Angeles* : « I've tried to talk my son into giving up that apartment downtown and renting in a better part of the city. I don't know why my son and his wife insist on renting in the ghetto, as if it's some test of courage. »⁶⁶ Il y a comme un côté sensationnel à la vie de ghetto, une adrénaline inhérente au lieu qui rend « accro ». Survivre au lieu devient une sorte de rite de passage, une initiation qui implique un attachement encore plus fort à ce danger imminent auquel on a survécu.

Il se mêle alors un sentiment d'insouciance à un sentiment d'inconscience et tous deux résultent en des instants particuliers. C'est cette alliance qui crée des moments magnifiés, des moments qui deviennent points d'ancrage du lieu et qui surpassent la dureté du quotidien. La philosophie questionne sans cesse la volonté de l'homme à être heureux, mais ce sont les instants de bonheur qui permettent la santé dans un monde hyperréel, surtout lorsqu'il est subi. Ce sont ces rares moments de félicité qui apparaissent sporadiquement dans l'œuvre de Coleman qui offrent le contre-pied à la colère et montrent un amour décuplé.

we were never caught

we partied the southwest, smoked it from L.A. to El Dorado
worked odd jobs between delusions of escape
drunk on the admonitions of parents, parsons & professors
driving faster than the road or law allowed.
our high-pitched laughter was young, heartless & disrespected
authority. we could be heard for miles in the night

the Grand Canyon of a new manhood.
womanhood discovered
like the first sighting of Mount Wilson

we rebelled against the southwestern wind

⁶³ Coleman, *Native in a Strange Land*, p. 225.

⁶⁴ Coleman, *A War of Eyes*, p. 48.

⁶⁵ « The ghettos have changed a lot. In South Central L.A. people are dying - sitting in their living rooms watching TV and catching stray bullets. So there's no haven, no sanctity - I worry about my mother living there. Because the new-school gangsters are sociopaths - they don't respect anybody. » Coleman, *The Riot Inside Me*, p. 94.

⁶⁶ Coleman, *Jazz and Twelve O'Clock Tales*, p. 127.

we got so naturally ripped, we sprouted wings,
crashed parties on the moon, and howled at the earth

we lived off love. It was all we had to eat

when you split you took all the wisdom
and left me the worry⁶⁷

Dans ce poème intitulé « In That Other Fantasy Where We Live Forever », l’auteure écrit un moment hors du temps et de l’espace, un souvenir comme en parenthèse de la réalité, une illusion toute personnelle détachée du territoire et qui pourtant ne serait pas sans lui. Le changement des champs sémantiques est radical puisqu’il ne s’agit plus d’emprisonnement mais « d’illusions d’évasion » qui n’importent pas vraiment. Ce qui frappe alors est la continuité de la ville alors que l’autre, responsable de cet aparté, s’en va. L’autre n’est pas nommé, la ville, elle, l’est. L’autre part, la ville, elle, reste. Elle est lieu de l’histoire, de la mémoire et quitter la ville, ce serait, en quelque sorte, tirer un trait sur une partie d’elle-même puisque le parcours poétique que l’auteure propose se fait dans la ville, sur la ville et pour la ville. Le souvenir et sa survivance deviennent un destin comme le sous-entend le poème « Espantalepsis » :

how is it that the old house,
so filled with nostalgia,
is so empty of warmth, the broken
bones of shutters splintering pale cool sun

what chance for happiness, here, in this second life
caught between the essence and the imitation

yet here and there, a fluttering
as perceptible as the movement of the hour hand
[...]
is this memory or destiny?⁶⁸

Un essai cristallise cependant cette relation entre Los Angeles et Coleman dans toute sa complexité, « L.A. Love Cry »⁶⁹ qui ouvre *Native in a Strange Land*. Ce texte à part, repris et mis en art par Jean-Jacques Tachdjian, est un essai qui pourrait être un poème, qui pourrait, en quelque sorte, être le chaînon manquant entre les « histoires », les poèmes et les essais de l’auteure, un sorte de pierre de Rosette de l’œuvre s’ouvrant ainsi : « Who loves Los Angeles is Los Angeles, the gospel according to Saint who ? But to love this turf is hard and unrequited. Is to be a constant trick, a constant victim of the dry screw. Is to never be quite satisfied in deeper levels. Is to always be hungry. » Sorte d’hymne à l’amour en accord avec

⁶⁷ Coleman, *Mercurochrome*, p. 56.

⁶⁸ Coleman, *Bathwater Wine*, p. 169.

⁶⁹ Coleman, *Native in a Strange Land*, p. 19-22. Texte intégral disponible dans les Annexes, p. 417-9.

son histoire, Coleman explore dans ce texte toutes les facettes d'un amour en demi-teinte qui la retient et la maintient. Aimer cette ville c'est aussi la haïr car le sentiment reste sans réponse et unilatéral, mais aussi parce qu'aimer la ville dans toute sa sophistication s'est s'exposer à la blessure inguérissable d'une hyperréalité qui se lève et laisse place à une vérité sans équivoque. Aimer Los Angeles c'est lever le voile de l'illusion et de l'image tout en acceptant que la ville ne nous le pardonnera jamais car aimer Los Angeles, c'est aussi se battre avec elle. Même si Coleman sait ce combat perdu d'avance, elle conclut cependant qu'elle continuera d'aimer Los Angeles sans retenue et surtout, sans aucun regret : « So I'll hang tough and love you. With no regrets. »

La psychogénéalogie lisible chez Coleman est ainsi surtout la sienne en relation avec la ville plus qu'avec son arbre généalogique. Los Angeles est l'amant qui ne la quittera jamais plus qu'un lieu formateur emprunt d'une période de son histoire personnelle. L'attachement viscéral n'est pas celui du lieu de naissance, ni d'une histoire familiale qui lui est inextricablement liée. Le lieu de repos du père pourtant adulé n'est pas un lieu de pèlerinage ou de recueillement pour Coleman comme elle l'évoque dans le poème « Conversations With Daddyboy » qu'elle débute en déclarant : « i do not visit my father's grave often enough so he visits me »⁷⁰. Le dialogue continue après la mort, et ce qui demeure indétrônable sont les souvenirs d'une vie familiale dans les Watts des années 1950-1960. La dernière référence que fait Coleman à cette ville aimant-e, se retrouve dans le poème intitulé « Anthony Jerome » en mémoire de son fils décédé du SIDA. La ville n'est pas son lieu de repos puisque l'auteure ne pouvait pas se permettre d'acheter un emplacement pour une tombe à sa disparition. Les cendres dispersées dans le Pacifique, la mémoire du fils se languit et s'inscrit irrévocablement dans le lieu de sa vie et de sa mort, dans des terres « étriquées et méchantes - étriquées et solitaires - et douces pourtant » :

because i could not afford a grave
he was returned to the Pacific
stopping once midway to rest in our eyes
as i wiped white-flecked sputum from dead lips

it was there, between my hoped-for success
and the exhaustion of overwork for
niggling pay, between the abyss and nevermore,
he swam away on the last wave

arm-in-arm, we wept away the days.
i made a shrine from marble & memories,
and like a dutiful mom, burned candles
on his every anniversary

⁷⁰ Coleman, *Mercurochrome*, p. 48.

and here it nears again, the summer of his birth.
i sit alone and touch his journals, unread
still. unable to turn a single page. as if he
were alive to protest, to protect his privacy

*truth is, i cannot revisit that year
without a jag that threatens my pose of sanity
without being broken into shards*

i carry images of long-stemmed blood roses, merlot and his
gold bracelet lost on a parking lot then found in a prayer

i have never visited here with my son
there was seldom money for travel, and what was
borrowed went for food. we dreamed and died in a
small mean domain—small and lonely—and sweet yet⁷¹

Deux cycles parallèles se dégagent de ce texte qui cristallisent le paradoxe sentimental qu'exerce la ville sur l'auteure. Le poème évoque deux anniversaires bien distincts, celui de la mort du fils « anniversary », mention à laquelle succède la naissance du fils « summer of his birth ». La mémoire se cultive en même temps qu'elle se ritualise, avec la confection d'un autel et les bougies qui l'illumine, mais elle suit également le mouvement qu'initie l'océan mentionné en ouverture du texte. Là encore, le motif de l'océan guide le va-et-vient mémoriel qui oscille entre l'évènement qui célèbre la vie et celui qui honore la mémoire du défunt. David Lowenthal affirme en ouverture de son article « Past Time, Present Place : Landscape and Memory » publié en 1975 dans la revue *American Geographical Society* : « We inherit the deadly disease of nostalgia. »⁷² Cette maladie, si elle ne tue pas, ne nous quitte jamais vraiment non plus. La ritualisation de la mémoire du fils perdu exprime le manque, la douleur et évoque la nostalgie d'un temps passé révolu dans une ville où le passé se doit d'être invisible. La mémoire enclenche un processus de reconstruction historique qui conjure les souvenirs chéris du lieu et de l'instant voulu dans une démarche qui semble sans cesse nous échapper car elle ne produit jamais les mêmes détails. Tel que le conceptualise Lowenthal, le présent de la réflexion influe inexorablement sur les invocations du passé. Ainsi, en conclusion, Lowenthal paraphrase l'historien de l'art Erwin Panofsky afin d'affirmer que le paysage changeant est là à la fois pour indiquer et perpétuer les inclinaisons changeantes de nos cœurs.⁷³

⁷¹ Coleman, *The World Falls Away*, p. 19.

⁷² Lowenthal, « Past Time, Present Place : Landscape and Memory », p. 1.

⁷³ « Historical reconstruction resembles the creation of hronir[Borges]. Even when we strive for fidelity to the past we create something new that reflects our habits and preferences. To paraphrase Panofsky, the changing landscape both indicates and serves to perpetuate our change of heart. As we erode and alter the inherited past, we more and more contrive our own. Creatures of historical processes beyond our control, we shape landscapes and artifacts to conform with illusory histories, public and private, that gratify our tastes. All the lineaments of

the present are historical, yet they are continuously reborn in the minds of every culture and of every generation. » *Ibid*, p. 36.

C. Re-remembering L.A.

La dimension humaine de la ville est ce à quoi Wanda Coleman consacre sa vie et son œuvre, et elle s'engage dans une démarche visant à remettre l'humanisme au centre des considérations d'un espace qui semble en avoir perdu toute notion. Cet avis de l'auteure d'une cité en totale déconnexion avec les hommes qui la composent s'accorde avec d'autres ouvrages récents qui traitent différemment d'un processus devenu historique. Les historiens Clark Davis et David Iglar éditent en 2002 *The Human Tradition in California*, ouvrage composé de quinze essais (dont la plupart traitent de Los Angeles) dont l'objectif fixé par les deux auteurs est clair :

The Human Tradition in California investigates this history through the lives of ordinary individuals - at key moments in time. California certainly has its share of renowned figures : Father Junipero Serra, Earl Warren, Ronald Reagan, and Mickey and Minnie Mouse. While these individuals have undeniably shaped California's past, the lives of such historical celebrities can obscure the experiences of ordinary people, especially the majority of the population who are neither white, nor male, nor privileged by wealth and status.¹

Que ces historiens placent au même niveau Mickey Mouse et Ronald Reagan qu'ils qualifient de « personnalités historiques » semble compromettre l'ensemble de leurs objectifs en antagonisant une histoire « ordinaire » de la Californie à celle d'une histoire pourtant bien réelle qui invoque néanmoins des personnages fictifs au lieu de leur créateur. Si le but visé par ces auteurs se rapproche beaucoup de celui envisagé par Wanda Coleman, leur apparente tolérance ou peut-être même leur complaisance envers un ordre symbolique erroné coupe court aux finalités, aussi nobles soient-elles, envisagées par ces historiens. D'autres auteurs en appellent à un nouvel humanisme angeleno comme Michael Eric Engh, historien jésuite né à Los Angeles². En novembre 2000, Engh est invité à s'adresser à la *Historical Society* de Los Angeles qui publie un an plus tard une retranscription de son discours intitulé « Meeting the Needs of Our Time : Builders of the Humane City in Los Angeles 1900-1950 ». L'essai de Engh retrace les dynamiques particulières de la construction de la ville avant 1950 et l'investissement particulièrement important de la population dans les décisions urbaines, y compris des minorités. Il insiste sur le dialogue qui existait alors et qui s'est rompu brutalement avec l'irruption d'intermédiaires et une complexification du mécanisme politique d'une mégalopole comme Los Angeles. Engh conclut son essai sur une anecdote personnelle. Alors qu'il nettoie sa voiture, il entend des coups de feu au loin et apprend par la suite qu'il

¹ Davis & Iglar, *The Human Tradition in California*, p. xiii.

² Engh fut nommé Président de l'Université jésuite de Santa Clara en 2008.

s'agit d'un règlement de compte entre gangs de Boyle Heights (quartier angeleno) qui fera une victime collatérale, Stéphanie Raygoza, 10 ans :

Stephanie's death sounds like a grim statistic from the nightly news, and some may find it unseemly to mention the death of a fourth grader while we sit in surroundings as elegant as the Biltmore. To neglect this violence, however, would detach today's talk from the urban context that gives it meaning and purpose. The Angelenos whom I have discussed all grappled with painful issues that divided the city. They struggled with problems that aggravated division or bred the poison of prejudice. Their often-heroic attempts to improve life in Los Angeles constitutes examples we need to appreciate, chapters necessary to flesh out more fully our city's history, so that we, in our turn, can build the social capital to tend to the needs of our time. [...] Historians and those who love history can best serve the community by doing what they do best - be true caretakers of our heritage.³

L'engagement religieux de Michael Engh importe peu dans l'analyse qu'il propose puisqu'il est historien avant tout et l'essai qu'il écrit est très richement documenté. Ce qui le distingue néanmoins, et là son investissement religieux pourrait être perceptible, est son exhortation au retour vers une ville humaine dans laquelle le dialogue serait restauré. Cette parole prise en otage par l'hyperréalité ajoutée à un territoire urbain qui en matérialise les effets, se réapproprie, selon Engh toujours, par l'histoire et l'engagement à préserver cet héritage mémoriel. C'est cette démarche que Coleman voit comme la clé de la réhumanisation du territoire, mais cette propension à préserver l'héritage se retrouve largement compliquée par la désorientation amenée par l'hyperréalité venue s'infiltrer à tous les niveaux du quotidien. Coleman rejoint alors la requête de Michael Engh à ce que les « historiens et tous ceux qui aiment l'histoire » s'engagent dans ce processus de préservation, par les moyens dont ils disposent. C'est alors que se pose le véritable problème et la limite du discours de Michael Engh. Il ne donne pas les clés de cette sauvegarde mémorielle car les moyens à sa disposition se limitent à des institutions trop souvent déconnectées de la réalité et trop souvent ethno-centrées ou communautaires. Le dialogue interdisciplinaire est selon lui la solution d'une réhumanisation efficace du territoire, mais il implique un dépassement culturel qui a encore du mal à s'établir au début des années 2000. Coleman explique lors de sa correspondance avec Tran Bui que les moyens de déchiffrement de l'espace culturel et social en des termes logiques et dialectiques ne peuvent s'appliquer à la ville de Los Angeles et qu'elle exige de ceux qui tentent d'en démêler les implications de trouver un système de lecture qui leur soit propre :

We reside in a space that cannot be easily visited through simple terms like "inside" and "outside." Our mental, physical and spiritual states of being have become synonymous with our

³ Engh, *Meeting the Needs of Our Time: Builders of the Humane City in Los Angeles, 1900-1950*, p. 15.

social states of being, and there is no immediate way to disentangle the resulting mess. One must simply cope with the bullshit however one can.⁴

Déchiffrer l'espace ne peut se faire dans l'immédiat, c'est un processus long qui se fait en plusieurs étapes et se décline sur plusieurs niveaux, que ce soit spatial, historique ou culturel, niveaux dans lesquels l'humain doit retrouver une place centrale. Pour ce faire, Coleman traverse l'ensemble de cette stratification qu'elle ne délimite jamais clairement mais qu'elle condense dans l'ensemble de ses textes. Néanmoins, elle ne les traverse qu'à travers un seul et même prisme, celui de l'humain, d'un humain devenu inhumain, détaché d'un monde glissant et impalpable qui tourne sur lui-même sans considérer celui censé y vivre. Elle exprime ce mécanisme qu'elle se fixe dans le premier vers du poème « American Sonnet (7) » : « to take the outer skin in. rehumanize it »⁵. Pour réhumaniser l'espace, il faut d'abord réhumaniser les hommes, et pour réhumaniser les hommes, il faut dévoiler les liens sinueux d'un ordre symbolique détaché d'une réalité sociale et urbaine dramatique. Coleman se sert alors de comparaisons symboliques très fortes pour dénoncer une impossibilité de réhumanisation inhérente à l'ordre social subi par la population noire américaine comme dans le poème « The American Urban Camp » :

Measures were taken to ban Blacks from further participation in the dominant American society, condemning Blacks to hopeless economic struggle and inevitable death in the subculture of the Urban Camp.

Approximate number of victims of the major Urban Concentration Camps:		
Atlanta, Georgia	50,000	bergen-belsen
Jackson, Mississippi	92,000	ravensbruck
Miami, Florida	63,500	buchenwald
San Francisco/Oakland, California	70,000	dachau
New Orleans, Louisiana	138,000	mauthausen
Houston, Texas	74,000	flossenburg
Seattle, Washington	35,000	theresienstadt
Boston, Massachusetts	100,000	sachsenhausen
Harlem/New York City	2,000,000	auschwitz
Washington, D.C.	1,380,000	maideneck
Chicago, Illinois	600,000	belzec
Philadelphia, Pennsylvania	280,000	sobibor
Los Angeles, California	731,800	treblinka
Detroit, Michigan	600,000	chelmno
Newark, New Jersey	67,500	stuthof
Puerto Rico	2,350,000	
Jonestown, Guyana	934 ⁶	

⁴ Firestone & Teen Lomax, *Letters to Poets*, p. 51.

⁵ Coleman, *Hand Dance*, p. 153. Texte intégral du Sonnet n°7 dans les Annexes, p. 420.

⁶ *Ibid*, p. 144

L'ampleur de la tâche semble impossible face à l'impossibilité possible du génocide de la seconde guerre, mais donner à lire cet impossible entrouvre l'espace poétique qu'Adorno considérait comme mort après Auschwitz. Coleman tient ainsi à délimiter une tragédie silencieuse ancrée dans l'identité urbaine de la ville américaine qui se doit d'avoir, comme toutes les autres, son ghetto noir-américain. Le phénomène normalisé entre dans la topographie urbaine et s'est tout naturellement que ce ghetto se crée à Los Angeles alors que la ville se développe bien après les plus grandes villes de l'Est des États-Unis. En un processus sans nul doute contestable et risqué, la logique ségrégationniste déshumanisante se calque ainsi pour l'auteure sur une mimétique de la Shoah qui perdure dans la société moderne et qui a fini par s'intégrer comme une composante normale de la ville moderne.

La déshumanisation moderne passe aussi par les écrans qui, dans leurs définitions mêmes, impliquent déjà, selon Jacques Derrida, un niveau de déshumanisation latent⁷. Le non-sens de la machine n'est pas étranger à la dimension virtuelle qu'elle imprime sur les corps *a posteriori* de leur diffusion en deux dimensions. Par ailleurs, ce sens déshumanisant des corps est, pour Coleman, une extension de ce que produit le racisme dans la psyché américaine :

To me those are the true obscenities : movies like *Halloween*. Because to me that's part of the dehumanization process; to me that's an extension of what racism does. Because you're dehumanizing these people so you can just kill one after the other : these are not human beings who are falling, they're props in a movie ! So you can hack them up, you can butcher them, you can have all this disgusting shit happening on the screen, and it *inures*.⁸

Coleman considère la finalité d'une image qui s'incruste, qui se normalise et vient soutenir par conséquent un procédé similaire par contumace. Cependant, l'objectif posé de réhumanisation d'un espace déshumanisé n'est pas à l'origine de la démarche poétique de Coleman et elle le reconnaît sans détours. Elle n'avait pas de « masterplan » aussi désintéressé dès ses débuts de poète et c'est petit à petit au cours de sa carrière littéraire et de son parcours d'Angelena que Coleman affine sa plume et étend ses objectifs qui trouvent leurs origines dans une évolution plus « basique et presque étrange »⁹ selon l'auteure. Lors de la correspondance établie avec Wanda Coleman, je lui ai demandé si elle avait eu, comme cela

⁷ « Dès lors, une machine, au fond, n'est pas intelligible. En tout cas, même si elle rend possible le déploiement ou la transmission ou la production du sens, en elle-même, en tant que machine, elle n'a pas de sens. C'est d'ailleurs cette absence de sens qui peut aussi désespérer, produisant des effets de déshumanisation, d'expropriation, de nihilisme. En lui-même, ce non-sens n'est pas une absurdité, ce n'est pas négatif, mais ce n'est pas non plus positif. » Derrida, *Echographies de la Télévision*, p. 121.

⁸ Coleman, *The Riot Inside Me*, p. 100-1.

⁹ Coleman, Entretien, 16/06/2013.

avait été le cas avec la poésie, un déclic particulier ou un moment singulier qui lui fit prendre de la distance pour envisager la réhumanisation de façon plus globale, voici sa réponse :

The global came later, Charles. My evolution began with basic, if awkward, postures of self defense. I - Wanda the individual - had to protect myself against the forces that were destroying my spirit. Soon I began to understand that these forces were larger than the individuals through which they functioned (including my mother and other family members) ; they were rooted in the very nature of my birthplace, my nation, and world history. So I began my writing - at school age - as a bid not only for justice but for fairness and respect. In the process of my personal « rehumanization » my very being has become, itself, a political protest.¹⁰

La réhumanisation se fait d'abord pour elle avant de se faire par elle. C'est la conscience accrue des mécanismes avec lesquels elle doit composer et dans lesquels elle se construit qui l'amènent vers une vision qui dépasse la situation singulière. Dans sa réponse, Coleman ne mentionne pas le racisme ni les différentes particularités qui le composent tout à fait sciemment, car ces « forces » qui s'attaquent à « l'individu », même si elles ne sont pas les mêmes pour tous, procèdent d'un même mécanisme symbolique. Par ailleurs, la transformation qu'elle évoque vers une politisation de sa propre existence est ce qui ouvre ce que Roland Barthes appelle un nouvel humanisme :

On voit se dessiner par là l'aire possible d'un nouvel humanisme : à la suspicion générale qui atteint le langage tout au long de la littérature moderne, se substituerait une réconciliation du verbe de l'écrivain et du verbe des hommes. C'est seulement alors, que l'écrivain pourrait se dire entièrement engagé, lorsque sa liberté poétique se placerait à l'intérieur d'une condition verbale dont les limites seraient celles de la société et non celles d'une convention ou d'un public : autrement l'engagement restera toujours nominal ; il pourra assumer le salut d'une conscience, mais non fonder une action.¹¹

L'engagement littéraire de Wanda Coleman commence de manière nominale et se transforme peu à peu en une action. Si Coleman ne parvient pas à donner un événement précis comme point de départ de cette expansion soudaine de sa démarche poétique, le recueil *Hand Dance* marque ce virage. Le devoir de mémoire devient l'action nommée de cette réhumanisation qu'elle annonce au milieu du recueil¹². Le corps est alors un outil fédérateur, non tant dans sa forme que dans son actualité et sa nature. Ainsi, en clôture du poème « What Must Be Remembered » l'auteure écrit : « The confessions of bodies to the urge »¹³. Le corps dans ses pulsions et impulsions révèle l'unité fédératrice sur laquelle se base Coleman et de laquelle émane la mémoire. La réhumanisation passe par le corps, par la peau qu'elle s'approprie, par la voix qu'elle emprunte :

¹⁰ Coleman, Entretien, email envoyé le 31/01/2012.

¹¹ Barthes, *Le Degré Zéro de L'Écriture*, p. 64.

¹² « to take the outer skin in. rehumanize it » Coleman, *Hand Dance*, p. 153.

¹³ Coleman, *Hand Dance*, p. 270.

-Many of your poems take place in the ghetto. They seem to be in contemporary times, not out of your childhood... Is this you or a dream of you?

-This is me...

-Do you use personae in your work?

-Yeah

-How much would you feel that the reader should have to work to be able to distinguish between the fantasy and the reality?

-They shouldn't, because it's insignificant. I use other voices, but they're not fictions. Most of the dialogue I use is verbatim. I... pride myself on having an ear for dialogue. That's why I like scriptwriting... I have a memory for what people say and how they say it.¹⁴

La distinction entre fiction et réalité est insignifiante dans l'œuvre de l'auteure. Coleman utilise des personnages, des voix singulières, mais les situations et les contenus ne sont pas pour autant une invention. Parce qu'elle a bonne mémoire, Coleman la reconstruit sur les pages et la prolonge dans son œuvre, mais la réhumanisation ne passe pas que par la voix, elle passe surtout par le sens et la capacité de conciliation, voire de réconciliation. C'est parce qu'elle est physiquement capable d'une empathie supérieure que l'auteure est en mesure de s'employer à une tâche dont elle ne sera jamais satisfaite. Coleman utilise cette image dans le poème « My Enlarged Heart » dans lequel la narratrice subit un examen médical qui lui diagnostique un cœur deux fois plus gros que la normale. Le médecin n'y verrait alors qu'une seule explication plausible : « you worry too much about this world »¹⁵. Jodi Halpern et Harvey Weinstein considèrent en conclusion de l'article « Rehumanizing the Other: Empathy and Reconciliation » publié en 2004, la place essentielle d'une telle compréhension de l'Autre :

As has been discussed, empathy serves as a normative ideal for a rehumanized view of the other. Each aspect corresponds to something that war robs people of the ability to individualize rather than stereotype, feelings of curiosity about others rather than assumption of knowing, and tolerance of ambivalence rather than organization of experience through feelings of resentment, anger, or fear. Importantly, this ideal of empathy is not achieved in an intense moment of sympathy, but in living together and genuinely attending to another's perspective over time. Such an understanding seems to be the basis of genuine social cooperation.¹⁶

Parce qu'elle est capable de se glisser dans la peau de l'Autre, même s'il est considéré comme l'ennemi (à l'image de Soon Ja Du), Coleman jette les bases de ce que Halpern et Weinstein appellent une « coopération sociale ». Cela rejoint ce qu'annonçait Barthes lorsqu'il désignait la démarche de l'écrivain comme un nouveau champ d'action. Il ne s'agit pas de trouver le « salut d'une conscience », même collective, mais il s'agit de tisser un nouveau lien social, humaniste, dans la ville de Los Angeles. Paul Ricœur termine son ouvrage *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* sur ces mots : « Sous l'histoire, la mémoire et l'oubli.

¹⁴ Coleman, *The Riot Inside Me*, p. 213.

¹⁵ Coleman, *Hand Dance*, p. 233.

¹⁶ Halpern & Weinstein, « Rehumanizing the Other: Empathy and Reconciliation », p. 583.

Sous la mémoire et l'oubli, la vie. Mais écrire la vie est une autre histoire. Inachèvement. »¹⁷
L'écriture de Coleman se voulant manifestation des voix réprimées, traces d'une mémoire bafouée, elle devient le lieu d'une action coopérative et d'un évènement social.

1- Texte et ville : homologie

Ce lieu de l'écriture comme lieu commun de renouveau humanisé se révèle dans un rapport d'homologie entre Los Angeles et le texte que compose l'œuvre de Coleman dans sa totalité. Parce qu'elle veut remettre l'homme au centre de cet espace, l'espace devient lisible à plusieurs niveaux. Lorsque l'on s'attarde sur l'équilibre entre les différents motifs dans l'écriture de Coleman se rapportant à l'urbain ou à la nature, on s'aperçoit qu'il existe une certaine homologie entre l'œuvre de l'auteure et la ville. *The Country and the City* de Raymond Williams est l'un des ouvrages fondateurs sur cette relation littéraire. Ce livre oscille entre lien et représentations sociales et historiques des deux milieux et les interrelations qui se créent au sein de la littérature. Bien que Williams soit britannique, il articule son analyse sur une conception occidentale globalisante de la relation entre ces deux espaces et évoque même Los Angeles comme l'un des exemples illustrant ce qu'il appelle la crise des villes dans l'émergence de la nouvelle métropole¹⁸.

The country and the city are changing historical realities, both in themselves and in their interrelations. Moreover, in our own world, they represent only two kinds of settlement. Our real social experience is not only of the country and the city, in their most singular forms, but of many kinds of intermediate and new kinds of social and physical organisation. Yet the ideas and the images of country and city retain their great force. This persistence has a significance matched only by the fact of the great actual variation, social and historical, of the ideas themselves.¹⁹

Les images associées à la ville et à la nature se combinent surtout différemment dans la ville de Los Angeles puisque l'image combinatoire résultante est à l'origine du développement urbain. Bien que Williams se fonde sur un corpus littéraire britannique²⁰, les idées qu'il développe se déclinent tout aussi bien sur le sol américain avec les mythes de la Frontière et de l'ouest sauvage qui restent des pendants très marqués face aux centres urbains tout aussi monumentaux. Wanda Coleman en fait usage à son tour lorsqu'elle allégorise le climat de la ville ainsi que sa topographie naturelle tout en y incluant des éléments de la ville

¹⁷ Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 657.

¹⁸ « familiar problems of the chaotically expanding city recur, across the world, in many of the poorest countries. People who speak of the crisis of cities with London or New York or Los Angeles in mind ought to think also of the deeper crises of Calcutta or Manilla or a hundred other cities across Asia and Africa and Latin America. A displaced and formerly rural population is moving and drifting towards the centres of a money economy which is directed by interests very far from their own. » Williams, *The Country and the City*, p. 287.

¹⁹ Williams, *The Country and the City*, p. 289.

²⁰ Notons par ailleurs que certains de ces écrivains figurent dans les épigraphes de Coleman.

moderne. Les associations entre le naturel et la vie urbaine trouvent un équilibre au sein de l'œuvre de Coleman qui n'antagonise pas ces deux aspects de la vie angelena, bien qu'elle s'amuse souvent du double sémantisme de « palms », entre les palmiers des cartes postales et les mains, chères à l'auteure : les arbres/mains se tendent vers l'horizon/l'Autre. Si l'on reprend les termes de Stéphane Degoutin qui voit en Los Angeles un « territoire rural replié sur lui-même »²¹ ou de Jeremiah Axelrod qui considère l'espace urbain angeleno empreint d'une forme de pastoralisme²², il devient clair que Coleman, en associant des motifs urbains modernes et des motifs naturels vient illustrer à son tour une mégalopole qui a su se construire autour d'une conception agreste de son espace.

La conclusion à laquelle parvient Williams est tout aussi significative puisqu'il affirme que l'on peut dépasser le clivage en refusant simplement d'être divisé. Il retrace son parcours de la campagne vers la ville et voit dans la littérature un « modèle offert de développement universel » lui conférant les clés du présent et du futur par la compréhension d'un « passé formateur et fascinant »²³. Ville et nature se répondent dans une tradition unique, dans un ordre symbolique qui n'appartient qu'à lui et qu'il ouvre à l'Autre :

But it has brought me to the point where I can offer its meanings, its implications and its connections to others: for discussion and amendment; for many kinds of possible cooperative work; but above all for an emphasis - the sense of an experience and of ways of changing it - in the many countries and cities where we live.²⁴

De manière symptomatique, le tout premier poème ouvrant l'œuvre de Coleman dans *Mad Dog Black Lady* est sans-titre, alors que le second s'intitule « Where I Live », première véritable position prise par l'auteure. Le tout premier texte sans-titre du recueil se réfère néanmoins déjà à un rapport au sujet directement en lien avec le lieu, un sujet indéterminé, écrasé, en minuscule et sans-titre : « a job well done in the alley somewheres back a little while ago [...] i've walked down this boulevard so often i've memorized the cracks [...] it's mapped out beautifully those eyes read it all »²⁵. L'homologie s'ouvre d'emblée et serait, comme le suggère Williams, un espace ouvert de discussion, d'amendements et de coopération, à l'image des « craquelures » du boulevard qui ouvrent un écart dans lequel l'auteure s'engouffre. Le texte et son objet, dans leurs ressemblances, ne fixent pas une vérité unique, mais elles ouvrent la possibilité d'un nouvel ordre. Parce qu'il y a ressemblance, parce qu'il y a ce que Michael Riffaterre appelle « l'illusion référentielle », alors le texte de

²¹ Degoutin, *Prisonniers volontaires du rêve américain*, p. 232.

²² Axelrod, *Inventing Autopia*, pp. 112-3.

²³ Williams, *The Country and the City*, p. 306.

²⁴ *Ibid*, p. 306.

²⁵ Coleman, *Mad Dog Black Lady*, p. 11.

Coleman se fait générateur d'une signifiante qui entre en concurrence avec l'objet surdéterminé qu'il tente, dans une certaine mesure, de déconstruire :

Tout se joue dans la différence entre signification et *signifiante*. Dans le langage quotidien, les mots semblent reliés verticalement, chacun à la réalité qu'il prétend représenter, chacun collé sur son contenu comme une étiquette sur un bocal, formant une unité sémantique distincte. Mais en littérature, l'unité de signification, c'est le texte lui-même. Les effets que les mots, en tant qu'éléments d'un réseau fini, produisent les uns sur les autres substituent à la relation sémantique verticale une relation latérale qui, se constituant au fil du texte écrit, tend à annuler la signification individuelle que les mots peuvent avoir dans le dictionnaire. Le lecteur qui essaie d'interpréter la référentialité aboutit au non-sens : cela le force à chercher le sens à l'intérieur du nouveau cadre de référence donné par le texte. C'est ce nouveau sens que nous appelons signifiante. La signifiante, c'est-à-dire le conflit avec la référentialité apparente, est *produite et régie par les propriétés du texte*.²⁶

Le texte poétique propose une signifiante en rivalité avec la « référentialité apparente » dont il émane. La seule référentialité qu'implique la création de l'espace textuel, et le processus de son émergence, est également à prendre en compte. Le texte est comme l'espace d'une mise en scène du conflit entre deux ordres symboliques discordants, et l'homologie se retrouve là encore comme l'argumente Louis Marin dans « La ville : Espace du texte et Espace dans le Texte »²⁷. Une véritable mécanique architecturale de la littérature s'articule pour Louis Marin, avec comme origine une « géographie-topique » génératrice d'un récit-espace. Marin prend le récit *Utopia* de Thomas More comme point de départ de sa démonstration, exemple rappelant ce que Jean Baudrillard appelle « l'utopie réalisée »²⁸ dans son ouvrage *Amérique*. L'utopie est une « révolution réussie » pour Baudrillard, qui voit Santa Barbara, Disneyland et l'Amérique toute entière comme « paradis », un paradis « qui est ce qu'il est, éventuellement funèbre, monotone et superficiel. Mais c'est le paradis. Il n'y en a pas d'autre. »²⁹ La relation du récit-espace se complexifie dans cette délimitation puisque l'utopie littéraire est à la fois objet poétique et objet iconique chez Marin³⁰, objets qui se retrouvent dans l'hyperréel angeleno (décelé par Baudrillard) puisqu'il propose une narrativisation de l'espace. Ce « procès de production du sens » comme le qualifie Marin est ce qui engendre, selon lui, un « espace dans le texte » : « La façon de raconter l'histoire constitue l'histoire elle-même, que l'histoire ne raconte jamais que la manière dont elle s'y

²⁶ Genette & Todorov, *Littérature et réalité*, pp. 93-4.

²⁷ Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, pp. 149-84.

²⁸ Baudrillard, *Amérique*, p.75-102.

²⁹ *Ibid*, p. 96.

³⁰ « En cela l'*Utopie* s'apparente à l'« objet poétique » puisque nous assistons, au niveau des grosses unités constitutives du discours, à une projection du principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison. Mais elle s'apparente aussi à l'« objet iconique », puisque tout le fonctionnement comme texte, ou comme production de sens, consiste dans les effets de spatialisation des temporalités, des successions, des chronies. » Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, pp. 150-1.

prend pour raconter et que c'est là son objet »³¹. Los Angeles est une ville qui s'est construit dans une narrativisation de son espace et de sa prétendue identité en fonction des besoins de chaque période de son histoire. Cependant, cette narrativisation excessive de l'espace angeleno *pour* l'espace angeleno ne passe pas tant par le texte que par l'image et le discours, un discours qui, néanmoins, se constitue en texte lorsqu'il dit l'espace :

Mais ce ne sera que du discours. C'est en ce sens qu'il y a distraction ou détournement de la question du lieu dans le discours où il est question du lieu : le discours dira le lieu, mais non pas où est le lieu - le lieu n'est qu'un lieu-dit. Toutefois, cette distraction s'accompagne d'un autre détournement du lieu dans le discours, qui provient d'un travail du discours sur lui-même, et cela parce qu'il y est question du lieu et de l'espace : le discours travaille en forme de texte parce qu'il parle de l'espace et que l'espace, lorsqu'il est *dit*, provoque nécessairement des effets dans le discours, effets par lesquels il se constitue en texte : *en espace du texte*.³²

L'espace du texte est le point de convergence le plus fort entre Los Angeles et l'œuvre de Wanda Coleman. Tous deux disent l'espace, et l'érigent comme base de leurs discours, mais ce sont les effets de ce discours qui, eux, divergent radicalement. C'est parce qu'il existe une forte homologie entre deux espaces de textes que Coleman est en mesure de produire une œuvre singulière qui ne pourrait pas voir le jour ailleurs aux États-Unis ni dans le monde³³. Peut-être touchons nous ici à une facette inconsciente de l'attachement de l'auteure à la ville. Parce que Los Angeles se raconte « une-et-en »³⁴ histoire, Wanda Coleman est en mesure de rivaliser avec elle à armes égales. L'espace du texte est celui de Los Angeles, un espace symbolique qui vient concrétiser en un hypertexte celui de la ville hyperréelle. Louis Marin conclut que « la violence est initiatrice absolue, point de départ pur et rupture décisive »³⁵. L'évènement de la violence de l'écart entre la narrativisation de l'espace et l'expérience de Coleman est ce point de départ pur, la « rupture décisive » qui donne lieu à l'écriture poétique. La violence déshumanisante de l'espace gigantesque de Los Angeles percute ainsi de plein fouet « l'immensité intime » de Gaston Bachelard qui met en exergue le fait que « les

³¹ « La façon de raconter l'histoire constitue l'histoire elle-même, que l'histoire ne raconte jamais que la manière dont elle s'y prend pour raconter et que c'est là son objet : « narrativisation » d'un procès de production du sens, telle serait l'*opération* que l'analyse de l'espace dont parle le discours nous permettrait de cerner par transformation de cet espace référent fictif (mais n'est-il pas également fictif dans le discours romanesque et dans le discours historiographique ?) en un espace qui est celui du texte » Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, p. 151.

³² *Ibid*, p. 152.

³³ Pour ce qui est de la période de l'après-guerre tout du moins, car il pourrait être argumenté que les nombreuses villes-objets, notamment dans les pays du Qatar, sont des cités ayant vu le jour par une narrativisation de l'excès, commandé par des volontés égo-maniaques...

³⁴ La ville de Los Angeles se raconte d'une part l'histoire qu'elle écrit d'elle-même et pour elle-même, texte idiosyncratique destiné à générer une mythologie du lieu ; et d'autre part, la ville se raconte en histoires dont la diversité constitue à la fois sa force et sa faiblesse. En effet, cette masse vient renforcer un nouvel aspect du mythe, mais elle ouvre également l'espace de sa déconstruction en y intégrant des discours ayant pour objectif de le déstabiliser voire de le détruire.

³⁵ Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, p. 184.

poèmes sont des réalités humaines ; il ne suffit pas de se référer à des « impressions » pour les expliquer. Il faut les vivre dans leur immensité poétique. »³⁶

Selon Bachelard, l'immensité poétique se lit comme une intensité intime que le langage exerce sur le lecteur : « Nous découvrons ici que l'*immensité* du côté de l'intime est une *intensité*, une intensité d'être, l'intensité d'un être qui se développe dans une vaste perspective d'immensité intime. »³⁷ Ainsi, le corps du texte résonne dans celui du lecteur et provoque l'écho d'une expansion dans un rapport homologique. Coleman fait usage de cette relation lorsqu'elle compare le corps à celui de la ville comme dans la nouvelle « Hibernation » : « Until he makes her his. Until then, she waits. Like the city, always simmering, heat rising from the sumptuous asphalt of her skin. Ever waiting to be borne on that balmy promised crescendo. »³⁸ Le positionnement de ce passage, même s'il appartient au registre de la nouvelle, est éminemment poétique. En effet, ces mots ferment la nouvelle mais ils ferment également le recueil. La transmutation du corps s'opère en suspens dans une attente qui perdure et qui place la ville dans un rapport qui dépasse la simple comparaison. La physicalité de l'urbain s'inscrit également en texte dans les poèmes de l'auteure de façon très visible comme dans les poèmes « Black Velvet Caesura » ou « Relocation On The Edge » :

BLACK VELVET CAESURA

made slaphappy

living water roars between cauliflower lobes

that night you broke over my blackness

and i found freedom in the roses of your palms

more than saved there, but wanted your fingers coaxed

kisses from wind-bruised lips your coarse fingers

aroused a smolder in the cold

your wide treasure-filled heart, eyes intense

oak & amber openings mysteries

inviting exploration & greed we are speaking

now syllables break like fine leaded crystal spill

emotion/a virgin flow rich thick fragrant

³⁶ Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 190.

³⁷ *Ibid*, p. 176.

³⁸ Coleman, *Jazz and Twelve O'Clock Tales*, p. 147.

i swear to you i have forgotten what
clocks keep what the keys fit
where the silence was entered³⁹

RELOCATION ON THE EDGE

seven doors keep their secrets here
 a morning cool concealed although there are no
locks or safes spiders, dust and tissue-thin desperation
 the electric heart not my own ghost, but others
he is listening as he does every night at our keyhole
 to our heated sex the living spectrum of ordinary
pretensions this city of shames day and night long
 glass hides nothing lips swarm soundlessly
something races the room like a mosquito
like a deathless beast trapped in an ancient dungeon
 like a tangled identity⁴⁰

Là où se fait le silence dans la césure se retrouve le non-lieu entre des unités de sens qui forment un ensemble erratique. De surcroît, la relocalisation à la limite se retrouve dans le rejet du dernier vers, mis en valeur par la mise en page, relocalisé sur le bord du poème vers une « identité enchevêtrée ». Ces deux poèmes se lisent dans un rapport à l'espace de la page qui a tout à voir avec la morphologie de la mégalopole. L'homologie se retrouve ici au niveau visuel d'une édition poétique prenant appui sur un espace fracturé et polynucléaire autant que sur un emmêlement spatial qui ne parvient pas à trouver d'unité cohésive vers une identité unique et claire. L'utilisation de la césure est spatiale mais elle tend aussi vers une pratique sociale comme le considère James Scully dans *Line Break : Poetry as Social Practice* qui y voit une démystification de la langue qui tend à se détacher d'une fonction d'auxiliaire de l'idéologie dans laquelle elle s'inscrit. Ainsi, dans l'optique posée par Scully, la poésie se lit comme une pratique, non comme une construction stylistique⁴¹ :

We know that a line break will influence the way a word or syllable is attacked (in the sense that a musician attacks a note). But the difference between one possible line break and another determines more than whether a particular word is taken in stride or "happened upon." The difference affects not only the work's internal relations, how as an object it is constructed, but it's social practice.⁴²

³⁹ Coleman, *Mercurochrome*, p.109

⁴⁰ Coleman, *Ostinato Vamps*, p. 6.

⁴¹ Scully, *Line Break*, p. 160.

⁴² *Ibid*, p. 129-30.

La comparaison que trace Scully avec la musique et l'attaque de la note fait remonter là encore les implications spécifiques de la présence de la musicalité dans l'œuvre. L'objet du poème présente déjà, dans sa forme, une re-présentation de la ville dans la pratique sociale que connaît Wanda Coleman. La « pratique sociale » de l'œuvre telle que l'envisage Scully ouvre une nouvelle homologie entre la ville et les textes puisque cette notion même de pratique sociale se réverbère dans l'identité littéraire de l'auteure. La pratique sociale de l'acte d'écriture dans des formes aussi diverses que la scénarisation, le journalisme, la prose ou la poésie révèle, à son tour, une homologie entre la ville et l'œuvre. Le fusionnisme littéraire que déploie Coleman, particulièrement dans le genre poétique, vient informer d'une agglomération des pratiques propres au territoire angeleno. Mais là où la « pratique sociale » se fait la plus perceptible demeure dans l'utilisation que fait l'auteure du support censé être le plus révélateur de la vie angelena, le *Los Angeles Times*.

L'auteure se sert de l'institution journalistique comme point de départ et de contrepied vers une pratique humaniste de l'écriture. La réalité parcellaire des articles de journaux révoltent Coleman qui tient les instances éditoriales responsables, en partie, de la déshumanisation de la ville. Les journalistes relatent les tragédies d'un territoire qu'ils voient de loin et dont ils transmettent une version améliorée des rapports de police. Le danger imminent des quartiers sensibles tient les journalistes à l'écart et l'investigation ne donne qu'une version des événements. Coleman reprend alors ces faits divers et en donne une version alternative qui se calque sur un contenu jugé erroné ou biaisé. Ainsi, le poème « South Central Los Angeles Deathtrip 1982 »⁴³ propose une relecture de neuf vignettes successives que l'auteure réhumanise en proposant une contextualisation qui n'apparaît pas dans la presse, sorte de mensonge par omission. Il en va de même avec plusieurs textes de *The Riot Inside Me*, dont « Primal Orb Density » et l'essai conclusif éponyme « The Riot Inside Me : A Statistic Speaks »⁴⁴. Le premier, publié originellement en 1992 dans *Lure & Loathing : Essays on Race, Identity, and the Ambivalence of Assimilation* insère des gros-titres et articles⁴⁵ de la presse au cœur du texte qui viennent ponctuer l'argumentation de l'auteure qui se termine comme suit :

If I am to do more than merely survive it is imperative that I see clearly. I must not allow the fact that I'm born a statistic, a living comment on the hypocrisy of my America, to cloud my

⁴³ Coleman, *Mercurochrome*, pp. 144-9.

⁴⁴ Coleman, *The Riot Inside Me*, pp. 247-58.

⁴⁵ Coleman insère en italique ces apartés comme celle-ci : « a 21-year-old Black man died under mysterious circumstances after his arrest for reckless driving the coroner's special team reported unanimously he burned himself out suffering a sudden cardio-respiratory collapse the result of stress and exhaustion » Coleman, *The Riot Inside Me*, p. 71.

vision. Yet I am compelled to wonder where the statistics end and I begin. And if I persist as a statistic, have I the terrible fate of dying as one ?⁴⁶

Le « je » minuscule du texte poétique retranscrit l'écrasement spatial et sémantique qui ne fait du sujet qu'une statistique, un objet au service d'une analyse partielle du territoire, un chiffre désincarné au service d'un système de sous-représentation symbolique. Le *Los Angeles Times*, dans son relais parcellaire de l'information, entretient le flou quant au contexte des faits-divers sur lesquels il compte néanmoins, car le fait-divers est sensationnel puisqu'il est tout proche, au loin... Coleman, par ses emprunts thématiques, dissémine dans son texte une élaboration sémantique et symbolique hyperréelle et populaire afin d'en assoir l'autorité et d'en montrer les limites. C'est ce que Jacques Derrida explique dans « L'écrit. L'écritAn. L'écritIN. » :

C'est vouloir se tenir à l'abri de ce poison d'écriture que de résister au prélèvement d'un membre textuel dans un contexte. C'est vouloir maintenir à tout prix la limite entre le dedans et le dehors d'un contexte. C'est légitimement reconnaître la spécificité relative de chaque texte, mais c'est croire que tout système d'écriture est en soi, rapport d'un dedans à soi, par excellence quand il est « vrai ». C'est surtout mettre des limites foncièrement classiques à la textualité générale. Discontinuité, cette fois, de résistance et de protectionnisme. Tout « commence » donc par la citation, dans les faux plis d'un certain voile, d'un certain écran miroitant. Le modèle lui-même n'échappe pas à la règle.⁴⁷

Coleman ne veut pas échapper à la règle, au contraire, elle compte dessus. Ses textes émanent d'un « dedans à soi » car ils s'opposent drastiquement au « dedans à ça » des textes générés par l'hyperréalité de la ville. Que le « soi » se rapporte à Coleman ou un autre, une autre, n'importe pas, c'est « insignifiant » comme le rappelait d'ailleurs l'auteure. Dans son *Épilogue*, Gérard Genette affirme que l'ambiguïté du langage poétique⁴⁸ reste de mise aujourd'hui et interroge ainsi la relation entre « l'être de papier » et « l'être de mémoire » que le texte évoque. Pour Genette, l'un tend à évincer l'autre, comme le « ferait un palimpseste sans mémoire - sans transparence »⁴⁹. Genette voit dans ce glissement la mort de l'auteur, puisque celui « qui était censé savoir ce qu'il en était »⁵⁰ s'efface. Mais cette thèse a montré ses limites, ne serait-ce que parce que, dans le cas de Coleman, mais dans bien d'autres également, la poésie existe en dehors de sa propre mémoire en tant qu'auteure. En vertu des différents niveaux d'homologie lisibles, l'œuvre en elle-même devient hypertextuelle. Si l'on devait transposer l'œuvre de Wanda Coleman en poésie hypertextuelle, genre numérique

⁴⁶ Coleman, *The Riot Inside Me*, p. 72.

⁴⁷ Derrida, *La Dissémination*, p. 384.

⁴⁸ « On définissait autrefois le « langage poétique » par son ambiguïté, et plus précisément par son caractère de « semi-opacité ». Cette définition me semble toujours valide, et d'application plus vaste. » Genette, *Épilogue*, p. 88.

⁴⁹ Genette, *Épilogue*, p. 89.

⁵⁰ *Ibid.*

faisant usage de liens hypertextes vers d'autres ressources textuelles, sonores ou picturales, les poèmes de Coleman se trouveraient au centre d'une toile significative et symbolique lui étant propre, mais réminiscente d'une mémoire qui elle, la dépasse⁵¹. Néanmoins, la notion d'hypertexte telle qu'elle est développée par Marie-Laure Ryan⁵², informe d'un rapport au « système » auquel l'écriture de Coleman n'est pas étrangère :

It would be preposterous to pass a global judgment on the intrinsic merit of hypertext: whether the maze is experienced as a prison or as the key to freedom depends on the quality of the text and on the disposition of the reader. Hypertext is only in infancy. Like all technological inventions, it may develop in directions we cannot imagine at this time. But I would like to advance a general pronouncement concerning the immersive power-or lack thereof-of the genre as it is conceived today. We are told that the essence of the aesthetic experience generated by hypertext is an awareness of the plurality of worlds contained in the system. Since this plurality can only be contemplated from a point of view external to any of these worlds, the proper appreciation of the multidimensionality of hypertext is incompatible with immersion. If hypertext fiction is to carve a durable niche in the literary pantheon, it will have to demonstrate that textual pleasure can be emancipated from immersion.⁵³

Le principe immersif que Ryan met en question est ici essentiel car si cette dernière indique que le plaisir textuel doit « s'émanciper de l'immersion », la stratégie poétique de Coleman se trouve à l'inverse dans un objectif immersif total que le langage poétique provoque. Être happé par le texte jusqu'à ce qu'il submerge le lecteur est ce que recherche Coleman, une œuvre hypertextuelle à qui veut bien la voir⁵⁴. Cette considération hypertextuelle dans ses opacités n'est pas essentielle à l'appréhension de la poésie de Coleman puisque les liens nécessaires à la navigation de ses textes se décèlent rapidement, lisiblement, par homologie. Pierre Bourdieu considère ce rapport homologique dans *Les Règles de l'art* entre « l'espace des œuvres » et « l'espace des positions dans le champ de production » dont il voit une finalité esthétique et politique :

⁵¹ Dans ce sens, Marie-Laure Ryan dans sa discussion du concept émergent de l'hypertexte, crée un parallèle entre l'acte de lecture et le texte comme générateur d'un procédé de signification singulier : « If the concept of text is indissoluble from the act of reading, the physical interactivity of hypertext is a concrete metaphor for the mental interactivity promoted by all texts. While every particular path of navigation through a hypertextual network brings to the screen different chunks of text, every particular reading of a non-electronic text highlights different episodes, links different images, and creates a different web of meaning. » Ryan, « Immersion vs. Interactivity: Virtual Reality and Literary Theory », p. 127.

⁵² L'article de Ryan est publié en 1999, l'hypertexte en est donc à ses débuts.

⁵³ Ryan, « Immersion vs. Interactivity: Virtual Reality and Literary Theory », pp. 129-30.

⁵⁴ Ce qu'évoque Ryan demeure cependant une véritable piste concernant le seul roman de Wanda Coleman qui n'a pas été bien reçu par la critique, car le roman, hypertextuel à son tour, s'appuie sur une expérience immersive qui ne fonctionne pas : « I've never seen the Hollywood I know presented. So, in Mambo Hips, especially, here I am-I want to show some of the Hollywood I know that people don't want to talk about or SEE that exists. And I'm interested in the flip side of Hollywood because it carries our images to the world. Because that causes damage too by misrepresenting us. I'm more interested in the inner workings of that, and I try to present some of that in Mambo Hips. People who have studied cinema and know something about movies will recognize that those little Zen-like passages are really about images and camera work. Those opening passages are called analects-a lot of people don't like those. One of my dearest friends, she just skips them: "Let me get back to the narrative," you know, "skip that." » Coleman & Brown, « What Saves Us: An Interview with Wanda Coleman », p. 636.

Conservant ce qui est inscrit dans la notion d'intertextualité, c'est-à-dire le fait que l'espace des œuvres se présente à chaque moment comme un champ de prises de position qui ne peuvent être comprises que relationnellement, en tant que système d'écart différentiels, on peut poser l'hypothèse (confirmée par l'analyse empirique) d'une homologie entre l'espace des œuvres définies dans leur contenu proprement symbolique, et en particulier dans leur *forme*, et l'espace des positions dans le champ de production : par exemple, le vers libre se définit contre l'alexandrin et tout ce qu'il implique esthétiquement, mais aussi socialement et même politiquement ; en effet, du fait du jeu des homologies, entre le champ littéraire et le champ du pouvoir ou le champ social dans son ensemble, la plupart des stratégies littéraires sont surdéterminées et nombre de ces « choix » sont des *coups doubles*, à la fois esthétiques et politiques, internes et externes.⁵⁵

Pour Bourdieu, c'est ainsi que se retrouve « dépassée l'opposition [...] entre la structure appréhendée synchroniquement et l'histoire »⁵⁶, puisque le moteur littéraire réside dans l'opposition de deux systèmes symboliques synchroniques, ce qui implique un certain niveau d'homologie dans l'œuvre souhaitant s'émanciper de l'ordre établi. La violence latente de l'affrontement de ces deux systèmes revient à la violence « initiatrice absolue » de Louis Marin qui devient soudainement visible, explosive. L'association faite par les critiques de Wanda Coleman comme poète des quartiers sensibles obsédée par les émeutes de Los Angeles, dénote des dérives possibles d'une homologie pourtant voulue par l'auteure. Parce que le texte fait violence, dans son évènement et sa singularité, il rappelle les épisodes de violence explosive soudainement visibles des émeutes de 1965 et 1992, quand bien même ces textes ne font pas référence ou allusion à ces périodes. La violence sémantique suffit à faire ce pont alors que cette agressivité lisible s'adresse directement à la violence enfouie ou chassée de l'objet utopique, de l'espace hyperréel. C'est cet état de tension latent que Bourdieu commente comme « *sans concession conciliatrices*, des propriétés et des projets entre eux profondément opposés et socialement incompatibles »⁵⁷ et qu'il érige en véritable modèle en conclusion de son « Post-Scriptum : Comment lire un auteur ? » :

Si, comme je le crois, ce modèle vaut pour tous les auteurs de grandes *révolutions symboliques*, c'est sans doute qu'ils ont en commun de se trouver placés devant un espace des possibles déjà faits qui, pour eux et pour eux seuls, désigne par défaut un *possible à faire*. Cet impossible possible, à la fois rejeté et appelé par cet espace qui le définit, mais comme vide, comme manque, ils travaillent à le faire exister, envers et contre toutes les résistances que le surgissement du possible structurellement exclu fait surgir dans la structure qui l'exclut et les occupants bien assis de toutes les positions constitutives de cette structure.⁵⁸

⁵⁵ Bourdieu, *Les Règles de l'art*, p. 339.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, p. 131.

⁵⁸ *Ibid.*

2- Une œuvre testimoniale, se rappeler Los Angeles

La démarche poétique de Wanda Coleman se déploie dans le « possible à faire » de Bourdieu puisque l'espace mémoriel des communautés minoritaires n'existe que dans les esprits de ceux qui le parcourent et le vivent au quotidien. Le possible est cet espace du texte qu'elle crée, un espace indépendant et parallèle à la fois dans lequel elle donne à lire une mémoire collective dissonante par rapport à celle qui vient structurer l'ensemble, par-delà même les frontières de la ville, du comté, de l'état et de la nation. Le devoir de mémoire est ce qui guide l'auteure comme l'indique les essais « Committed to Memory »⁵⁹ ou « Remembering Latasha »⁶⁰. C'est d'ailleurs dans un essai de *Native in a Strange Land* que Coleman indique clairement le rôle déterminant de la mémoire dans son œuvre lorsque, dans ce texte écrit comme une lettre ouverte à sa mère intitulé « Dear Mama : Words Having Failed », elle écrit : « Memory drives my sacrifice of time and money - there's no such animal as spare time in my jungle - to return to the home I've never lived far from »⁶¹. L'acte d'écriture est vécu comme un sacrifice de temps et d'argent pour Wanda Coleman, mais la mémoire la guide autant que la colère face à l'injustice la motive. L'auteure insiste sur la folie de vouloir écrire de la poésie à Los Angeles dans le poème « The Lady in the Red Veiled Hat » qu'elle dédie à son amie Laurel Ann Bogen, poète angeleña et conservatrice du musée d'art du comté de Los Angeles entre 1996 et 2002.

yes. it's insanity
writing poetry in Los Angeles

but something significant has happened here

as the voluptuous lady in the red veiled hat
she'll tell you. follow her. late one evening, along
avenues and boulevards as she cruises
for the indefinable / as she prowls dingy digs and viperous
venues seeking that elusive moment when the words ignite the heart. [...]

dream-stung lady in the red veiled hat
you've kept your secrets far too long. o lady
in the red veiled hat, we need your selfish beauty
we need your vision, your voice. we need your words

those pulsating dramas that catch the breath
that throb in the groins of the jaded⁶²

⁵⁹ Coleman, *Native in a Strange Land*, p. 213-5.

⁶⁰ Coleman, *The Riot Inside Me*, pp. 117-26.

⁶¹ Coleman, *Native in a Strange Land*, p. 42.

⁶² Coleman, *Mercurochorme*, pp.65-6.

Quelque chose d'important, de significatif, s'est passé ici. L'évènement passé est ce qui fait la différence, un évènement passé dont les répercussions se font encore sentir aujourd'hui et que la poésie reflète. La trinité invoquée de la vision, la voix et les mots sont un besoin, une nécessité qui enrave le quotidien des âmes « désabusées » de la ville. Quelque chose s'est passé ici, à Los Angeles, renforçant ainsi la prépondérance du lieu que l'évènement singularise et qui, simultanément, infuse (voire provoque) l'évènement poétique, comme l'exprime Eloïse Klein Healy⁶³. Elle ressent comme une « pression » du lieu à ressurgir dans l'écriture, tandis que Coleman, sous une pression sociale, urbaine et culturelle endémique, se sent investie d'une responsabilité poétique qui l'engage dans une démarche de longue durée. Réhumaniser l'espace implique *de facto* pour l'auteure, lui redonner un semblant de mémoire, lui réinjecter le sens de l'humain en y laissant les traces d'une histoire humaine passée sous silence. L'acte d'écriture est chez Coleman, à plus d'un titre, un acte de mémoire. Parce qu'elle se souvient des histoires qu'elle entend, de celles qu'elle vit aussi, des expressions utilisées par d'autres qu'elle retranscrit presque *verbatim* dans ses textes, l'Autre silencieux trouve sa place dans cette mémoire où il se retrouve impliqué à son insu. L'acte même du souvenir devient point de départ poétique, comme dans le poème intitulé « I Remember Romance in the Chevy Graveyard »⁶⁴, et il ponctue les textes de Coleman régulièrement, alternant entre le souvenir invoqué (« i remember you the way one remembers a bad meal »⁶⁵), le conseil donné à l'interlocuteur-lecteur (« remember living »⁶⁶) ou l'exhortation du souvenir chez l'interlocuteur-lecteur (« do you remember when nat king cole played on the avenue »⁶⁷ « remember San Ysidro. remember Harvey Milk. remember Eulia Love. Remember MOVE »⁶⁸).

Ce qui s'est passé à Los Angeles, c'est l'avènement d'une suprématie de l'image et l'adoubement de l'hyperréel, et la poésie de Coleman s'équilibre entre deux forces qui entrent en compétition : le processus et l'évènement. Jacques Derrida en discute dans le chapitre consacré à « L'«exception culturelle» : les états de l'État, l'évènement » de sa discussion avec Bernard Stiegler dans les *Échographies de la télévision* :

⁶³ « What is a poem but a place ? For me, poems have in their inception the pressure of weather, the air of rooms, the lay of the land, the light and space surrounding the scene. Things happen *somewhere*. [...] Perspective is not solely related to what is comonly known as 'point of view'. From where I stand, my opinion also means *exactly* what it says - where my beliefs begin and end is *embodied*. » Buckley & Young, *The Geography of Home : California's Poetry of Place*, p. 119.

⁶⁴ Coleman, *Bathwater Wine*, p. 49.

⁶⁵ Ouverture du poème « Luz » Coleman, *Mad Dog Black Lady*, p. 29.

⁶⁶ « Mastectomy » Coleman, *Hand Dance*, p. 264.

⁶⁷ « Cousin mary » Coleman, *Mad Dog Black Lady*, p. 114.

⁶⁸ « Notes of a Cultural Terrorist » Coleman, *African Sleeping Sickness*, p. 280.

L'attention au processus ne doit pas effacer l'évènement. Ce que voulait dire Baudrillard, je suppose, ce n'était pas simplement qu'un processus général emportait tout cela, mais aussi que, justement, les simulacres d'images, la télévision, la manipulation de l'information, le reportage avaient annulé l'évènement, qu'au fond on n'avait vécu cela qu'à travers le simulacre. C'est intéressant. Je crois que quelque chose de tel ou d'analogue s'est produit (et se produit sans doute toujours, depuis toujours, dès que de l'itérabilité en général structure l'évènementialité de l'évènement), mais cela ne doit pas nous faire oublier - et l'évènement ne se laisse pas oublier - qu'il y a eu des morts, des centaines de milliers de morts, d'un côté du front et non de l'autre, et que cette guerre a eu lieu. Si cet avoir-lieu se scelle dans ce que des morts ont d'ineffaçable, on doit ne pas l'oublier, ces morts sont chaque fois, par centaines de milliers, des morts singulières. Chaque fois il y a singularité du meurtre. Cela arrive et aucun processus, aucune logique du simulacre ne peut faire oublier cela ; car, avec le processus, il faut aussi penser la singularité.⁶⁹

Derrida reprend ici ce que Jean Baudrillard expose dans *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu* tout en l'amendant à certains égards, humanistes notamment. Selon Derrida, le simulacre qu'expose Baudrillard ne doit pas faire oublier les morts. C'est ici que s'affronte le processus du simulacre, de l'hyperréalité à l'évènement toujours singulier de la mort. Chez Coleman, ce sont les fantômes qui planent au dessus du processus qui servent aussi à réhumaniser d'une part tout en démontrant l'inhumanité d'une autre. Le poème « Emmett Till »⁷⁰ se place dans cette logique, reprenant en titre le nom d'un jeune garçon noir américain de quatorze ans torturé puis abattu à Money (Mississippi) en 1955. Nommer, c'est déjà singulariser, c'est déjà réhumaniser. L'envers du décor que Coleman contextualise dans le poème « South Central Los Angeles Deathtrip 1982 » procède de la même démarche bien qu'elle ne nomme pas les victimes, reprenant la logique déshumanisante en ouvrant et fermant le poème par le vers « jes another X marking it »⁷¹. Le processus hyperréel en marche ne doit pas faire oublier les morts, ne doit pas faire oublier la Mort. C'est dans l'interstice qui sépare Derrida et Baudrillard, ou plutôt celui qui les relie, que la poésie de Coleman s'enracine. Le poème vient apporter son témoignage du processus autant que de l'évènement, conférant un statut au texte que Jacques Derrida développe dans *Poétique et politique du témoignage* :

Le poème témoigne. On en sait pas de quoi et pour quoi, de qui et pour qui, témoignant *pour* le témoignage, il témoigne. Mais il témoigne. Dès lors, ce qu'il dit du témoin, il le dit aussi de lui-même comme témoin ou comme témoignage. Comme témoignage poétique.⁷²

Le poème témoigne dans l'œuvre de Coleman, il atteste d'une expérience, d'un évènement, d'un sentiment : « a scar i carry beneath this mantle, testimony to an event history will never betray »⁷³. Le texte poétique est comme une cicatrice, lui attribuant ainsi une valeur réparatrice. Le texte guérit car le texte dit, il témoigne. Mais ce statut de témoignage est aussi

⁶⁹ Derrida, *Échographies de la télévision*, p. 89.

⁷⁰ Coleman, *African Sleeping Sickness*, pp. 204-8.

⁷¹ Coleman, *Mercurochrome*, p. 144, 149.

⁷² Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, p. 59.

⁷³ « Kathy (1) », Coleman, *Mad Dog Black Lady*, p. 35.

presque nécessaire car le texte poétique s'oppose à d'autres témoignages : « she's birthed an artist whose eyes dance between suicide and murder scissors, snips of paper, reviews & articles testify as red as blood or dried dark roses she turns the page, finds herself glued there »⁷⁴. L'œuvre se positionne frontalement face au témoignage hyperréel qui embourbe le sujet dans un système de représentations biaisé, système contre lequel le texte témoigne. Se soulève alors la question du « je » de ce témoignage et dans ce témoignage. Qui est-il et que veut-il ?

Qui est le « je » du poème ? Cette question se déplace ; elle se divise ou se multiplie, comme celle de la signature, entre le « je » dont parle ou auquel se réfère, par réflexion, le poème (qui peut être aussi, parfois, un « je » mentionné, voire cité, si l'on veut), le « je » qui l'écrit ou le « signe » de toutes les manières, et le « je » qui le lit.⁷⁵

Derrida voit dans ce questionnement une multiplication des « je » dont Wanda Coleman s'empare pour, justement, en assoir la pluralité. Le « je » minuscule omniprésent dans l'œuvre laisse une porte ouverte au lecteur. Ce « i » est lui *et moi*, c'est un « nous » camouflé qui se donne à lire dans des poèmes où le « je » et le « tu » se répondent comme dans « Night Widow Fugue » :

damn, lady, you've had it rough !
i'm a survivor. so far.
 you are testimony to the resilience of the Strong Black
 Woman.
i'd rather be rich than resilient.
 it appears you've returned home.
*i never left home.*⁷⁶

Le témoignage n'est pas signé par un « je » unique car le témoignage se trouve aussi ailleurs. Le texte poétique s'en fait le relai, non l'interprète, et la signature devient inhérente au texte, que le lecteur vient contresigner, échappant ainsi au protectionnisme possible de l'auteure dont les textes s'émancipent dans l'acte même du témoignage. Cet effacement se prolonge dans le poème « Word Game » dans lequel Wanda Coleman s'amuse et joue de ce statut du poète qu'elle interroge depuis l'évènement de la publication :

once upon a time, i a poet, transformed myself into a poem
 i was very happy
 my line was intriguing and audacious
 it could take many forms - a gun, a sword, a heart that throbbed
 a hand gentle as a kiss
 it could express any emotion i sought to convey, as well as
 i could master it

then one day i was published

⁷⁴ « Dream 810 » Coleman, *Mercurochrome*, p. 77.

⁷⁵ Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, p. 61.

⁷⁶ Coleman, *Ostinato Vamps*, p. 71.

now i do not know whether i am a poet writing a poem
or a poem writing a poet⁷⁷

La publication insinue le doute non pas tant par l'acte de matérialisation que par la lecture qu'elle implique. Le témoignage devient effectif à partir de ce point de non-retour et le lecteur, dans son investissement (qu'il adhère ou pas au témoignage) dépasse le rôle qui lui est généralement attribué dans la société hyperréelle. Coleman questionne ce rôle passif dans la nouvelle « Winona's Choice » lorsque le personnage principal, Winona, s'interroge sur le rôle qui est le sien : « She was not a referee, nor was she the prize. What was she to them ? A witness ? A judge ? An audience, she decided. »⁷⁸ Le lecteur/public, passif par nature dans l'hyperréel, se retrouve investi d'une responsabilité inhérente à l'exercice du témoignage poétique, le lecteur doit s'activer :

Bien qu'il ne puisse être témoin « à la barre », le juge-arbitre-historien doit aussi et encore témoigner, ne serait-ce que de ce qu'il a entendu attester. Il doit témoigner de l'expérience au cours de laquelle, ayant été présent, mis en présence du témoignage, il a pu l'entendre, le comprendre et peut encore en reproduire l'essentiel, etc. Il y aurait tiers et témoignage du témoignage, témoin pour le témoin.⁷⁹

Le véritable témoin « à la barre » c'est le texte, et ce que Derrida appelle « juge-arbitre-historien » n'est autre que le récepteur-lecteur du témoignage poétique. L'expérience, qui est au cœur de la démarche et de l'écriture poétique de Coleman, se poursuit dans la lecture, dans la réception, dans la compréhension et, dans une certaine mesure, dans la reproduction. Il ne s'agit pas tant de reproduire l'essentiel du texte que de le transmettre, ou de le recommander. La reproduction passe alors par un discours argumentatif qui dépasse la simple qualité littéraire mais qui se concentre avant tout sur le contenu, l'effet et l'interprétation. Parce qu'il est la matérialisation d'une mémoire enfouie, le témoignage, chez Coleman s'articule comme la pensée continue, et reprend le motif de la fluidité, cher à l'auteure. La conclusion du recueil *Mercurochrome* tient, à ce titre, une place particulière dans l'œuvre puisqu'il s'achève sur les poèmes « Amnesia Fugue » long de quatorze pages et « Moon Cheries ». Le premier s'ouvre sur ces vers :

dizzy with kiss
sickened by roses

slowness is congenital
trash repudiates refinement

⁷⁷ Coleman, *Mad Dog Black Lady*, p. 97.

⁷⁸ Dans cette nouvelle, Winona est courtisée par deux hommes qui s'engagent dans une joute semblable à ce que Baudrillard appelle la « séduction » de l'ordre symbolique hyperréel globalisant. Coleman, *Jazz and Twelve O'Clock Tales*, p. 43.

⁷⁹ Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, p. 65.

every sound a manifesto
danger creates movement

cut them just above the heart
with a fairly heavy but sharp tool
let memory bleed⁸⁰

La première partie du poème sectionné en vingt-cinq portions, toutes séparées par des lignes pleines, est l'entaille originelle qui permet au souvenir de s'écouler, couché sur le papier, se transmutant en témoignage dans un mouvement qui semble continu. La pensée, le souvenir, la mémoire laisse une trace en témoignage, acte qui semble inhérent à la pensée selon Jean-François Lyotard, qui s'érige alors en *domus* alternative :

Il se peut que la pensée n'ait pour lot que de témoigner du reste, de l'indomptable, de ce qui lui est incommensurable. Mais qui dit témoignage dit trace, et qui dit trace dit inscription, *Retention*, demeure. Or toute mémoire fait œuvre. De sorte qu'au moment même où la pensée témoigne, que la *domus* est devenue impossible, et que la façade est en effet aveugle, elle en appelle à la maison, à l'œuvre, en laquelle elle inscrit ce témoignage. Et qu'il y ait beaucoup de maisons dans la mégapole aujourd'hui, cela ne fait pas qu'il n'y a plus d'œuvre, ni à œuvrer. Cela fait que les œuvres sont vouées au désœuvrement, privées de façade, effacées par leur entassement. Bibliothèques, musées : leur richesse est la misère même des grands ensembles d'H.L.M. La *domus* demeure, elle demeure comme impossible. Mon lieu commun.⁸¹

L'espace intime étant devenu impossible dans l'urbanité hyperréelle de Los Angeles, c'est dans l'espace littéraire dans lequel la mémoire fait œuvre que l'auteure se construit le refuge impossible. Dans la démarche poétique de Wanda Coleman la mémoire « fait œuvre », la mémoire fait l'œuvre. Lyotard considère l'effacement comme chronique ordinaire des œuvres, des mémoires de la mégapole qui, dans sa *domus* impossible, les prive de façades, les entasse dans un amas illisible. Dans le mécanisme mis en place par Coleman, la pensée qui témoigne n'en appelle pas à la maison, à la *domus* dans son acception classique, elle en réinvente le sens pour lui en redonner un. Lyotard décrit un mouvement de décrépitude de la *domus* que Coleman a intégré simultanément à l'élaboration de sa démarche puisque pour elle, dans les faits, son milieu n'est fait que de façades successives. « Mon lieu commun » dit Lyotard, est en effet la *domus* impossible, mais elle est aussi la ville dans son ensemble. L'attachement personnel à un lieu intime ne fait plus sens à Los Angeles, mais Los Angeles se doit de faire sens malgré tout. L'objectif de réhumanisation dépasse le cadre du dedans intime et de l'inscription personnelle dans le lieu, il se projette sur l'ensemble du territoire angeleno. La *domus* impossible demeure, mais le témoignage peut s'y inscrire néanmoins, à la manière des muralistes qui y inscrivent le leur sur les façades. L'œuvre d'art, qu'elle soit

⁸⁰ Coleman, *Mercurochrome*, p. 254.

⁸¹ Lyotard, *L'Inhumain*, p. 209.

littéraire ou plastique, puisqu'elle procède de la mémoire de la mégapole, devient ainsi la seule *domus* possible, valable. Il n'y a pas un témoignage mémoriel qui puisse prendre le dessus sur un autre, c'est leur agglomération qui fait œuvre, ensemble derrière lequel s'efface l'auteur.

La condition même de l'auteur s'en trouve altérée, influencée par la position qu'elle assume de voix testimoniale. Les textes parlent, l'œuvre témoigne au pluriel d'une réalité quotidienne en décalage avec celle voulue par le symbolisme hyperréel, mais qui, simultanément, ne peut vraiment s'en détacher. Le décalage ne signifie pas la rupture, au contraire. Il se mesure dans l'attachement indéfectible entre deux sociétés qui, non seulement doivent cohabiter, mais qui entrent dans un jugement de valeur, l'une prenant le pas sur l'autre, l'une s'érigant en modèle, l'autre en échec. C'est sur cette notion de jugement que Jean-François Lyotard choisit de clore *L'Inhumain*, jugement qui se transpose sur le témoignage et surtout sur le témoin qui se retrouve en position singulière :

Et je voulais aussi dire ceci. - Eh bien, nous disons-nous (qui, nous ?), eh bien, du moins, dans le ghetto, nous continuerons. Autant qu'il est possible. Penser, écrire, c'est, à notre sens, porter témoignage pour le timbre secret. Que ce témoignage fasse œuvre et que cette œuvre, dans quelque cas, puisse, au prix de la pire méprise, du pire mépris, être placée sur les circuits de la mégapole médiatique, c'est inévitable, mais ce qui l'est aussi, c'est que l'œuvre ainsi promue soit redéfaite, déconstruite, désœuvrée, déterritorialisée, par le travail de penser encore, et par la rencontre égarante d'une matière (avec l'aide, non de dieu ni du diable, mais du hasard). Témoignons du moins, et encore, et pour personne, de la pensée comme désastre, nomadisme, différence et désœuvrement. Faisons nos graffiti, à défaut de graver. - Cela semble d'une vraie gravité. Je me dis pourtant : même celui qui continue à porter témoignage, et témoignage de ce qui est condamné, c'est qu'il survit à l'extermination de la souffrance. Qu'il n'a pas assez souffert, alors que la souffrance d'avoir à inscrire ce qui ne peut pas s'inscrire sans reste est par elle-même le seul témoignage grave. Le témoin du tort et de la souffrance qu'engendre le différend de la pensée avec ce qu'elle n'arrive pas à penser, ce témoin, l'écrivain, la mégapole veut bien de lui, son témoignage pourra servir. Attestés, la souffrance, l'indomptable sont comme déjà détruits. Je veux dire : en témoignant, on extermine aussi. Le témoin est un traître.⁸²

Deux mouvements sont ici décrits par Lyotard. D'une part, la déterritorialisation de l'œuvre lors de son appropriation par la mégapole médiatique, effet qui ne saurait être plus exact pour Wanda Coleman. Les critiques faites des différents recueils de poésie de l'auteur ne mentionnent *jamais* la ville de Los Angeles comme pierre angulaire de la démarche poétique de l'auteur. La ville n'est d'ailleurs jamais citée dans ces articles, stratégie qui peut dénoter soit une erreur de perception des critiques, soit les relents de l'image culturelle désastreuse dont souffre la ville et que même les critiques renoncent à utiliser, de peur de dévaloriser le travail d'écriture. Seule une critique faite par Sandra Stanley à propos de *Native in a Strange Land* mentionne la ville comme clé de voûte de l'ouvrage (comment en aurait-il

⁸² Lyotard, *L'Inhumain*, pp. 214-5.

pu être autrement pour ce livre ?). « Penser encore » le travail ainsi reçu n'en élimine pas la portée de témoignage, il en réinvente la démarche dans une perception différente, mais le texte témoigne toujours, quand bien même les lecteurs n'en ont pas pleine conscience.

D'autre part, le mouvement secondaire qui s'initie concerne la position statutaire du premier témoin puisque Lyotard conclut que « le témoin est un traître ». Survivre à la souffrance de l'intolérable place déjà l'auteur dans une position extérieure et ce recul est ce qui le maudit autant que ce qui le bénit : c'est précisément parce que le témoin est en retrait qu'il peut apprécier l'étendue du différentiel dont il rend compte dans son témoignage. Parce que l'écrivain témoigne de ce que la mégalopole n'arrive pas à penser, sa présence est tolérable, il peut être utile même s'il est en marge du système *et* parce qu'il est en marge du système. Cependant, Lyotard définit le témoin comme traître car ce dernier, lorsqu'il témoigne détruit simultanément l'objet de son témoignage. Parce qu'il dit la souffrance, parce qu'il capture l'indomptable, il « l'extermine aussi ». C'est ici que diverge le témoignage de Coleman car il est avant tout poétique. Lyotard ne prend pas en compte cette spécificité dans *L'Inhumain*, et elle fait ici la différence. Le témoin à la barre n'est pas l'auteur, c'est le texte, texte qui ne trahit pas l'indomptable car c'est justement ce que le poème avance. La déshumanisation incontrôlable n'est pas soudainement enrayée car le texte l'écrit et la réactive. Elle ne peut être enrayée que parce que le lecteur conserve le choix d'y adhérer ou non. La trahison existe dans le détachement que provoque le texte, non dans le texte lui-même car l'opacité interprétative du langage poétique génère l'incertitude de la trahison, tout dépend du témoin du témoignage poétique. La démarche combative de l'auteur est une démarche collective derrière laquelle elle s'efface, presque sous l'impulsion de la ville elle-même et de l'hyperréel dans lequel Los Angeles s'épanouit.

La trahison originelle de Coleman ne se lit pas dans le témoignage, elle se vit dans la décision de s'opposer à un système dominant chronophage contre lequel elle sait qu'elle ne gagnera pas. Ce qui importe n'est pas la victoire, ce qui importe c'est de laisser une trace lisible. Ainsi, Coleman ne trahit pas l'injustice indomptable, elle trahit la ville de Los Angeles, ou plutôt une image, une idée de la ville comme le suggère le poème « Moon Cherries »⁸³. Les deux dernières sections du texte s'adressent à Los Angeles qui se trouve derrière un « you » de plus en plus injonctif qui fait suite à un mouvement de résurgence mémorielle : « the crack-up intensifies these recollections, resurrects the flood of a bitter spring »⁸⁴. La dépression induite par la ville se retourne contre Los Angeles qui n'a pas su

⁸³ Poème disponible dans son intégralité dans les Annexes, pp. 411-2.

⁸⁴ Coleman, *Mercurochrome*, p. 269.

séduire, et le lieu personnifié est même forcé à l'oubli par la narratrice. Le passé commun avec la ville ne représente rien et l'oubli est de mise, il est voulu, un effacement du nom est exigé. L'ironie se trouve dans l'accord tacite que la ville porte à la requête puisque l'ignorance est justement la caractéristique inflexible du lieu.

4

you know it's your fault you
kept doing it when you should've
stopped. you squandered irretrievable
bliss. you. the reason of you the
mirror says you, the highball glass contains
you, your face floats up from the ash and
smoke at the end of this cigarette.
the clock spun backwards around you.
from behind the closed door out you stepped. you.
under the merciless light you were revealed
these are the dark currents in which
you do the butterfly stroke upstream. you. so
rude & tender & strong. you are a guardian,
no, a watcher, no, a warden. you are what was
so dearly paid for. you are the gas pedal
to the floor. your beauty is a maker of
myths. on your tongue piss turns to milk

you devastate me

5

do not remember. forget

a dream among objects

outside that closed door of
the rosewashed room, framed
against the doorway, a Queen Anne chair
the sitter waits in shadow

we did not meet. there was
no entanglement of tongues
i did not experience love
race did matter
and my hymen did not break
you were unconcerned about impressing
anyone, least of all my parents
our stars did not cross
there is nothing to the past

forget my name⁸⁵

⁸⁵ Coleman, *Mercurochrome*, p. 269-70.

Le nom est déjà oublié, bien avant la demande, insistant sur le pathétique de l'humain dans un ordre symbolique qui ne lui accorde qu'une place d'objet mineur. Cependant, parce que le nom est oublié, l'identité du « je » niée, la ville fait le jeu de l'auteure en lui attribuant le trait distinctif unique d'un « je » collectif. Parce que l'individu est contesté dans son particularisme par l'hyperréalité, l'humanisme de la mémoire invoquée dans le texte-témoignage permet l'élaboration d'un système choral capable de rivaliser avec la profondeur insondable d'un système incapable de s'imposer des limites.

3- Vers une vision totale de la ville, se réapproprier Los Angeles

Lorsque Coleman évoque spécifiquement le peuple noir et l'esclavage dans ses premières publications, elle construit peu à peu tout un discours poétique qui vise la notion d'esclavage plus que l'histoire de l'esclavage. Cette notion s'élargit à tout un peuple « embarqué » qui n'est plus ethnique mais culturel, pris dans la temporalité de l'hyperréel et qui ne sourcille pas face à l'objectification dont il est la cible. L'esclavage sert de précédent et l'héritage de la mémoire vive de son actualité renouvelée est ce qui permet à Coleman une analyse plus globale que ce qu'elle n'imaginait à ses débuts. L'esclavage n'est plus réservé aux populations noires mais concerne tous ceux qui sont sous le joug de l'hyper-signification et de l'hyper-symbolisme de la ville. Dès son deuxième recueil Coleman amorce cette ouverture dans le poème « Day Of Remembrance » dans lequel elle écrit que l'Afrique a disparu, mais la douleur, elle, reste, une douleur utile qui ouvre au savoir, trace d'une mémoire qui ne peut s'évanouir : « the hurt signifies knowing ». Ce texte se clôt sur un rappel fondamental qui annonce l'ouverture de l'auteure vers une analyse du territoire qui s'émancipe des considérations raciales, ethniques ou sexuelles : « remember, the pain is not mine but a people's »⁸⁶. Le peuple en question n'est pas défini, ou plutôt délimité en des termes restrictifs dans le poème, et la rupture consommée avec l'Afrique indique le mouvement de transposition d'un rapport de domination vers un territoire nouveau qui en réinvente les enjeux.

Cette évolution se concrétise en conclusion du recueil *Imagoes* dont le titre même suggère un double mouvement. Sur le plan biologique, l'imago est le stade final atteint après les différents stades larvaires d'insectes et amphibiens. Sur le plan psychanalytique, l'imago est expliquée comme un prolongement inconscient issu des rapports familiaux. Charles

⁸⁶ Coleman, *Heavy Daughter Blues*, p. 193.

Baladier l'éclaircit surtout à l'aide de l'œuvre de Jacques Lacan qui associe la notion de complexe à celle de l'imgo :

Tandis que le complexe caractérise l'effet sur le sujet de la constellation interindividuelle que représente l'institution familiale, l'imgo désigne une survivance imaginaire, éventuellement déformée et souvent inconsciente, de telle ou telle relation de ce même sujet avec une expérience vécue au sein de la famille. Ainsi en va-t-il des imagos du sein maternel, du semblable ou du corps propre, celle-ci correspondant à l'image spéculaire contemporaine de l'étape inaugurale dite stade du miroir, où l'enfant s'aliène dans son identification à l'image de l'autre.⁸⁷

Le fait que Coleman dédie *Imagoes* à ses parents laisse entrevoir cette analyse plutôt psychanalytique et l'influence du cadre familial, mais les deux derniers poèmes du livre jouent sur le double sens du terme choisi par l'auteure. L'imgo biologique est en devenir et elle se décline à différents niveaux : d'une part le texte, de l'autre l'incarnation de la voix poétique. Le texte est une imago en devenir à qui la lecture vient donner forme, la *bonne* lecture. Dans « I've Written This Poem Before » Coleman reprend la thématique de la boucle puisque le texte semble lui aussi pris par le temps. L'écriture sanguine reprend sans cesse dans l'espoir que quelqu'un puisse enfin le comprendre, que le poème fasse enfin sens :

in blood my blood
staining drapes, the divan, the print of "pimp tempts woman to
whore"
i've penned it tossing restless in cold sheets in
early AMs
scrawled it while stalled in eternal lines of welfare recipients
awaiting word
scratched it line by pained line
into creases of county jail mattresses damp with sweat and hope
for bail
recorded this verse a dozen times
with my eyes scouring endless avenues seeking for rent signs
children allowed
i've repeated my never spent agony
into countless ears of too fucking understanding many who
misunderstood
so i'm writing it again
one more time in black and white with hope that
someone out there will at last
get it straight⁸⁸

Le texte ne recherche pas la compassion, il cherche la réalisation. Le sentimentalisme outrancier, lui aussi symptôme de la génération des *talk-show* américains les plus populaires, sert de façade. L'apparente empathie s'achève dès que la discussion s'arrête, dès que le texte se termine. L'imgo serait donc l'alliance attendue entre le texte, le lecteur et la bonne lecture

⁸⁷Baladier, Charles, *Le Petit Robert 2003*, [http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages_HTML/\\$EIDOLON2.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages_HTML/$EIDOLON2.HTM) (28/03/2014).

⁸⁸ Coleman, *Imagoes*, p.168.

qui donnerait lieu à la révélation, qui permettrait la distance suffisante, le détachement nécessaire à l'appréhension totalisante de tout un ordre symbolique. C'est dans la multiplication de textes procédant de la même démarche que Coleman tente d'atteindre cet objectif. Un seul texte ne suffit pas. Une seule expérience, une seule voix, une mémoire unique ne permet pas l'appréhension qu'elle veut inciter. Le poème lui-même, comme le considère Louise Rosenblatt dans son chapitre « The quest for the "Poem Itself" »⁸⁹ de son ouvrage *The Reader, The Text, The Poem*, dépend d'une expérience personnelle idiosyncratique. C'est au cœur de cette expérience individuelle que se cache l'imgo poétique, imago qui ne dépend pas pour Coleman d'un texte mais d'un ensemble de textes.

Enfin, le dernier poème d'*Imagoes* intitulé « I Am Everything », mène vers le stade ultime de l'auteure, vers une position évanescence dans laquelle le corps et l'individualité s'évanouissent. Coleman utilise la figure maternelle dans ses textes, notamment grâce à la référence faite à Hécube dans la série de deux poèmes intitulée « Hecuba on Sunset »⁹⁰, figure qu'elle reprend dans la première section du poème « Moon Cherries »⁹¹. Épouse de Priam et reine de Troie, Hécube est l'une des figures maternelles les plus notoires de la mythologie grecque : mère de dix-neuf fils, elle les voit presque tous périr dans le siège de Troie. La mère maudite est une image utilisée par l'auteure mais elle tend à s'en détacher. Coleman est mère mais dans l'écriture, elle dépasse ce statut pour être omnipotente à son tour, force égale à celle d'Hollywood et son imaginarium de l'hyperréel.

I AM EVERYTHING

look. this flesh/cosmos/divinity
 into this realm/earth/thought
 (his flesh tastes of my flesh our joining/struggle
 in night's embrace in his eye my smile rises)
 horribly sane
 black skin black bone black love
 beauty articulate dangerous

 the father and the mother⁹²

Le temps se fige dans l'espace de ce poème et l'écriture provoque une pause dès l'ouverture : « look. » Le sens se réaligne et les équivalences sémantiques se dévoilent. La chair et la pensée se confondent en une entité créatrice guidée par une « lucidité horrible » autant que par une beauté dangereuse qui en devient presque fatale car articulée. Elle est un

⁸⁹ Rosenblatt, *The Reader, The Text, The Poem*, pp. 101-30.

⁹⁰ Coleman, *Heavy Daughter Blues*, p.89 & *Hand Dance*, p. 177.

⁹¹ Coleman, *Mercurochrome*, p. 268.

⁹² Coleman, *Imagoes*, p. 169.

tout, un « je » poétique pour une fois majuscule et magistral, un imago poétique qui est père et mère simultanément pour être, au final, autre chose. Coleman n'est pas la mère de son œuvre, elle en est l'instigatrice, elle n'en est pas maître non plus, elle en est le premier témoin. En se positionnant de la sorte, l'auteure aspire à susciter ce que Gaston Roupnel appelle le « phénomène complet du Monde » dans *Siloë* et que Gaston Bachelard cite largement en conclusion de *L'Intuition de l'instant* :

Triomphant de tous les thèmes discontinus qui séparent l'Être et composent l'Individu, l'Art est le sens d'Harmonie qui nous restitue au doux rythme du Monde, et nous rend à l'Infini qui nous appelle. Alors tout en nous devient participant du rythme absolu où se développe le phénomène complet du Monde. Alors, en nous, tout s'ordonne aux suprêmes directions, tout s'éclaire aux clairvoyances intimes. Les lumières prennent leur signification messagère. Les lignes déroulent la grâce d'une association mystérieuse aux accords infinis. Les sons développent leur mélodie dans la voie intérieure où chante tout l'Univers. Un véhément amour, une sympathie universelle nous cherche le cœur, et veut nous lier à l'âme qui frémit en toute chose. L'Univers qui prend sa beauté, c'est l'Univers qui prend son sens ; et les images désuètes que nous lui prêtons tombent de la face absolue qui émerge du mystère.⁹³

La douceur évoquée par Roupnel semble dissonante face à la démarche de Coleman, mais elle n'en est pas si éloignée. L'« amour véhément » de Roupnel répond à la « beauté dangereuse » de l'auteure, une beauté qui trouve son essence dans la fusion des arts et qui happe le lecteur vers une considération générale du territoire, c'est-à-dire de l'espace, du lieu, du non-lieu aussi, des populations, de la pluralité culturelle et des idéologies en conflits. Accéder à l'imago poétique voulue par Coleman, c'est simultanément se dissocier de l'emprise hyperréelle inhérente à Los Angeles. Il y a alors concurrence entre la beauté hyperréelle, manufacturée et commerciale d'une part, et la beauté dangereuse articulée d'autre part, la seconde étant celle que Roupnel privilégie puisqu'elle émane de la prise de sens soudaine de l'« Univers ». Le sens retrouvé fait tomber les « images désuètes » produites et soutenues par l'industrie hyperréelle ancrée sur le territoire, un sens qui ressurgit grâce à une mémoire collective conservée sur papier. La poésie serait ainsi l'outil révélateur pour Coleman, le moyen par excellence d'expliquer le monde contemporain dans lequel elle évolue, elle, ses lecteurs et tous les autres.

Il est cependant intéressant de noter que pour Wanda Coleman, la poésie ne s'explique pas comme elle l'affirme dans son article « What is Poetry ? Nuthin' to Explain »⁹⁴. La poésie peut expliquer le monde mais la poésie ne s'explique pas. De nombreux auteurs se sont essayés à ce même exercice en questionnant ce qu'est la poésie moderne, et tous sont arrivés à une seule et même conclusion : la poésie est avant tout un espace intime mettant au défi le

⁹³ Roupnel, *Siloë*, p. 198.

⁹⁴ Coleman, « What is Poetry? Nuthin' to Explain ».

lecteur qui l'appréhende. La forme importe peu et la poésie est avant tout ce que son auteur en décide et ce que le lecteur y trouve. C'est ce qu'implique Coleman lorsqu'elle conclut « we read the hunger we need ». La finalité poétique en revient à son destinataire comme l'affirme également John Hall Wheelock lorsqu'il clôt son ouvrage *What is Poetry* sur un chapitre intitulé « Man's struggle to understand »⁹⁵ auquel fait écho *Faut-il comprendre la poésie* publié en 2004 par Christian Doumet⁹⁶. Il en est de même pour Jean-Luc Nancy qui, dans *Résistance de la poésie*, fait référence au genre comme un accomplissement absolu « parce que rien ne peut être plus accompli que l'accès au sens. »⁹⁷ Le poète crée cet accès, mais le sens en lui-même reste propre au lecteur. Ce qui demeure immuable dehors et dans le texte, c'est l'intention du poète⁹⁸, intention alimentée par la seule volonté subjective de l'auteur. C'est alors que les deux ouvrages hybrides de Coleman, *Native in a Strange Land* et *The Riot Inside Me* s'érigent en réponse à cette question résurgente de l'exercice de la subjectivité. Parce que l'œuvre est le résultat d'une démarche éminemment personnelle, elle contient également une part d'opacité, mais une opacité qui se lève dans ces deux ouvrages. La poésie ne s'explique pas pour Coleman, mais ce qui en est à l'origine le peut. La notion de subjectivité a toujours été au cœur des nombreux débats ayant trait à la poésie contemporaine et Jean-Claude Renard statue lui aussi sur cette relation complexe entre poésie contemporaine et subjectivité :

Le langage poétique permet donc d'expérimenter ce qui naît d'un besoin d'écrire dont la subjectivité est à la fois saisie et occultée, repersonnalisée et dépersonnalisée par le texte que ce besoin invente et laisse s'inventer tout en le travaillant et en le contrôlant selon qu'il satisfait ou non – en tant que texte – les points de vue de cette subjectivité. [...] Mais si le poète signe le poème, le poème est toujours plus ou moins que l'identité du poète, – comme si l'écriture indiquait que l'écrivain ne lui suffit pas et qu'il existe toujours, dans le texte, un espace où le texte « ignore » le poète. C'est une des raisons pour lesquelles ce que le poète invente l'invente à son tour – et pourquoi, si la poésie dit vrai, elle ne peut le faire d'une certaine façon que par énigme, dans la simulation, l'équivoque, la différence.⁹⁹

Jean-Claude Renard touche ici à la subjectivité du besoin d'écrire que le texte produit occulte, repersonnalise et dépersonnalise. Ces actions simultanées que le langage poétique occasionne sont ce qui permet au lecteur de prendre les commandes du texte qui se présente à lui. Même si Coleman laisse transparaître cette subjectivité motrice de l'écriture poétique

⁹⁵ Wheelock, *What is Poetry*, pp.116-26.

⁹⁶ Dans cet ouvrage, Christian Doumet pose 50 questions sur la poésie en tant que genre et traite de cette façon des questions autant sur la forme que sur la réception de la poésie moderne et contemporaine, adressant même l'interrogation suivante : La critique aide-t-elle à comprendre la poésie ?

⁹⁷ Nancy, *Résistance de la poésie*, p.13.

⁹⁸ « C'est pourquoi le poème, ou le vers, est un sens aboli comme intention (comme vouloir-dire), et posé comme finition : ne se retournant pas sur sa volonté, mais sur son phrasé. Ne faisant plus problème, mais accès. » Nancy, *Résistance de la poésie*, p.14.

⁹⁹ Renard, *Notes sur la poésie*, p. 105-6.

dans ses deux livres hybrides, l'ordre symbolique mis en mots dans son œuvre poétique demeure indépendant car le poids et l'évènement de la signature n'y sont pas les mêmes. Jacques Derrida dans « La Logique de la Vivante » mesure tout l'impact de cette signature différentielle et différenciée lorsqu'il déclare : « Une nouvelle problématique du biographique en général, de la biographie des philosophes en particulier, doit mobiliser d'autres ressources, et au moins une nouvelle analyse du nom propre et de la signature. »¹⁰⁰ Derrida se concentre sur Friedrich Nietzsche (philosophe que Coleman affectionne tout particulièrement¹⁰¹) et évoque une notion d'homonymie lorsqu'il écrit : « cette identité qu'il revendique, il ne la tient pas d'un contrat avec ses contemporains. Il la reçoit du contrat inouï qu'il a passé avec lui-même. Il s'est endetté auprès de lui-même et *nous y a impliqués par ce qui reste de son texte à force de signature.* »¹⁰² La mémoire en partage qui se lit dans l'œuvre poétique de Coleman implique ce même contrat qu'elle passe avec elle-même. Ce contrat passé se transforme en une lettre d'excuse que l'auteure publie dans le recueil *Hand Dance* :

to the other Wanda Coleman

– with apologies

the phone rings again. something clicks. it's dangerous
to touch that thing
day or night

the sudden heaviness of breath/a hiss/a piercing
“bitch”

his voice gone, leaves a terrible resonant
anger
she shudders. why all this? why me? what have i
done? this is the shits
why don't they get us straight? i'm me
and she's she

she writes i write she's black i'm black
but other than that
we're nothin' the like

and while in the same place at just about
the same time - we've never met

dreaded moment: my name called from the podium
we both stand

double bubble gum

¹⁰⁰ Derrida, *Otobiographie*, p. 40.

¹⁰¹ L'essai biographique *Love-ins with Nietzsche : A Memoir* en est le fruit, récit qu'elle entrecoupe de citations de Nietzsche. Dans cet essai l'auteure revient sur sa rencontre improbable avec Charles Manson et de leur intérêt mutuel pour le philosophe allemand sur lequel ils ont une conversation continue.

¹⁰² Derrida, *Otobiographie*, p. 47.

dear world,
we know who's who. when will you? she's had hers
disconnected¹⁰³

La dissociation se fait dans la déconnexion subie, dans le rejet d'un « monde » dont l'ordre symbolique ne peut lui accorder la place qu'elle convoite. La signature apposée à un recueil de poésie et celle apposée à ses essais biographiques se lisent ainsi à des niveaux différents. Le « je » n'est pas le même car le jeu poétique ne se fait pas seul. Parce que l'œuvre poétique témoigne d'une mémoire collective, son signataire s'endette certes avec lui-même comme le suggère Derrida, mais il s'endette *aussi* auprès de ceux qui en attestent silencieusement. Parce que la mémoire vive de l'œuvre est collective, le signe autographe qui en prend la charge ne la prend pas complètement seul, soutenu ou non¹⁰⁴ par ceux dont il parle, par ceux qu'il fait parler. Le témoin mémoriel autographe devient alors, pour certains, le traître qui vient rompre la confiance comme évoqué par Lyotard, quand il devient, pour d'autres, cristallisation du courage et du soulagement d'une parole enfin entendue. Le cadre poétique regroupe ainsi une palette de voix toujours plus variée à chaque publication et une signature qui par conséquent diminue en importance, en signifiante comme le suggérait Coleman. La dimension autobiographique de l'œuvre poétique ne se trouve pas tant dans les motifs invoqués mais dans l'expérience d'un ordre symbolique de l'hyperréel révélé comme tel par la collégialité des témoignages poétiques compilés.

La démarche de Coleman s'apparente alors à celle des nombreux anthologistes prenant Los Angeles comme point de focus. L'auteure y fait allusion lorsqu'elle explique dans *Ordering The Storm : How to Put Together a Book of Poems* le travail d'édition qu'elle effectue pour chacun de ses recueils. Il ne s'agit pas de classer les textes dans un ordre chronologique ou par région, comme le font bon nombre d'anthologies, mais il s'agit de considérer les intensités de chacun : « I like to make a more sophisticated assumption about my own work, viewing poems in terms of level of excitement, highs and lows, and thinking of their arrangement as a distribution of energy. The order in which I prefer to place my poems resembles a wave. »¹⁰⁵ Cette image de la vague semble particulièrement bien choisie puisqu'elle s'apparente à la propension de Coleman à naviguer entre différents genres littéraires auxquels elle s'essaye de temps à autre, même si la poésie revient, inlassablement. Cette image intègre également la finalité de la vague qui vient s'écraser inexorablement

¹⁰³ Coleman, *Hand Dance*, p. 80.

¹⁰⁴ Les adversaires sont ceux qui se trouvent à l'autre bout de la ligne dans « to the other Wanda Coleman ».

¹⁰⁵ Grimm, *Ordering the Storm*, p. 32.

contre le même obstacle mais qui n'abandonne jamais. La digue que constitue l'hyperréel angeleno est ce mur dressé que frappent continuellement les poèmes, essais, articles et nouvelles de l'auteure. La moindre brèche permet l'infiltration, aussi infime soit-elle, donnant lieu à un sens retrouvé et une réappropriation de l'espace emprisonné ou protégé derrière la muraille.

L'emprise hyperréelle est totale puisqu'elle autogénère une sorte d'hyper-mémoire qui lui correspond, fictionnelle et momentanée, reposant sur une sorte d'amnésie périodique. L'hyper-mémoire va avec son temps mais ne regarde jamais en arrière et s'institue d'elle-même, pour elle-même, comme mémoire collective. Exerçant d'abord son emprise sur l'image du territoire de Los Angeles, l'hyper-mémoire s'attaque ensuite au mode de vie l'accompagnant, le normalisant, pour enfin s'emparer de tout un système de valeurs humaines qu'elle redéfinit à son gré. L'amour, le sexe, la colère, la haine, la xénophobie, le bien, le mal etc. ne sont plus le fruit d'une succession de rapports humains ou sociaux puisque désormais, ces notions prédéfinies les conditionnent. Le mur hyperréel auquel se heurte Coleman est cette hyper-mémoire déshumanisée qui projette sa déshumanisation sur la ville et son territoire. La production artistique locale, et notamment littéraire, en prend ainsi le contrepied le plus absolu en remplaçant l'unicité de l'expérience humaine au centre des récits modernes. Les textes que constituent les différentes anthologies sur la ville, se trouvent-ils à leur tour écrasés sous le poids insoutenable d'une hyper-mémoire en perpétuelle réinvention ? David Ulin rappelle dans l'introduction de *Writing Los Angeles* la chose suivante :

In a city where myth-making is an industry, L.A.'s writers have often felt the need to resist imposed narratives, preferring to carve out their own version of reality, no matter how fragmentary.¹⁰⁶

La réalité que les auteurs comme Wanda Coleman cherchent à mettre en mot reste la leur et ils ne prétendent pas autrement. Leur objectif n'est pas d'exposer l'éventuelle fraude que serait devenue Los Angeles, mais d'exprimer un avis, une vision, une expérience de la ville qui leur est propre et qui correspond à leur réalité quotidienne. Il n'y a pas de place pour le jugement de valeur dans ces textes qui ne font pas le procès d'une ville, mais d'un ordre symbolique dont Los Angeles est l'épicentre. L'imaginaire collectif de l'hyperréel vient s'imprimer sur la ville, de la même façon que la ville augmentée sert une dialectique de ville *sur* la ville. Ces textes servent quant à eux une dialectique opposée, celle de ville *sous* la ville. Les textes mis bout-à-bout s'interposent entre la ville et cette mémoire augmentée, l'éloignant ainsi un peu plus de l'objet qu'elle tente perpétuellement de signifier. Ulin parle de réalité

¹⁰⁶ Ulin, *Writing Los Angeles*, p. xviii.

« fragmentaire » ce qui de fait, minimise la portée du propos avancé par l'auteur, particulièrement face à une hyper-mémoire qui se veut toute-puissante. C'est le caractère orphéonique que confère le genre de l'anthologie et sa cohérence éditoriale qui vient appuyer le propos exprimé par son auteur.

De cette visibilité (re)trouvée, les textes retenus dans les anthologies profitent, ainsi que de « l'effet de masse » qu'elles apportent, faisant bien plus pour la mémoire de la ville qu'une simple rétrospective, aussi personnelle soit-elle. En interposant ce regard nouveau, pourtant loin d'être neuf, au sein d'une séquentialité parfois devenue commémorative d'un Los Angeles qui n'est plus en phase avec une imagerie qui l'idéalise, l'anthologie expose le caractère fictif d'images subliminales conçues pour vendre, et non pour comprendre. En plus de corriger une vision très manichéenne de la ville, les auteurs divulguent le dispositif en vigueur qui fabrique une identité factice devenant simultanément matière mémorielle. Toutefois, cette démarche inflexible de *sauver les apparences* (ne serait-ce que pour sauver le principe de réalité cher à Baudrillard) appliquée au quotidien fait peut-être, à son tour, partie intégrante de l'identité angelena...

La présence de Coleman dans ces anthologies, au-delà de la reconnaissance et de la visibilité, fait aussi partie de la démarche mémorielle qu'elle s'est allouée. Participer à ces éditions, c'est aussi s'agréger à la mémoire des autres, mais une mémoire commune dans laquelle elle trouve une place de choix. Elle retrouve dans ces livres une dynamique similaire à son œuvre puisque plusieurs voix s'agglomèrent, s'opposent parfois, plusieurs formes littéraires cohabitent, plusieurs poétiques se complètent. Au-delà de la mémoire, ces textes tendent vers un idéal commun dans lequel l'individu serait en mesure de s'approprier un espace sursignifié comme Los Angeles. Le poème de Wanda Coleman « Beyond the Lake of Memories » publié dans *Bathwater Wine* ouvre vers l'après témoignage, se projette dans le moment où la mémoire sera réinsérée plutôt que réifiée :

up on cherry blossom lane
green/a tree spites urban blight
rages against the blue deepening cool

Daddy long gone Daddy 3 years under

the stone grows here. stone and more stone. flowers
appear. and tiny pine. and pumpkins. and military
flags/the old reminders of old wars

i am rooting for my place in the ground
or perhaps my spot in the furnace

no more fat, no more fret/the freedom of finality¹⁰⁷

La réappropriation de l'espace intervient une fois la mémoire retrouvée. L'auteure fusionniste entrevoit une fin qui se joue là où tout commence, à Los Angeles. Elle joue là encore du double sens de « rooting for » qui signifie à la fois l'enracinement dans un lieu possiblement infernal et sa préservation. La Liberté se trouve dans l'absolu de toute finalité et l'appui semble toujours venir d'ailleurs, car celui qui croit en l'hommage n'est que de passage : « the visitor who believes in homage has left a sweet roll for the life-starved spirit »¹⁰⁸. Coleman aussi croit en l'hommage puisqu'elle en fait usage fréquent dans son œuvre, même là où il n'est pas lisible de prime abord. Le plus grand de ces hommages rendus par l'auteure est probablement celui fait à la ville de Los Angeles même, qui demeure la ligne directrice et le tableau de la totalité de l'œuvre. La mémoire de Coleman en tant qu'auteure est perceptible depuis son premier recueil avec des poèmes comme « Poet After Surgery »¹⁰⁹ ou « To the Original Poet »¹¹⁰, et son cheminement est indissociable du lieu comme de l'ordre symbolique qui le régit. Ce n'est cependant que dans son dernier recueil que l'auteure est en mesure de prendre un certain recul qu'elle apprécie, dans son tout dernier poème publié en clôture de *The World Falls Away* :

SOUTHERLY EQUINOX

the age of the innerview dawns and the need
to be first is muted by a
multitude of passings/desire honed so sharp
the edges bleed, lips and hands
assume a silent patience/at rest as a savage
brilliance is reborn in this ancient ravaged griot

who am i? what am i? are no longer important questions.
knowing that i am is finally enough
like discovering dessert is delicious following a disastrous
meal, a sweetness that reawakens
the palate, or finding that one's chalice is unexpectedly
filled with elixir of euphoria

and i stumble happily into the cornucopia, arms
outstretched, upturned, drunk
my heart athrum, bones full samba. the night
blesses me with his constellations
baptizes me with his deathless autumnal chill
and i invade the moody indigo

¹⁰⁷ Coleman, *Bathwater Wine*, p. 46.

¹⁰⁸ *Ibid*

¹⁰⁹ Coleman, *Mad Dog Black Lady*, p. 88.

¹¹⁰ *Ibid*, p. 94.

full-throated and singing¹¹¹

La tonalité bien plus introspective de l'ensemble de ce recueil peut surprendre car la démarche de Coleman évolue avec elle. La colère est moins lisible dans ces derniers textes qui ne sont pas aussi abrasifs, mais elle est toujours palpable en deçà des mots, instiguant une certaine fébrilité mais aussi une certaine résignation. L'auteure sait qu'elle ne gagnera pas son combat et qu'il continuera bien après sa mort mais Coleman préfère y voir une acceptation plus qu'une résignation¹¹² car elle n'abandonne pas le combat pour autant. Les questions identitaires ne sont plus importantes, ce qui l'est est de savoir que l'on est, de reprendre pleine possession de ses moyens, de son humanité. Être *est* suffisant, réalisation survenant sur le tard et qui culmine en une leçon finale. Le griot¹¹³ sent en lui une « brillance qui renaît » sans cesse, une conscience accrue de son existence qui déferle simultanément en lui et dans l'espace qu'il occupe. Le passé et ses mythes surgissent par le griot, et la brillance interne qui lui ouvre les portes d'une soudaine maîtrise de lui même, de son espace et de son temps survient de cette mémoire vive dont il est le gardien. Se réapproprier l'espace angolais, c'est reprendre possession de son corps et de la mémoire qui le précède, et se détacher de la mémoire dont il procède. Pour Coleman, c'est l'acte même de l'écriture qui provoque ce détachement et cette prise de conscience, une écriture de combat, une écriture physique.

I intend to go out fighting, and, if I'm so blessed, to write until I drop. If some disease doesn't render me mute or some stroke paralyze my body. But to fight - to keep fighting affectively, I've decided I must let go of certain emotional baggage. What you also sense is that struggle to let go. Remember: There's a certain physical high that accompanies this kind of embrace/dance. It is announce in « Southerly Equinox ». ¹¹⁴

L'annonce de l'équinoxe marque un point culminant, un zénith finalement atteint, une invasion finalement possible dans laquelle elle souhaite entraîner le lecteur. L'équinoxe émerge comme l'instant furtif d'une superposition *in extremis* entre l'espace et l'écriture générant la brèche tant attendue. La structure d'horizon de la poésie de Coleman atteint ici son paroxysme lorsque l'espace et le sens¹¹⁵ se retrouvent par le biais de l'écriture poétique et de son projet de réhumanisation.

¹¹¹ Coleman, *The World Falls Away*, p. 128.

¹¹² « What you sense as resignation is my coming to terms with the fact that the evils of American racism and Hollywood imagery - the cultural biases that have had such a great impact on my life - will continue long after I'm dust. The war against it is - for me, in my way - endless. » Coleman, Entretien, email envoyé le 02/12/2011.

¹¹³ En Afrique noire, personnage qui a pour fonction de raconter des mythes, de chanter et/ou raconter des histoires du temps passé.

¹¹⁴ Coleman, Entretien, email envoyé le 02/12/2011.

¹¹⁵ « Que le sens d'une présence suppose une certaine absence, c'est la loi qui régit le poème, mais aussi le champ perceptif. « Le poète est au langage comme il est au monde » : dans son expérience des choses comme dans la pratique des mots, il rencontre, à l'origine du sens, une même structure. Nous proposons de voir dans la structure

Conclusion

La révolution de l'image survenue après la seconde guerre mondiale, soutenue par le développement de l'industrie audio-visuelle, a entraîné avec elle une redéfinition de la notion d'évocation et de ses implications. Le pouvoir évocateur n'est jamais neutre puisqu'il a toujours été infiniment personnel, se rattachant à une perception intime du monde, qu'elle soit sensorielle ou intellectuelle. Cependant, la globalisation de l'image est venue changer cette caractéristique inhérente à l'évocation puisqu'elle devient dès lors collective, et les images mentales qui surgissent sont les mêmes pour tous. Le lieu, comme tout autre objet de représentation visuelle, s'est trouvé affecté par cet ajustement sémantique. Après les courants réalistes de la seconde moitié du XIXe siècle coïncidant avec l'apparition du procédé photographique, le paysage ne se raconte plus, il se montre. L'expérience visuelle du lieu vient d'abord s'ajouter aux récits qui le décrivent mais, avec une évolution technologique florissante, l'image photographique s'impose et le récit se réduit à une phrase de légende. Ce mouvement s'accroît largement lorsque l'expérience visuelle devient immersive avec l'apparition de la vidéographie, une image en mouvement dans laquelle le récit écrit n'est plus qu'auxiliaire explicatif presque anecdotique alors que le discours simultané devient la nouvelle norme.

L'image n'est plus suggérée, elle est montrée, elle n'est plus décrite, elle est commentée. L'image n'est plus une question de représentation mais d'assimilation, et avec elle, c'est tout un système d'appréhension du monde qui bascule vers ce que les philosophes de la fin du XXe siècle appellent postmodernisme. Jean-François Lyotard, Fredric Jameson, Jacques Derrida et Jean Baudrillard font partie des philosophes contemporains à analyser ce concept émergent au début des années 1980, bien que des auteurs comme Susan Sontag et Ihab Hassan en dessinent les prémices dans leurs critiques littéraires dès le milieu des années 1960¹. Au-delà d'un mouvement artistique, Jameson, Lyotard et Baudrillard y voient une véritable évolution sociétale au centre de laquelle la pratique artistique tient néanmoins une place centrale. Le « grand récit » moderne selon lequel sciences, politique et arts se complètent dans une perspective de progrès et d'avancée commune n'est plus légitime, n'est plus d'actualité. Ce qui prime dans la société postmoderne, c'est le cloisonnement :

Dans la société et la culture contemporaine, société postindustrielle, culture postmoderne, la question de la légitimation du savoir se pose en d'autres termes. Le grand récit a perdu sa

¹ Butler, *Postmodernism : A Very Short History*, p. 5.

crédibilité, quel que soit le mode d'unification qui lui est assigné : récit spéculatif, récit de l'émancipation. On peut voir dans ce déclin des récits un effet de l'essor des techniques et des technologies à partir de la deuxième guerre mondiale, qui a déplacé l'accent sur les moyens de l'action plutôt que sur ses fins.²

C'est alors que tout le paradoxe se crée et qu'un déséquilibre sémantique naît au sein même d'un ordre symbolique commun utilisé comme moyen se substituant aux fins. Lorsque Lyotard parle d'un mouvement privilégiant désormais les moyens plutôt que les fins, il explique à demi-mot ce que Baudrillard appelle la séduction presque hypnotique de ces mêmes moyens. Ils viennent faire diversion, occultant les fins de l'action en cours, voire surtout la limite et même l'absence de fins de l'action en cours. Le moyen devient auto-productif en s'appuyant sur les rouages d'un dispositif symbolique dans lequel l'évocation devient collective. Ces penseurs se placent cependant dans l'écart entre ce nouvel ordre et les notions sur lesquelles il se fonde pour en exposer la vacuité et ses caractéristiques presque autophages. Pour Fredric Jameson le postmodernisme est équivalent à une « logique culturelle du capitalisme tardif » dans lequel il décèle une démarche de *tabula rasa* d'un système se voulant autosuffisant.

L'écart notoire dont débattent ces philosophes se retrouve dans l'impulsion postmoderne simultanée qui consiste en l'insertion de la pratique artistique dans le quotidien tout en la vidant de son sens premier. L'image photographique n'est plus un moyen d'évasion, elle en est la promesse monnayée. La vidéographie n'est plus un moyen d'expression, mais un moyen d'information et de divertissement. La télévision n'est plus une simple fenêtre vers l'extérieur, elle est le lieu de l'infiltration lancinante de tout un ordre symbolique dont elle vante les mérites par la narration qu'elle adopte. Le filtre de la lentille et de l'écran s'efface peu à peu, alors que ces mêmes outils sont précisément les moyens utilisés à des fins qui demeurent implicites et qui ne sont pas revendiquées dans le quotidien postmoderne. L'explication n'a pas lieu d'être car l'utilisation en est continue. Sciences, art et politiques ne sont plus alliés vers le progrès d'une société qui regarde en avant, comme lorsque les frères Lumière mettent au point leur technique vidéographique et filment en 1895 *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*. Ricciotto Canudo voyait alors en 1923, et après les premiers développements cinématographiques, le mariage heureux entre les trouvailles de la science et l'idéal de l'art³ dans l'émergence d'un septième art.

² Lyotard, *La Condition postmoderne*, p. 63.

³ « Nous avons marié la Science et l'Art, je veux dire les trouvailles, et non les données de la Science, et l'idéal de l'Art, les appliquant l'une à l'autre pour capter et fixer les rythmes de la lumière. C'est le cinéma. L'Art septième concilie ainsi tous les autres. Tableaux en mouvement. Art Plastique se développant selon les normes de l'Art Rythmique. » Canudo, *Manifeste des sept arts*, p. 14.

Avec la maîtrise technique, photographie et cinématographie deviennent des pratiques artistiques, mais leurs premières occurrences complexifient largement ce rapport puisque *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* ou la première photographie de Nicéphore Niépce de 1826 intitulée « Point de Vue du Gras » relèvent, semble-t-il, plus du documentaire que d'une pratique artistique. Ces premières performances scientifiques sont des objets de mémoire de la technologie, mais les objets qu'elles représentent le sont tout autant. La portée documentaire de ces deux objets historiques peut s'interpréter, *a posteriori*, comme représentations personnelles puisqu'elles sont motivées par des choix de placements dans le temps et l'espace. Dès lors, deux chemins semblent disponibles. Celui de leur pratique artistique ou bien leur utilisation documentaire à des fins informatives, journalistiques. Le postmodernisme voit survenir la superposition de ces deux chemins qui fusionnent dans un système symbolique commun où les caractéristiques inhérentes à la pratique artistique s'effacent au profit d'une vérité qui s'en réapproprie pourtant les codes.

L'acte de capture brute que sont les utilisations originelles des procédés photo et vidéographiques s'affine et se démocratise avec la télévision, mais la transmission télévisuelle n'engage pas vers un quelconque retour, et n'érige pas une historicité de l'objet ainsi capturé puisque la mémoire à laquelle elle fait référence se trouve dans l'évènementialité du présent dans un mouvement de perpétuelle réactualisation. Sans tomber dans la fictionnalisation potentielle d'une image documentaire, la volonté d'objectivité informative suit, même derrière les écrans, une ligne éditoriale, une trame narrative. Ce qui pose alors problème, c'est la tonalité impersonnelle de l'outil télévisuel qui masque, ou qui omet, si l'on veut bien laisser le bénéfice du doute, une volonté humaine faisant un large usage de tous les outils à sa disposition. Dans un souci de s'adresser au plus grand nombre tout en créant un lien émotionnel afin de susciter la fidélisation, l'image policée se raconte selon des canons narratifs empruntés aux domaines artistiques. Le postmodernisme reprend ainsi les stratégies émotionnelles des arts pour les injecter dans un système qui se veut rentable avant tout. Le pouvoir évocateur de l'image se déplace du passé vers le présent et le futur immédiat. Alors que les premières images évoquaient un lieu et un moment, la fin d'une journée d'usine à Lyon, plus précisément l'usine Lumière, l'imagerie postmoderne définit les canons d'une société du spectacle et de la consommation, de la consommation spectaculaire. L'évocation n'est plus une résurgence, c'est une projection à la fois dans l'espace et dans le temps.

La science s'allie désormais à l'industrie pour en optimiser les politiques de rendement tandis que l'art se politise. La technologie se met au service de tous, mais ses évolutions sont toutes tournées vers une accélération des modes de transmission. Qu'ils soient d'images, de

sons ou même d'hommes, ces transferts se considèrent dans l'équivalence et contribuent à un processus de déshumanisation global allant de pair avec l'ère postmoderniste et son automatisation grandissante. C'est dans cette précipitation que le système postmoderniste s'emballa et tourne sur lui-même car il ne laisse pas de temps de repos. Aucun répit n'est toléré et l'actualisation continue empêche tout regard rétrospectif. Ce n'est pas le passé et ses influences qui importent au postmodernisme, se sont ses interprétations et ses représentations dans le moment présent. Dans la masse démesurée d'images produites et enregistrées, chacune s'impose comme partie d'une mémoire postmoderne en croissance exponentielle qui distingue d'une part la mémoire vive de l'instant encore palpable et d'autre part le stockage de données que deviennent les mémoires vives devenues obsolètes aussitôt consommées. Sharon Zukin voit dans ce mécanisme mémoriel postmoderne une volonté d'appropriation des artéfacts du passé et de ses représentations contemporaines dans un cadre socioéconomique et culturel indiscernable du lieu dans lequel il existe :

Far from abolishing memory by pastiche and other anti-narrative techniques, postmodernism implicitly acknowledges that the appropriation of space and time is one of the central issues confronted by culture today. The ability to appropriate artifacts of the past now belongs equally to processes of social reproduction attached "mechanically" to place and social differentiation "organically" derived from economic and cultural markets.⁴

1- L'espace de la culture postmoderne

Si l'âge postmoderne est le même pour tous (ce qui est tout de même sujet à caution), la culture postmoderne est, elle, plus définissable, et surtout, plus délimitable dans l'espace. Les sociétés occidentales semblent être les plus concernées par ses effets, mais certains auteurs comme Jean Baudrillard retracent les origines de la pensée postmoderne sur le territoire américain. Les États-Unis, sans être les maîtres du postmodernisme, en sont, pour le philosophe, la source, le territoire sur lequel les conséquences de ce nouveau cadre sont les plus visibles. Il en explique les effets dans *Amérique* publié en 1986, et parvient à rétrécir son champ d'investigation aux grands centres urbains du territoire, dont un ressort plus particulièrement à ses yeux : Los Angeles. Pour lui, la ville comme la société angeleña se positionnent en figures de proue du postmodernisme car l'urbanisation du territoire s'est faite par l'image et le développement culturel et industriel de l'après seconde guerre s'est fait autour et pour l'image et sa diffusion. La mégapole s'est construite sur une promesse publicisée à grands coups d'éclats marketing dont l'image est le fer de lance.

Notre univers n'est jamais désertique, toujours théâtral. Toujours ambigu. Toujours culturel, et légèrement ridicule dans sa culturalité héréditaire. Ce qui est saisissant, c'est l'absence de tout

⁴ Zukin, *Landscapes of Power*, pp. 37-8.

cela, aussi bien celle de l'architecture dans les villes qui ne sont plus que de longs travellings signalétiques, que l'absence vertigineuse d'affect et de caractère dans les visages et dans les corps. Beaux, fluides, souples ou cool, ou d'une obésité étrange, sans doute moins liée à une boulimie compulsive qu'à une incohérence générale aboutissant à une désinvolture du corps ou du langage, de la nourriture ou de la ville : lâche réseau de fonctions ponctuelles et successives, tissu cellulaire hypertrophié et proliférant dans tous les sens.⁵

Baudrillard discerne dans la ville une « absence d'affect [...] dans les visages et dans les corps » qui parcourent la mégalopole. La déshumanisation est amorcée et la ville devenue signalétique en est une des causes. La morphologie urbaine informelle prise dans un développement horizontal devenu compulsif plus que constructif procède du même système fonctionnant en autosuffisance. La ville engendre la ville sans considération particulière pour sa planification ou son architecture qui ne sont plus qu'accessoires signalétiques informant un réseau fonctionnel aux fins économiques. On ne dépasse pas la ville de Los Angeles et s'il faut la surplomber, ce n'est, là encore, que dans un mécanisme de l'image contemplative d'un espace spectaculaire. Fredric Jameson explique lui aussi cette dynamique en utilisant l'exemple du bâtiment Westin Bonaventure dans le quartier de *Downtown Los Angeles* :

Los Angeles itself, spread out breathtakingly and even alarmingly before us. But even this vertical movement is contained : the elevator lifts you to one of those revolving cocktail lounges, in which, seated, you are again passively rotated about and offered a contemplative spectacle of the city itself, now transformed into its own images by the glass windows through which you view it.⁶

Le spectacle offert aux consommateurs du bar est ici représentatif de la boucle sans fin qu'est le système postmoderne. L'image rotative devient presque hypnotique et enferme le spectateur dans un processus qui en devient presque auto-persuasif. L'image proposée de la ville se calque sur le même modèle que celui donné à voir sur les écrans de cinéma et de télévision. L'urbain devient l'espace dans lequel les événements comptent, dans lequel les choses se passent, mais c'est un espace de l'indéfinition. L'urbain montré est dénué de symboles architecturaux unifiant, et il n'est qu'un réseau d'espaces intérieurs connectés les uns aux autres par le non lieu de l'asphalte dont le décor défilant n'est qu'auxiliaire. La mégalopole angeleña s'érige alors en espace ouvert dans lequel se projettent les spectateurs qui, devant leurs écrans, retrouvent l'affect dont Baudrillard déplorait l'absence. Lorsque la ville de Los Angeles est évoquée, tous les citoyens du monde occidental sont capables d'en donner un avis où de la commenter grâce à un imaginaire collectif que la ville suscite elle-même. Parler de monde occidental peut paraître aujourd'hui réducteur, car la diffusion accrue qu'entraîne le réseau de l'internet permet à l'imagerie américaine considérée comme

⁵ Baudrillard, *Amérique*, p. 120.

⁶ Jameson, *Postmodernism*, p. 43.

capitaliste et déviante de passer entre les mailles des filets virtuels de certaines nations qui y sont réfractaires voire hostiles.

Ce qui est particulièrement révélateur dans cette démarche descriptive, c'est de voir la différence flagrante des images et commentaires suscités par un lieu comme Los Angeles comparé à ceux de villes comme Rome, Paris, Berlin ou New York. Ces villes sont aussi associées architecturalement qu'historiquement. Rome et le Vatican, Berlin et le Mur, Paris et la tour Eiffel ou l'Arc de Triomphe, New York et Ellis Island ou les premiers gratte-ciels. L'histoire s'invite dans l'ensemble de ces évocations architecturales alors que lorsque l'on parle de Los Angeles, ce qui vient à l'esprit, c'est le *Hollywood Sign* et les images que construit et diffuse cette industrie. L'évocation qui ressort de la ville est un signe inscrit sur une colline. Ennis Beley, en introduction de l'ouvrage photographique *Picture LA: Landmarks of a New Generation* publié en 2014, questionne ce phénomène et s'interroge sur ce qui fait qu'un lieu devient un point de repère, un monument:

What is a landmark? At first glance, this appears a relatively simple question. For those of us engaged professionally in the preservation of cultural heritage, the answer would seem obvious a – place of cultural or historical importance. However, this answer raises almost immediately other questions. How old is something before it becomes “historical”? And whose culture are we talking about?⁷

L'interrogation finale de Beley s'agrège à celle que propose Sharon Zukin en titre du chapitre d'ouverture de son ouvrage *The Culture of Cities*: « Whose Culture ? Whose City ? »⁸ Pour Zukin, l'historicité est autant une question de temps socio-économique que culturelle. À Los Angeles, la ville se construit simultanément à son histoire et ce qui devient le point de repère c'est la ville toute entière, ses images et son mécanisme social et culturel, Los Angeles devient monument postmoderne. Ce qui importe alors ce n'est pas la place d'une communauté dans la ville et les relations qu'elle tisse avec le reste du territoire urbain, mais les représentations qui la définissent. Il y a un déplacement des enjeux d'appropriations qui ne se mesurent plus sur l'action urbaine mais dans ses représentations et sa visibilité. Les angeleños se rendent alors complices du dictat de l'image éminemment postmoderne car ils en sont les auteurs autant que les acteurs, et ce qui importe est le temps d'audience attribué à chacun et les images qui en résultent.

When Disneyland recruited teenagers in South Central Los Angeles for summer jobs following the riots of 1992, it thrust into prominence a new confluence between the sources of contemporary public culture : a confluence between commercial culture and ethnic identity. Defining public culture in these terms recasts the way we view and describe the cultures of cities. Real cities are both material constructions, with human strengths and weaknesses, and

⁷Beley *Picture LA: Landmarks of a New Generation*, p. 1.

⁸ Zukin, *The Culture of Cities*, pp. 1- 45.

symbolic projects developed by social representations, including affluence and technology, ethnicity and civility, local shopping streets and television news. Real cities are also macro-level struggles between major sources of change - global and local cultures, public stewardship and privatization, social diversity and homogeneity - and micro-level negotiations of power. Real cultures, for their part, are not torn by conflict between commercialism and ethnicity ; they are made up of one-part corporate image selling and two-parts claims of group identity, and get their power from joining autobiography to hegemony - a powerful aesthetic fit with a collective lifestyle.⁹

Que Zukin prenne comme point de départ la pseudo-résolution des émeutes de 1992 à Los Angeles n'est pas anodin. L'évènement des émeutes de 1992 est la matérialisation même des théories exprimées par Debord, Baudrillard et Jameson. C'est grâce à (ou à cause de ?) l'irruption soudaine d'un enregistrement vidéographique du passage à tabac de Rodney King par les forces de police angeleñas que les émeutes surviennent. L'outil télévisuel qui criminalise la communauté noire du territoire montre alors pour la première fois le contrepied d'une construction symbolique ancrée dans la psyché locale, nationale, voire internationale. Guy Debord publie « Le Déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande » en 1966 puis un ouvrage du même nom en 1993 afin d'analyser les deux émeutes de la communauté noire angeleña. Si la première est symptomatique d'une corrélation entre les mouvements pour les droits civiques et une conjoncture économique de désindustrialisation génératrice de chômage pour les Noirs américains alors peu qualifiés, la seconde s'inscrit dans les dommages collatéraux d'une image que la ville pensait pouvoir maîtriser.

Lorsque Zukin commente la création des « véritables cultures », elle explique la combinaison improbable entre « autobiographie et hégémonie », combinaison conférant alors un pouvoir décisif, sinon décisionnaire, de toute une esthétique et d'un « style de vie collectif ». La culture angeleña s'est vue totalement prise d'assaut, dès ses prémices, par la culture hollywoodienne, mais avec la visibilité inégalable qu'elle gagne très rapidement, elle s'impose comme « la » culture américaine et vient apposer sa marque dans l'esthétique cinématographique et télévisuelle autant que sur le style de vie collectif qu'elle dépeint. Dans les grandes villes américaines, la scène artistique et culturelle locale existe en parallèle d'une image dont ces centres urbains sont parfois les décors, mais qui n'en sont pas les producteurs. Il reste donc une place aux communautés locales, même minoritaires, et un espace d'expression dans lequel elles peuvent s'inscrire. À Los Angeles, cet espace est réduit à néant puisque le seul espace d'expression disponible est occupé par l'industrie hollywoodienne. La violence produite par cette invasion de l'espace artistique est ainsi démultipliée à Los Angeles puisque la population largement multiculturelle subit une image sur laquelle elle n'a aucune

⁹ Zukin, *The Culture of Cities*, pp. 43-4.

emprise. L'autobiographie hégémonique hollywoodienne se heurte à tous ceux qu'elle oublie ou dissimule, et la confrontation latente devient explosive lors des émeutes de 1992. Le philosophe et sociologue Pierre Sansot publie en 1984 *Poétique de la ville* dans lequel il propose une analyse de la ville et la prééminence de l'urbain vers lequel la société évolue en y associant toutefois l'inhumanité qui l'habite :

L'inhumain ne se situe pas aux confins de l'humanité dans ces mers fabuleuses et monstrueuses que les hommes ont longtemps imaginées. Il *se confond avec le cœur de la cité*, et, en un sens, il exprime bien la ville sur le mode négatif qui est le sien : dans une grande ville, l'homme ne peut pas se permettre de se laisser dépasser par ses rivaux, *il faut qu'il jouisse de toutes ses possibilités physiques et nerveuses*.¹⁰

L'inhumain se trouve dans le cœur des villes puisqu'elles génèrent toutes, à leur niveau, la combinaison inhumaine de l'autobiographie et de l'hégémonie. Cette association nie toute singularité aussi bien de l'expérience que de la mémoire humaine, sauf que le modèle en place crée la rivalité autant que la méfiance de l'étranger qui, pourtant, nous ressemble. L'ego tient donc un rôle clé dans cette société postmoderne qui n'a de cesse de le contrarier. D'une part elle tente de l'homogénéiser en incitant ses objectifs dans des perspectives capitalistes tandis que de l'autre, elle en accentue les singularités, à cause de ces mêmes perspectives capitalistes et d'une urbanisation qui se construit dans l'altérité voire la rivalité comme l'exprime Sansot. La construction même de la ville de Los Angeles fait état de cette schizophrénie égotiste puisqu'elle est l'incarnation d'un urbanisme capitaliste avant toute chose. Elle s'appuie d'abord (1880-1930) sur une image avancée comme idéale : celle de la maison individuelle dans un cadre naturel presque édénique. La ville compte sur une image globalisante afin de s'adresser à toute une population qu'elle souhaite attirer, tout en se démarquant des centres urbains classiques. Il en sera de même lors des images successives accompagnant l'évolution urbaine de Los Angeles devenant tour à tour métropole moderne avec l'émergence des grands axes autoroutiers (1930-1950), révolution et renouveau du centre d'affaire avec la construction des premiers gratte-ciels de la ville (1950-1980), puis la Byzance moderne avec les grandes vagues d'immigration que connaît la ville, notamment entre 1975 et 1990.

Cette succession même d'images reflète la problématique inhérente à un territoire qui se construit sur une idéologie plutôt que selon les flux migratoires et autres découvertes. Dans toutes ces notions développées, le caractère utopique est avancé comme argument de vente alors que le propre de l'utopie est d'être inaccessible. Los Angeles est le nouvel Eden, la révolution, la nouvelle Byzance, et elle se raconte en utopisme plutôt qu'elle ne se vit. C'est dans cette petite révolution que tout un système de pensée se transforme selon Jean-François

¹⁰ Sansot, *Poétique de la ville*, p. 185.

Liotard, qui explique dans *L'Inhumain : causeries sur le temps* que toute pensée qui n'en tient pas compte ne peut qu'être faillible :

On doit tenir pour inconsistante une pensée qui n'en fait pas cas (de la transformation) et qui « monte » des descriptions, seraient-elles contrafactuelles, c'est-à-dire idéales ou utopiques, et surtout celles-là, comme si rien de plus ne s'opposait aujourd'hui qu'il y a deux siècles à leur vérité ou à leur réalisation. Le terme *postmoderne* a servi, plutôt mal que bien si j'en juge par les résultats, à désigner quelque chose de cette transformation.¹¹

Il apparaît évident que les descriptions montées de toutes pièces dans l'unique but de vendre Los Angeles sous divers utopismes successifs et d'en commander les idéaux émanent de cette transformation de la pensée. L'inhumain, que l'auteur reprend en titre, est pour lui une caractéristique inhérente à la transformation de la pensée de l'ère postmoderne, terme qu'il discute lui aussi. Souvent utilisé sans grande préoccupation pour le sens qu'il implique, le terme de « postmoderne » pose à son tour problème pour Lyotard car il devient une sorte de mot valise que l'on emploie *urbi et orbi* sans lui prêter l'attention qu'il mérite et les concepts qu'il véhicule. L'auteur propose alors d'en revoir la terminologie dans le chapitre intitulé « Réécrire la Modernité » qu'il ouvre comme suit :

Réécrire la modernité [...] me semble de beaucoup préférable aux rubriques habituelles, comme « postmodernité », « postmodernisme », « postmoderne », sous lesquelles on place ce genre de réflexion. L'avantage tient à deux déplacements, la transformation du préfixe « post- » en « ré- », du point de vue lexical, et l'application syntaxique du préfixe ainsi modifié au verbe « écrire » plutôt qu'au substantif « modernité ». Ce double déplacement indique deux directions principales. D'abord il fait apparaître combien vaine est toute périodisation de l'histoire culturelle en termes de « pré- » et de « post- », d'avant et d'après, du seul fait qu'elle laisse inquestionnée la position du « maintenant », du présent à partir duquel on est supposé pouvoir prendre une perspective légitime sur une succession chronologique.[...] Il est impossible, y signifie Aristote¹² en substance, de déterminer la différence qu'il y a entre ce qui a eu lieu (le *protéron*, l'antérieur) et ce qui advient (le *hustéron*, l'ultérieur) sans situer le flux des événements par rapport à un « maintenant », à un *now*. Mais il n'est pas moins impossible, du même coup, de s'emparer d'un tel « maintenant » puisque, entraîné qu'il est par ce que nous nommons le flux de la conscience, le cours de la vie, des choses, des événements, comme on voudra - il ne cesse de s'évanouir.¹³

Pour Lyotard, la réécriture équivaut au postmodernisme, et ce double déplacement fait peu à peu basculer l'auteur vers l'importance cruciale de toute action narrative dans ce système en transformation, qu'elle soit littéraire, discursive, artistique ou audiovisuelle puisque toutes s'insèrent, chacune à leur niveau, dans une trame historique. C'est cette dernière qui se complique avec l'avènement postmoderne puisque l'accélération, non pas du temps mais des temporalités toujours de plus en plus médiatiques, déracine le présent et ce faisant, réécrit le passé. Il n'est pas non plus anodin de remarquer que, lorsqu'il se réfère au

¹¹ Lyotard, *L'Inhumain*, p. 13.

¹² Lyotard fait ici référence à Aristote et ses réflexions sur le temps dans le livre IV de *Physique*.

¹³ Lyotard, *L'Inhumain*, p. 33.

passé ou au futur, Lyotard reprend les terminologies grecques employées par Aristote (protéron et hustéron), tandis que le présent est, pour sa part, représenté par le *now* anglais. Ce choix marque la place centrale qu'occupe les États-Unis dans les transformations en cours, faisant un clin d'œil à son collègue Gilles Deleuze qui statue d'une « supériorité de la littérature anglaise-américaine » lors de ses dialogues avec Claire Parnet¹⁴. Deleuze conclut alors sur la simplicité même de l'acte d'écriture mais aussi sur le lien indéfectible qu'il entretient avec une territorialisation qui n'a de cesse de s'ajuster :

C'est tout simple, écrire. Ou bien c'est une manière de se re-territorialiser, de se conformer à un code d'énoncés dominants, à un territoire d'états de choses établies : non seulement les écoles et les auteurs, mais tous les professionnels d'une écriture même non littéraire. Ou bien au contraire, c'est devenir, devenir autre chose qu'écrivain, puisque, en même temps, ce qu'on devient devient autre chose qu'écriture.¹⁵

L'acte d'écriture, pour Deleuze, s'apparente à un acte de placement, de remplacement et de déplacement, aussi bien dans l'espace que dans le temps, tout en prenant compte ou pas des acteurs locaux, intellectuels et populaires.

2- Réécrire la modernité

Que Los Angeles soit un motif littéraire fascinant les auteurs depuis le début du XXe siècle indique le tâtonnement sémantique et identitaire qui entoure la ville. Enfermée dans une logique encore nébuleuse, les premiers auteurs qui écrivent sur la ville sont souvent de passage et tentent d'en percer les mécanismes comme le *Oil !* d'Upton Sinclair, la nouvelle « Golden Land » de William Faulkner ou *The Day of the Locust* de Nathanael West¹⁶. Les motifs de corruptions, centraux dans la plupart de ces ouvrages, se calquent cependant sur une écriture très hollywoodienne puisque le genre cinématographique du film noir a alors le vent en poupe dans la ville. De plus, entre les années 1920 et 1940, les auteurs attirés à Los Angeles viennent tenter leur chance comme scénaristes, et cette expérience influence l'écriture, à l'image de Nathanael West. Ainsi, même si ces auteurs se démarquent d'une imagerie plus lisse (et commerciale) de la ville, alors qu'une tonalité similaire se développe au cinéma elle fait basculer leurs écrits dans une fictionnalisation supplémentaire du territoire plutôt que vers une vision novatrice de la ville. William McClung, dans son article de 1988

¹⁴ Deleuze & Parnet, « De la Supériorité de la Littérature Anglaise-Américaine », *Dialogues*, pp. 47-91.

¹⁵ *Ibid*, p. 89.

¹⁶ Publié en 1939, le roman de West se concentre sur des individus en marge d'Hollywood durant la Grande Dépression. Il relate l'aliénation et le désespoir de toute une partie de la population et s'achève sur une émeute lors d'une avant-première. Souvent oublié ou considéré comme une œuvre mineure, ce roman, mis en perspective avec les événements de 1965 et de 1992 sans être prophétique met à jour des mécanismes socio-culturels et économiques que l'on retrouve en trame de fond des émeutes noires américaines de la ville.

« Dialectics of Literary Cities », se concentre sur le Los Angeles qui se donne à lire dans les œuvres publiées jusqu'en 1970 et constate l'apparition d'un modèle littéraire alternant Utopie et Arcadie :

Descriptions of cities in literature display rival images of "utopia" and "arcadia." Utopia is a political, philosophical, and architectural vision, whereas arcadia is a mythical and literary conception, an order of harmony. This dialectic is clearly demonstrated, for example, in the image of Los Angeles in literature where the actual Los Angeles is juxtaposed against a lost or proposed paradisiacal image. Urban history in literary imagination constantly plays off contrary forces and values against each other and it is through this process that the reader is encouraged to imagine his or her own utopia (the "ideal city" of architects).¹⁷

McClung voit une certaine *mimesis* entre la dialectique littéraire aboutissant à une alternance entre utopie et arcadie et les encouragements nourris prodigués au lecteur pour que ce dernier imagine, à son tour, son utopie. McClung se concentre sur une littérature angelena qui, dans les juxtapositions tantôt concordantes et tantôt dissonantes qu'elle expose, ne cherche pas à dicter une vision de Los Angeles, mais incite plutôt un mécanisme, une dialectique, entre imagerie, représentations et expérience vers la conceptualisation imaginative d'une utopie propre à chacun. Pour l'auteur, la littérature engendre, par cette dynamique, la singularisation de l'interprétation du milieu urbain en fonction de l'histoire de chaque lecteur. Il considère cependant la littérature angelena de façon très ambiguë puisque d'une part, elle incite à une vision toute personnelle de ce qu'est la ville idéale, tandis que de l'autre, la littérature influence l'image de la ville, et ainsi globalise à son tour les représentations associées au territoire. McClung tente un numéro d'équilibriste en ne considérant que les aspects « concrets » de l'urbain tels qu'ils apparaissent dans les textes, mais considérer une dialectique entre utopie et arcadie implique, sans la moindre équivoque, une interprétation de la part des auteurs et de McClung lui-même. La littérature angelena fait un large usage d'images utopiques, mais elles servent diverses stratégies littéraires qui dépassent la simple mise en place d'un décor urbain.

¹⁷ L'auteur poursuit sa réflexion comme suit : « Los Angeles, is frequently criticized for overdevelopment; the implicit model may shift giddily backward from pre-freeway-days to pre-anybody-days, but the assumption that at some point the balance with nature has been violated announces the arcadian model. Its contrary utopian model is in this instance that of the romanticized medieval/Renaissance urban core, the Siena-cum-Manhattan city of men on foot, who supposedly interrelate effectively. By this standard L.A. is underdeveloped. The virtue of such literary models (whose influence on the popular image of Los Angeles is obvious) cannot be that they enable us to evaluate the city we might travel through or live in today; rather, they engage us in a dialectic of oppositions among existing, remembered, and imagined urban elements, out of which we generate our own Great Good Place. » McClung, « Dialectics of Literary Cities », p. 33. McClung analyse une influence évidente des récits décrivant la ville de Los Angeles, mais cela est surtout vrai pour la création de l'image angelena durant la période d'avant-seconde-guerre. Par la suite, c'est le cinéma puis la télévision qui deviennent les vecteurs les plus influents sur l'image de la ville, pas la littérature.

Wanda Coleman se place, elle aussi, dans la dialectique entre le décor angeleno tel qu'il est fantasmé par les habitants de la ville et par le monde, et celui, bien plus abrupt auquel elle est habituée. C'est dans le déséquilibre qui donne la primauté au décor fantasmé que l'auteure trouve son rythme et construit son propos. Elle y fait alors l'expérience de deux rouages du mécanisme transformatif postmoderne qui participent à la diffusion d'une certaine image, d'un certain style de vie qu'ils établissent en modèle alors que la réalité quotidienne de Coleman est aux antipodes. Elle navigue alors entre deux mondes parallèles que le postmodernisme superpose, essayant, grâce au martèlement médiatique, d'effacer celui sur lequel il ne peut capitaliser. L'auteure prend pleinement conscience de ces stratégies une fois qu'elle en aura été actrice, stratégies qui se donnent à lire alors dans ses textes à l'image du poème « Post-Modern Pounding » :

i am tired of trafficking the long sizzling grid
that names this city names me

born late born wrong

bopbopshebang

a whitmanesque stroke between
shadow and space - alone but not lonesome

is what's required
to be taken by the illusion of escape/fooled
however brief

but seriously

(little mother. let me tell you about men. how men
love other men. how a woman is a means to give
a man back to himself. how she is measured)

speaking of fox holes and fast lanes
of passages and schemes

the zip zap zooney

tired of pain and complaints of pain

i beat my head. i beat my head¹⁸

Ce texte fondateur de Wanda Coleman indique une démarche poétique autant qu'une relation à la ville qui ressort davantage de l'association que d'une simple localisation. Ce qui vient nommer la ville, ce qui vient définir la ville vient aussi, par extension, la nommer elle, la définir elle. L'autopia en métaphore filée tisse un lien fort entre la société angelena qui

¹⁸ Coleman, *Hand Dance*, p. 210.

fonctionne grâce à elle, et l'illusion incarcérante qu'elle produit. L'accélération du temps postmoderne se lit dans les « lignes rapides » tandis que toute résistance semble inutile¹⁹. Le mouvement final répété de cognement de tête fait écho au « martèlement postmoderne » du titre du recueil, et indique un système hermétique et autosuffisant dans lequel le « je » poétique ne pèse pas lourd, en minuscule. Coleman voit dans le postmodernisme l'échec de la culture américaine et un anti-intellectualisme qu'elle veut dénoncer²⁰, un emprisonnement de la pensée auquel seuls les arts semblent pouvoir échapper.

La démarche d'écriture de Coleman entre aussi en compte et elle est à considérer dans sa totalité puisqu'elle informe dans son appréhension et son analyse de ce système postmoderne qui n'est, pour elle, plus en phase de transformation mais en pleine action. Auteure de quatorze ouvrages publiés, l'œuvre ne se compose pas uniquement de recueils de poésie, bien qu'ils en représentent la majorité (dix). Coleman publie également deux recueils de nouvelles, un roman et deux ouvrages hybrides intitulés *Native in a Strange Land : Trials and Tremors* publié en 1996 puis *The Riot Inside Me : More Trials and Tremors* en 2005. Dans le premier, Coleman propose une collection de plus de soixante-dix essais autobiographiques qui ont pour objectif clair de donner à lire l'expérience angélina de l'auteure autrement que par le langage poétique. En introduction de l'ouvrage, Coleman évoque plus particulièrement son expérience journalistique au sein du *Los Angeles Times* et les contributions régulières qu'elle fait dans la rubrique du supplément du dimanche intitulée « On The Town »²¹. L'auteure ne parle pas de poésie dans cet ouvrage, même si la poésie s'invite dans plusieurs essais comme « Saving Our Youth »²² ou « Slow Rap for Brandon »²³. L'auteure explique que l'ouvrage se veut « méta-autobiographique » car il ne se présente pas sous une forme chronologique et ne s'épanche pas sur des détails familiaux et elle conclut : « When taken *in toto*, the desired effect is a tour through the restless emotional topography of Los Angeles as glimpsed through the scattered fragments of my living memory. »²⁴ Plus qu'une plongée dans la mémoire vive, il s'agit d'une incursion dans une mémoire *vivante* de la ville.

¹⁹ « There are no atheists in foxholes » est une citation attribuée au révérend William Thomas Cummings lors de la seconde guerre mondiale qui reprend l'image de l'attachement au divin face à la mort certaine. L'emploi des « trous de renard » par Coleman reprend une terminologie du combat qui place simultanément le postmodernisme comme nouvelle religion, comme nouveau système de croyance.

²⁰ « the failings in America's culture (with its postmodern anti-intellectualism) [...] needed to be exposed » Coleman, *The Riot Inside Me*, p. 144.

²¹ Coleman, *Native in a Strange Land*, p. 14.

²² *Ibid*, pp. 192-4.

²³ *Ibid*, pp. 165-7.

²⁴ *Ibid*, p. 15.

3- Quels outils pour une topographie émotionnelle ?

Qu'elle fasse de Los Angeles le point central de ce livre oriente la réflexion que l'on pouvait avoir jusqu'alors sur la poésie de l'auteure vers un rapport au lieu bien plus décisif que ce que ses premiers recueils ne pouvaient laisser entrevoir. Il s'agit pour Coleman d'une véritable « topographie émotionnelle » de la ville, démarche qu'elle poursuit neuf ans plus tard dans *The Riot Inside Me* lorsqu'elle réaffirme en ouverture que Los Angeles est la source intarissable de ses écrits²⁵. Elle compile dans ce deuxième opus hybride plusieurs entretiens publiés dans des revues spécialisées ainsi que de nouveaux essais et une partie de sa correspondance avec l'auteur noir américain E. Ethelbert Miller. *The Riot Inside Me* se concentre davantage sur l'écriture poétique et Coleman porte un regard autoréflexif et analytique sur une écriture qu'elle considère fusionniste et qui entretient une relation très étroite avec le contexte historique, social, économique et culturel de Los Angeles. Son écriture poétique se nourrit de son expérience journalistique et la limite entre poésie et réalité se trouble. Le voile a toujours été très ténu avec ce genre littéraire qui trouve son origine dans l'affect, sentiments dont Baudrillard déplore l'absence dans les rues de Los Angeles. Dans *Poésie et réalité*, l'analyse que fait Laurence Bougault de la poésie moderne française, l'auteure conclut son premier chapitre intitulé « Poésie, Cosmos, Logos » sur le jeu fondateur de la poésie entre « monde et mondain », entre le territoire dans lequel elle éclot et la société avec laquelle elle compose :

Dans cette tentative pour joindre le réel, la poésie n'admet pas [...] les schèmes scientifiques comme un modèle satisfaisant. Pourtant, elle tient compte de la vision du *cosmos* et de la *phusis* que ces schèmes proposent. C'est donc en les remettant en question qu'elle les considère, remplissant ainsi la fonction que W. Iser accorde à la littérature, « celle de compenser les déficiences des systèmes qui se prétendaient capable de tout expliquer ».²⁶

Cette même relation se lit dans la démarche de Coleman qui remet en question, dans la poétique qu'elle développe, *cosmos* et *phusis* d'un Los Angeles postmoderne. Les schèmes scientifiques que génère la ville ne sont pas satisfaisants puisqu'ils entravent le parcours de l'auteure. La citation finale de Wolfgang Iser complète également la démarche d'écriture de Wanda Coleman qui l'amende néanmoins. En effet, l'écriture de Coleman répond à la fonction compensatoire des déficiences de plus en plus criantes du système ultra-médiatique

²⁵ « Los Angeles, however, is an unending source of material for my writings. » Coleman, *The Riot Inside Me*, p. xv. Wanda Coleman se place dans une ligne éditoriale similaire avec cet ouvrage puisqu'elle indique également en introduction que l'objectif clair est de montrer son Los Angeles « en entier » : « With the aim of showing my Los Angeles whole » Coleman, *The Riot Inside Me*, p. xv.

²⁶ Bougault, *Poésie et réalité*, p. 30. Dans cet extrait, Laurence Bougault cite Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*.

angeleno qui appuie une ligne éditoriale de la désinformation. Ce sont alors les publications méta-autobiographiques de Coleman ainsi que ses articles qui pallient à ce qu'elle juge déficient. La poésie, à un niveau différent, compense à son tour les déficiences d'un système qui se veut pourtant omnipotent, mais en plus de la compensation s'ajoute une fonction mémorielle qui à la fois exprime une volonté de laisser une trace tout en révélant la nature profonde et les conséquences de ces mêmes déficiences :

In the interval of Now, the poet and writer affects what will come in terms of the emotional, social and aesthetic values/landscapes of the culture, and does his best when being as representative, as much as possible, of one's time, having mastered one's craft as well as one is able. Poets and writers determine what is important in the present, with the hope that what is encapsulated will have increasing value over the passage of time. Some poets write to inspire social change. Some write to document a way of life. Some write for the sheer love of writing, and more. Whatever drives the poet and writer, we represent our Now to those future beings.²⁷

Dans cet article de Wanda Coleman, le « now » de Lyotard revêt une importance particulière. Ce « maintenant » est au centre de la démarche d'écriture puisque la littérature tend à capturer une période dans toute ses sophistications, souvent à travers le particularisme d'un domaine professionnel, d'une classe sociale, d'un groupe ethnique ou d'une communauté culturelle. Il s'agit pour les auteurs de représenter l'air du temps dont ils sont les contemporains et d'en témoigner pour les générations à venir, dans une volonté farouche d'inscription de la mémoire. Ce qui est écrit dit toujours quelque chose de l'instant, aussi parcellaire soit-il. L'expérience singulière de chaque auteur illumine un pan supplémentaire de l'histoire, et chaque texte relève ainsi, à des niveaux différents, d'une démarche historiographique. L'historien et philosophe Michel De Certeau met à jour dans *L'Écriture de l'histoire*, les limites du discours historiographe classique qui n'écrit pas l'histoire, mais une histoire qui devient normative car rationalisée par les pouvoirs en place lors de sa création. Il explique cependant que le réel s'infiltré dans toute production littéraire et que chacune donne ainsi, de par son lieu d'écriture, une perspective différente sinon novatrice :

Le réel qui s'inscrit dans le discours historiographique provient des déterminations d'une place. Dépendance à l'égard d'un pouvoir établi par ailleurs, maîtrise des techniques concernant les stratégies sociales, jeu avec les symboles et les références qui font autorité dans le public, tels sont les rapports effectifs qui semblent caractériser ce lieu d'écriture.²⁸

Sans tomber dans un quelconque révisionnisme, la production littéraire de Wanda Coleman apporte, à son tour, une vision historiographique que l'hégémonie postmoderne tente de masquer, ou à défaut, d'instrumentaliser à l'aide de stratégies du sensationnel. C'est ce que rappelle Marc Ferro dans la préface de *L'Histoire sous surveillance* dans laquelle il

²⁷ Coleman, « What Does a Black Poem Look Like ? »..

²⁸ De Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, p. 25.

attribue une importance décisive à l'histoire puisqu'elle est devenue porteuse des grands enjeux socio-économiques et culturels. Il commente également l'intervention nouvelle de la société dans la construction du discours historiographique, notamment grâce au cinéma et à la télévision, d'une société qui « censure et autocensure toute analyse qui révélerait ses interdits, ses lapsus, qui compromettrait l'image qu'une société entend se donner d'elle-même. »²⁹ L'autosuffisance postmoderne ressurgit là encore, avec une image que l'on veut se donner de soi-même mais aussi *pour* soi-même. La carence systémique de l'oubli compulsif s'invite dans la constitution même de l'histoire telle qu'elle veut se raconter elle-même et Ferro analyse que, « de fait, la société impose souvent des silences à l'histoire ; et ces silences sont autant l'histoire que l'histoire. »³⁰ La littérature et les arts en général deviennent ainsi les vecteurs de transmission privilégiés d'une histoire silencieuse. Tony Magistrale, professeur à l'université du Vermont, est l'un des premiers universitaires américains à considérer le travail de Wanda Coleman et en propose une première présentation conséquente dans l'article « Doing Battle With the Wolf : A Critical Introduction to Wanda Coleman's Poetry » publié en 1989, dans lequel il se concentre sur les trois premiers recueils de l'auteure. Il y trouve une focalisation particulière sur les femmes qu'il lit comme victimes de l'histoire³¹. Il critique également le recueil *African Sleeping Sickness* dont il qualifie les poèmes comme redéfinitoires :

These poems redefine the stark and often violent realities of post-modern life and, at the same time, are reminiscent of the naturalist tradition - the late novels and poems of Thomas Hardy, Stephen Crane, and Richard Wright, with their particular emphasis on individuals trapped in a world of economic, biological, and racial oppression.³²

Les individus piégés sont les oubliés de l'histoire, victimes d'oppressions économiques, raciales et biologiques. L'environnement immédiat retient déjà l'attention du critique, environnement social, topographique et culturel que Coleman développe au fil de ses publications. Une thèse de littérature comparée soutenue à l'université de Riverside en 2004 par Nicole Glick, propose une analyse prenant comme ligne directrice une théorie critique en construction depuis le début des années 1990, l'écocritique. Majoritairement développée aux États-Unis, l'écocritique dispose désormais d'un discours théorique solide que résume Cheryll

²⁹ Ferro, *L'Histoire sous surveillance*, p. 8.

³⁰ *Ibid*, p. 8.

³¹ « These poems redefine the stark and often violent realities of post-modern life and, at the same time, are reminiscent of the naturalist tradition - the late novels and poems of Thomas Hardy, Stephen Crane, and Richard Wright, with their particular emphasis on individuals trapped in a world of economic, biological, and racial oppression. » Magistrale, « Doing Battle With The Wolf », p. 552.

³² Magistrale, « Review African Sleeping Sickness », p. 355.

Glotfelty en introduction d'un ouvrage faisant office de référence en la matière, *The Ecocriticism Reader* :

What then is ecocriticism? Simply put, ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment. [...] Ecocritics and theorists ask questions like the following: How is nature represented in this sonnet? What role does the physical setting play in the plot of the novel? Are the values expressed in this play consistent with ecological wisdom? How do our metaphors of the land influence the way we treat it? How can we characterize nature writing as a genre? In addition to race, class, and gender, should place become a new critical category?³³

Le terme « nature », employé par Glotfelty, ne fait pas uniquement référence à un espace naturel non altéré par l'homme. Il fait référence à la nature du lieu, qu'il s'agisse d'une ville ou des plaines du *midwest*. D'autres articles du même ouvrage édité par Glotfelty et Fromm, proposent d'ailleurs une plongée en milieu urbain, à l'image de Dana Phillips, qui dans son article « Is Nature Necessary ? » discute longuement de l'image postmoderne de Los Angeles. À cet effet, elle ne restreint pas l'idéologie postmoderne à une expérience « urbanocentriste » mais y voit plutôt un lieu d'émergence à partir duquel l'ordre nouveau se propage³⁴. L'écocritique se concentre ainsi sur la relation intrinsèque qui lie l'œuvre littéraire au milieu dans lequel elle se construit dans l'espace et dans le temps. Scott Knickerbocker dans *Ecopoetics : The Language of Nature, the Nature of Language* pousse l'analyse écocritique vers une notion dépassant la simple homologie entre nature et langage poétique lorsqu'il argumente que la présence du poème et du poète dans le monde physique suffit à les faire coïncider : « The body of a poem - its form, its sound - is part of the body of the world. When a poet takes the world's sounds to form the body of a poem, he or she participates in a physical world. »³⁵

Sans argumenter d'une écriture féminine, lorsque Magistrale voit la femme comme personnage principal des premiers recueils de Coleman, il décèle les prémices d'une possible lecture écocritique. Dans sa thèse intitulée « Transformational Poetry : Ecofeminism in Jeffers, Snyder, Rich and Coleman », Nicole Glick sélectionne ces quatre poètes californiens et associe à chacun un particularisme écocritique. Elle décèle chez Robinson Jeffers l'émergence d'une esthétique écopoétique, chez Gary Snyder le développement d'une poésie écoféministe, chez Adrienne Rich une politique et une morale écologiste et enfin chez Wanda Coleman un écoféminisme culturel. Si l'écoféminisme remonte à la publication de la française Françoise Deaubonne *Le Féminisme ou la mort* publié en 1974, la pensée

³³ Glotfelty & Fromm, *The Ecocriticism Reader*, pp. xviii-xix.

³⁴ *Ibid*, pp. 206-7.

³⁵ Knickerbocker, *Ecopoetics : The Language of Nature, the Nature of Language*, p. 162.

écoféministe sera surtout développée aux États-Unis notamment avec Mary Mellor et *Feminism and Ecology* ou Noël Sturgeon et *Ecofeminist Natures: Race, Gender, Feminist Theory and Political Action* publiés en 1997, puis Chris Cuomo avec *Feminism and Ecological Communities* en 1998. Ce dernier explique que si l'oppression (sous quelque forme et envers quelque communauté ethnique, culturelle ou biologique que ce soit) doit être analysée, elle doit être mise en relation avec l'ensemble des facteurs la régissant.³⁶

Nicole Glick retrace une pensée commune entre écopoétique et écoféminisme vers une « poésie transformationnelle » qui devient instigatrice du changement. Glick associe Coleman à un écoféminisme latent qui se retrouve dans ses textes, et Coleman elle-même revendique une conscience féministe, mais elle ne s'y réduit pas³⁷. Il s'agit plus pour elle d'impulsion la menant vers l'écriture que de militantisme. La démarche plutôt féminine de Coleman s'apparente à celle que décrit Hélène Cixous dans *Le Rire de la méduse* qui dénonce une histoire de l'écriture « homogène à la tradition phallogocentrique »³⁸ à laquelle la poésie échappe : « Les poètes seulement, pas les romanciers solidaires de la représentation. Les poètes parce que la poésie n'est que de prendre force dans l'inconscient et que l'inconscient, l'autre contrée sans limites, est le lieu où survivent les refoulés : les femmes ou, comme dirait Hoffman, les fées. »³⁹ Cixous parle ici d'une « contrée sans limites » qu'elle associe à l'inconscient. Chez Coleman, cette contrée sans limites où survivent les refoulés du postmodernisme, c'est Los Angeles. L'écriture de Coleman est féminine plus que féministe. Les inégalités subies par les femmes la révoltent, mais elles contribuent à un sentiment d'injustice plus généralisé qui ne se limite pas à la condition féminine. L'écriture prend forme autant qu'elle prend force des cicatrices que laissent derrière elles les expériences répétées d'une société de plus en plus agressive envers le corps féminin. Qu'il s'agisse de l'hypersexualisation des corps dans des campagnes marketing de grande échelle ou d'une marchandisation du sexe soutenue par l'industrie pornographique florissante à Los Angeles, l'environnement immédiat de Coleman la confronte, de façon très abrupte, à l'emprise de plus en plus forte qu'a l'imagerie postmoderne sur le corps féminin.

Ce que nous appelons ici la force, l'énergie, la vertu du poème, et d'abord dans sa langue, c'est ce qui fait que par une irrésistible compulsion, on doit le citer, encore et encore. Car on le cite et récite, on tend à l'apprendre par cœur là où l'on sait qu'on ne sait pas ce qu'il veut dire en

³⁶ Cuomo, *Feminism and Ecological Communities*, p. 7.

³⁷ Wanda Coleman explique dans son article « My Feminist Aspect - A Non-self Interview in Brief » publiée le 27/04/2010, que le féminisme n'est qu'une facette parmi une multitude d'autres, et que la condition féminine fut pour elle un point de départ vers une écriture dépassant le simple cadre de l'oppression des femmes.

³⁸ Cixous, *Le Rire de la Méduse*, p. 44.

³⁹ *Ibid*, p. 45.

dernier ressort, alors même qu'on ignore *de quoi* ou *pour qui*, et *pour quoi*, il témoigne. Car on ne le sait pas, même si on peut savoir beaucoup et apprendre beaucoup de lui.⁴⁰

Dans *Poétique et politique du témoignage*, Jacques Derrida discute également de la force de la poésie dans sa translation finale. La force poétique acquise dans l'inconscient pour Cixous, le poème la conserve et en use pour Derrida. Le poème exerce un pouvoir attractif presque irrésistible selon l'auteur, puisqu'il se manifeste physiquement à travers le corps de ceux qui le cite et le récite, sans que ces derniers n'en maîtrisent l'ensemble des tenants et des aboutissants. Ce n'est pas ce qui importe d'ailleurs. Ce qui l'est, c'est la leçon que l'on en retire. Par ces quelques mots de Derrida se soulève la question, souvent problématique, de la part autobiographique dans la poésie. Beaucoup discutée, cette part est ce que Derrida considère dans l'acte de témoignage, et ce que Philippe Lejeune décrit dans ses deux ouvrages portant sur le pacte autobiographique. Sans faire marche arrière sur une position initiale parfois jugée trop restrictive, Lejeune revient sur la relation entre poésie et autobiographie et l'ouvre assez largement dans *Signes de vie : le pacte autobiographique 2* :

Écarter l'autobiographie ou vouloir en être, cela empêche de penser à ce que c'est, qui n'est ni mal ni bien. La poésie n'est pas partout, l'autobiographie non plus. Chacune peut être le moyen de l'autre. Il n'y a pas de mal à poser que ce sont deux choses différentes, et à essayer de les définir, quitte à admettre qu'elles ont mainte intersection. Autobiographie peut se prendre au sens large et vague, ou étroit et précis. Poésie de même.⁴¹

L'auteur précise ainsi que la dimension autobiographique, au-delà d'être une forme littéraire canonique, varie selon les perceptions, mais surtout selon les démarches entamées par les poètes. À ce niveau, Wanda Coleman marque une distinction notoire entre biographie et expérience. Lorsqu'elle parle de récit méta-autobiographique pour *Native in a Strange Land*, Coleman ajoute une dimension supplémentaire dans laquelle elle inclut ceux chez qui l'expérience décrite dans ses essais résonne. Elle indique également que l'objectif n'est pas de lire sa biographie entre les lignes de son œuvre puisqu'elle a déjà été écrite, comme elle l'indique dans l'entretien « Looking for It » datant de 1991, et republié dans *The Riot Inside Me* : « If you ever want to read my biography, read *The Street* by Ann Petry - my biography's already been written. Do you know what it's like to discover that your biography was written the year you were born ? »⁴² C'est dans la lecture que les maintes intersections se révèlent, et dans la prise en compte de la totalité de l'œuvre qu'un mécanisme de fusionnisme littéraire se décèle chez l'auteure. L'œuvre poétique, au même titre que le roman, les recueils de nouvelles ou les deux ouvrages hybrides, procède de la même démarche méta-autobiographique.

⁴⁰ Derrida, *Poétique et Politique du Témoignage*, p. 57.

⁴¹ Lejeune, *Signes de Vie*, p. 48.

⁴² Coleman, *The Riot Inside Me*, p. 98.

Comme l'exprime Elise Paschen en titre de son anthologie publiée en 2010 dans laquelle figure Coleman, *Poetry Speaks Who I Am*. La complexité du pacte autobiographique et de sa relation à la forme poétique telle que mise en évidence par Philippe Lejeune, conduit à faire une distinction entre la valeur autobiographique de l'œuvre et la portée autobiographique.

4- Une humanité inhumaine

La notion de valeur est ce qui semble hautement problématique puisque la forme littéraire vient alors pour certains informer, parfois pour d'autres infirmer une valeur pourtant inhérente à une démarche, indépendamment des formes littéraires non conventionnelles dont elle fait usage. La portée autobiographique, quant à elle, se mesure à posteriori, et ne prend en compte que l'œuvre et la relation presque écocritique qu'elle entretient avec la nature du lieu dont elle procède, et son impact sur ce même lieu et au delà. Ainsi, si l'on considère l'ensemble de l'œuvre publiée de Wanda Coleman, il semble plus juste d'articuler une valeur de témoignage à laquelle s'adjoint une portée autobiographique.

Jean Nouvel, dans ses dialogues avec Jean Baudrillard publiés dans *Les Objets singuliers*, parle en effet d'une « biologie du visible » qui, dans un monde de la miniaturisation, ne veut plus voir comment les choses arrivent, mais seulement leur résultat⁴³ : « Alors que ce siècle s'est regardé dans le miroir d'une modernité mécaniste [...], on ne veut plus voir que le résultat. Il y a là une forme inquiétante de miracle. »⁴⁴ L'ordre logique de l'analyse fait place à une conception presque miraculeuse pour Nouvel, puisque le résultat final semble auto-généré, mécanisme cohérent avec le fonctionnement de l'image postmoderne. Cette perception biaisée, qui fait fi de toute genèse, se transpose et se transmet par contumace à l'image médiatique relayée de toutes les catégories de populations. Les riches et célèbres semblent nés riches et célèbres tout comme les criminels ou les assistés. Le processus de l'exclusion n'est plus pertinent et le naturalisme de la fin du XIXe siècle s'invite dans l'idéologie postmoderne, dont l'hégémonie hollywoodienne constitue la révolution selon Coleman, qui décèle dans l'industrie de l'image, l'outil rêvé d'une culture de la déshumanisation :

50.
the script calls for mock CLOSE UP

accused of homicide, and worse, miscegenation
the all-American ebony hero nods off on camera

⁴³ « On ne veut plus voir comment les choses arrivent, on ne veut voir que le résultat. Il ne reste plus que cela », Baudrillard & Nouvel, *Les Objets Singuliers*, p. 59.

⁴⁴ *Ibid*, p. 59-60.

lulled by tedious testimony as court resumes

only The Cavalry or MacArthur or Spike can save him
from hard if dubious profitable time or that
notorious reefer-smoking hanging judge, a former
Lutheran, who rides around town with a dead saxophone
player decomposing in his brains or that pseudobrutha
whose skin condition turned him into Elvis
image remains power. and without air time for sound bites
the vanguard falls quietly into arrears. FADE TO that
black which is all inclusive. like death
or serious money

of late/too late Our Man Friday discovers
Hollywood was the revolution⁴⁵

Cinquantième poème de la série de cent poèmes intitulée « American Sonnets », ce texte analyse la construction hollywoodienne de l'homme noir pour en exposer les influences intellectuelles et le pouvoir dévastateur de l'image qui n'est pas un moyen d'éducation ou d'ouverture mais un lieu de construction des représentations. Avec ce texte, l'auteure va au-delà des limites qu'impose le tissu urbain angeleno puisqu'elle se concentre sur une image diffusée à échelle mondiale⁴⁶. Ce n'est que trop tard que survient la réalisation des conséquences désastreuses qu'a eu Hollywood sur toute une communauté réduite à l'image du Vendredi de Daniel Defoe⁴⁷. La véritable condition sociale, économique et culturelle « s'évanouit » dans un obscurantisme cultivé par l'industrie hollywoodienne qui soutient une systématisation de l'être et entraîne, par conséquent, sa déshumanisation. Coleman en ressent les effets encore plus fortement pour la communauté noire américaine, mais elle ne se limite pas à elle. Le système insère une déconnexion presque immédiate d'êtres qui ne naissent plus mais sont le fruit d'une construction conceptuelle qui leur échappe comme l'exprime l'auteur en ouverture de son poème « Disconnections » : « i was not born. i was invented »⁴⁸. Le stéréotype hollywoodien touche tout le monde et la globalisation de l'idéal rêvé s'adresse à tous dans ce que l'on appelle désormais la « culture de masse ». Cette généralisation est ce qu'Hanna Arendt commente dans son essai « La Crise de la Culture » dans lequel elle associe

⁴⁵ Coleman, *Bathwater Wine*, p. 115.

⁴⁶ « "Hollywood was the revolution" is one of my favorite lines; I use it in one of the one hundred jazz poems collectively called the American Sonnets. In that poem, my Hollywood is simultaneously the topography of Southern California and its impact on world culture from Disneyland to McDonald's (Dizzywizzyland and Mickey D's, as they are known in the ghetto). » Coleman, *The Riot Inside Me*, p. xvi.

⁴⁷ « Our Man Friday » fait référence au film britannique réalisé par Jack Gold en 1975 avec dans le rôle de Robinson Peter O'Toole et Richard Roundtree dans celui de Vendredi. Ce film est l'adaptation de la pièce satirique d'Adrian Mitchell qui propose une réécriture du roman de Defoe dans laquelle Robinson s'entête à voir son compagnon d'infortune comme inférieur alors que Vendredi montre le plus d'humanité. Le film fut sélectionné au festival de Cannes de 1975 mais ne fut pas récompensé.

⁴⁸ Coleman, *Mercurochrome*, p. 45. Poème intégral retranscrit dans les Annexes, pp. 427-9.

cette culture de masse à l'émergence d'une « société de masse » voyant le jour dans les grands centres urbains et qui génère, peut-être malgré elle, cette crise de la culture :

Il y a cependant une différence importante entre les premiers stades de la société et la société de masse, en ce qui concerne la situation de l'individu. Aussi longtemps que la société elle-même était restreinte à certaines classes de la population, les chances pour l'individu de survivre à ses pressions étaient plutôt fortes ; elles résidaient dans la présence simultanée à l'intérieur de la population d'autres couches de non-société, dans lesquelles pouvaient s'échapper l'individu ; et une raison pour laquelle ces individus finirent si souvent par rejoindre les partis révolutionnaires fut qu'ils découvrirent en ceux qui n'étaient pas admis dans la société certains traits d'humanité qui avaient disparu de la société.⁴⁹

La notion de déshumanisation est, selon Arendt, un trait constitutif de toute société car elle impose certaines limites aux libertés individuelles, mais la restriction (en termes de taille et de diversité communautaire et sociale) de ces sociétés, permet un accès plus simple à des moyens de résistances face à ce mécanisme déshumanisant. Avec la société de masse, ces « chances » de survie à la pression déshumanisante se réduisent radicalement. Les espaces et les instants d'exutoires s'effacent du quotidien postmoderne qui utilise un paradoxe que relève Lawrence Grossberg grâce au regard qu'il porte à Los Angeles en conclusion de *Bringing It All Back Home : Essays on Cultural Studies* : « Yet it is a fortress that, through a variety of technologies and capital flows, allows for an extraordinary degree of mobility. And more than anything, I think it is this apparent paradox that defines the existence of domination in urban centers like Los Angeles. »⁵⁰ Une limite s'impose cependant à cette analyse. Grossberg parle d'une mobilité que confère une « variété de moyens technologiques et des flux de capitaux », mais encore faut-il y avoir accès et y être inclus...

Si l'on se trouve en marge de ce paradoxe fondateur, la forteresse urbaine se transforme en prison, et l'échappatoire à la pression d'un déterminisme social se trouve, soit dans une radicalisation violente (apparition de la délinquance et création des gangs), soit dans une échappée artistique. Cependant, la pratique artistique et l'Art lui-même tombent, à leur tour, victimes des densifications urbaines et du processus déshumanisant qui les accompagnent. José Ortega Y Gasset analyse les mécanismes de ce processus en 1925 dans une collection d'essais intitulée *The Dehumanization of Art* dans laquelle il stipule : « Art was important for two reasons : on account of its subjects which dealt with the profoundest problems of humanity, and on account of its own significance as a human pursuit from which the species derived its justification and dignity. »⁵¹ Ortega Y Gasset ne considère pas l'art moderne comme déshumanisant ni déshumanisé, mais il déplore la supplantation des pratiques

⁴⁹ Arendt, *La Crise de la culture*, p. 256.

⁵⁰ Grossberg, *Bringing It All Back Home : Essays on Cultural Studies*, p. 370.

⁵¹ Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art*, p. 50.

artistiques classiques par l'art « pré éminemment corporel » que sont le cinéma et la photographie, et de leur pouvoir iconoclaste. Il s'inquiète de l'autorité généralisante qui peut survenir de ces deux nouvelles formes artistiques et de leur capital de séduction. Wanda Coleman mesure toute l'ampleur des craintes d'Ortega Y Gasset dans son œuvre, tout en y insérant la résilience d'une pratique artistique dans laquelle l'humain garde sa place centrale. C'est d'ailleurs ce qu'elle implique dans le poème « Notes of a Cultural Terrorist »⁵². Artiste à contre-courant de l'hégémonie hollywoodienne, la poète devient une « terroriste culturelle ».

L'art poétique est son arme principale, mais elle n'est pas la seule. De par son éducation artistique pluridisciplinaire, Coleman voit en la poésie un lieu de rencontre possible entre différentes formes d'art qu'elle tente alors de faire fusionner dans son écriture. L'art dont elle s'inspire et qu'elle insère clairement dans sa démarche d'écriture, qu'il soit musical, pictural, littéraire ou chorégraphique, est un art, parfois local, qui vient prêter main-forte à l'auteure dans un objectif qu'elle annonce très clairement et repris en ouverture de son entrée dans le *Oxford Companion to African American Literature* : « Desiring to “rehumanize the dehumanized”, Coleman focuses upon the lives of the “down and out” ; thus she populates her texts with working-class individuals struggling against daily indignities, and social outcasts struggling simply to survive. »⁵³ Le projet réhumanisant que se fixe l'auteure va cependant bien au-delà de la simple caractérisation de personnages marginalisés. La réhumanisation se décline en effet sur un ensemble de registres, à commencer par celle du sujet. La nature humaine mise en mots par Coleman est une nature parfois très sombre et abrupte qui serait, comme l'argumente Jean-François Lyotard, un humain inhumain :

Et si, de l'autre, le « propre » de l'homme était qu'il est habité par de l'inhumain ? Ce qui ferait deux sortes d'inhumain. Il est indispensable de les tenir dissociées. L'inhumanité du système en cours de consolidation, sous le nom de développement (entre autres), ne doit pas être confondue avec celle, infiniment secrète, dont l'âme est otage. Croire, comme il m'est arrivé, que celle-là peut relayer celle-ci, lui donner expression, c'est se tromper. Le système a plutôt pour conséquence de faire oublier ce qui lui échappe. Mais l'angoisse, l'état d'un esprit hanté par un hôte familier et inconnu qui l'agite, le fait délirer mais aussi penser - si on prétend l'exclure, si on ne lui donne pas d'issue, on l'aggrave. Le malaise s'accroît avec cette civilisation, la forclusion avec l'information.⁵⁴

Lyotard, lorsqu'il considère le propre de l'homme d'être habité par l'inhumain, dissocie deux types d'inhumanité croissantes. D'une part celle du système postmoderne, qui trouve son inhumanité caractéristique dans les concepts qui l'animent, et d'autre part une inhumanité

⁵² Coleman, *African Sleeping Sickness*, p. 280.

⁵³ Andrews, Smith Foster & Harris, *The Oxford Companion to African American Literature*, p. 160.

⁵⁴ Lyotard, *L'Inhumain*, p. 10.

latente présente en chacun. Cependant, si cette inhumanité presque innée à l'homme ne doit pas être confondue avec celle attribuée au système postmoderne, ce dernier semble néanmoins la révéler en comptant étrangement sur cette part sombre. Trace perceptible d'un « malaise » intérieur selon Lyotard, l'inhumanité « propre » s'amplifie avec l'avènement de la civilisation postmoderne et de l'information forclusive. C'est ce que le philosophe Gilles Lipovestky explique dans *L'Ère du vide* lorsqu'il analyse le comportement de l'homme postmoderne qu'il associe à celui de Narcisse dans le chapitre intitulé « Narcisse ou la Stratégie du Vide » :

Ainsi le narcissisme accomplit-il une étrange « humanisation » en creusant dans la fragmentation sociale : solution économique à la « dispersion » généralisée, le narcissisme, dans une circularité parfaite, adapte le Moi au monde dont il naît. Le dressage social ne s'effectue plus par contrainte disciplinaire, ni même par sublimation, il s'effectue par autoséduction. Le narcissisme, nouvelle technologie de contrôle souple et autogéré, sociale en désocialisant, met les individus en accord avec un social pulvérisé, en glorifiant le règne de l'épanouissement de l'Ego pur.⁵⁵

En privilégiant un développement égotiste exacerbé s'effectuant par autoséduction, le postmodernisme parvient à détourner l'attention des hommes de leur inhumanité latente qui les ferait penser dans le mauvais sens. Ce narcissisme postmoderne serait l'expression d'une déviance de l'inhumanité « propre » ainsi détournée. En effet, comme le rappelle Lyotard, « le système a plutôt pour conséquence de faire oublier ce qui lui échappe ». Néanmoins, pour ceux échappant à l'autoséduction car exclu par et de son système, l'inhumain « propre » laissé intact vocifère plus violemment encore puisque c'est de sa présence, comme une voix intérieure, qui génère l'agitation et l'angoisse, la colère aussi, d'une marginalisation vécue comme une injustice. De l'amplification de cette inhumanité « propre » invariable viendrait la gronde sociale et les éruptions de violences chroniques qui en proviennent, mais aussi la position nécessaire à l'appréhension des mécanismes postmodernes et d'une pensée qui en explore les limites. Un paradoxe naît alors : D'une part, c'est de la somme de ces inhumanités et de leur mode de fonctionnement corollaire qu'émane le processus de déshumanisation que veut dénoncer Wanda Coleman. D'autre part, c'est grâce à une inhumanité « propre », innée et intacte, que le système postmoderne accentue, que l'écart se mesure, que la pensée se déclenche, que l'écriture démarre. L'inhumanité « propre » de Lyotard, c'est aussi la promesse de l'émergence d'un discours venant remettre en perspective l'ordre établi. L'inhumanité « propre » est le point d'origine d'une résistance comme l'affirme Edgar Morin dans *Pour une politique de civilisation* :

Face à l'accroissement de la technique, de la logique de l'hyperdéveloppement, de la bureaucratisation dans les administrations comme dans les entreprises, de l'atomisation des

⁵⁵ Lipovestky, *L'Ère du vide*, p. 79.

individus que le développement technique et économique ne fait qu'accélérer, on constate que la société civile se défend en développant des contre-tendances.⁵⁶

Morin en appelle à des « résistances collaboratrices » et en décrit les ramifications possibles dans le développement de contre-tendances civiques, afin de faire face à la société hypermoderne. Cette analyse rappelle l'exhortation que mettait en titre Stéphane Hessel avec *Indignez-vous !* publié en 2011 et qu'il conclut, en lettres capitales : « CRÉER, C'EST RÉSISTER. RÉSISTER, C'EST CRÉER. »⁵⁷ Wanda Coleman s'inscrit dans une même démarche de résistance, et se dresse face à la déshumanisation compulsive de l'ordre postmoderne. Son inscription littéraire sur le territoire angeleno préfigure, d'ores et déjà, des difficultés inhérentes à la ville qui se projette, sans faillir, dans une instabilité latente. Parce qu'elle se voit, s'écrit et se raconte en fiction, tenter de proposer une vision de Los Angeles, c'est s'exposer à la contamination fictionnalisante qui semble aller avec le territoire. David Fine, auteur de *Imagining Los Angeles : A City in Fiction*, en expose quelques mécanismes mais il reste lui-même sur le fil parfois, faisant entrer l'histoire dans la littérature et inversement. Fine propose un parcours aussi bien historique que géographique de Los Angeles à travers la littérature qui en émane, tout en insistant sur la singularité de cette construction autant que du territoire. Le propos se complique lorsque Fine considère notamment *The Crying of Lot 49* de Thomas Pynchon dont il résume l'histoire comme celle d'une femme cherchant à connaître une ville qui demeure cryptique, codée, et au final, inconnaissable⁵⁸. Cette même opacité est relayée par Johannes Birringer dans son article « Invisible Cities/Transcultural Images » publié en 1989, dans lequel l'auteur se concentre sur la fin annoncée de la ville imaginée comme lieu d'une culture de l'aliénation :

The metaphor of the absent center and of the failure of memory and containment, however, points towards the end of the city as an imaginative or emotional focus even of cultural alienation. In contemporary urban fiction, the city (and the narrative itself) has lost all structural coherence. The people who roam the hieroglyphic urban landscape of Pynchon's Los Angeles (*The Crying of Lot 49*) have "no common or geographical ground" anymore, because a ground or an underlying logic have become unrecognizable.⁵⁹

Ce qui complique alors largement ce rapport, c'est que ce que Birringer appelle une « métaphore du centre absent » et « l'échec de la mémoire » ne sont pas des images à Los Angeles, ce sont des caractéristiques inhérentes au tissu urbain. L'interprétation du Los Angeles de *The Crying of Lot 49* comme un lieu sans aucune cohésion géographique car la

⁵⁶ Morin, *Pour une politique de civilisation*, p. 33.

⁵⁷ Hessel, *Indignez-vous !*, p. 22.

⁵⁸ « Pynchon, who lives in New York [...] tells the story in *The Crying of Lot 49* of a woman seeking to know a city that remains cryptic, encoded, and ultimately unknowable. » Fine, *Imagining Los Angeles : A City in Fiction*, p. 241.

⁵⁹ Birringer, « Invisible Cities/Transcultural Images », p. 122.

« logique sous-jacente est devenue méconnaissable » procède d'une lecture unilatérale ne prenant pas en compte la place particulière d'un Los Angeles qui déborde des pages de Pynchon, d'une ville qui influence largement les grands développements urbains américains et mondiaux, autant dans leurs parcours que leurs constructions⁶⁰. Wanda Coleman, dans son écriture de la ville, s'appuie au contraire sur une géographie commune de Los Angeles et joue avec une imagerie collective qui oscille entre la réalité et ses représentations et qui semble ne jamais vraiment appartenir à chacune. C'est dans cet interstice que se place Coleman qui, dans le processus propre à toute création artistique, ajuste ses critères temporels et redéfinit le temps de la contemplation, de la dénonciation autant que celui de la représentation. Littérature, politique et mémoire trouvent ainsi leurs places dans la démarche artistique de Wanda Coleman qui en interroge les interrelations et les implications sur un territoire aussi particulier qu'emblématique. L'auteure puise dans son expérience quotidienne de la ville pour en dégager les mécanismes socioculturels, historiques et idéologiques de l'exclusion, et simultanément rendre visible un système inégalitaire qui, à défaut de tomber dans l'autocongratulation, révèle l'étendue d'une impuissance proportionnelle à sa magnitude. Parce qu'il est un système d'autogestion de(s) masse(s), le postmodernisme devient inamovible et inaltérable, inspirant le découragement à ceux qui tentent de s'y attaquer :

Does the process of making the invisible visible transform the seer as well as the seen? When does the victim become the perpetrator? A panel of experts says, a Ph.D. study addresses, a recent poll says, a committee report states, a government report issued says, a national study determines, a crime survey indicates, and a federal study finds... Some reversal of the oppressive social circumstances must be found if one is to effectively "pimp the system."⁶¹

Coleman ne donne pas de méthodes pour transformer efficacement ce système qui se nourrit de rapports d'oppression et de dominations sociales. Ce n'est pas le rôle qu'elle souhaite endosser dans son travail, et ne suggère pas de révolution politique. Ce qu'elle donne à lire, néanmoins, sont les conséquences bien réelles de ce système sur toute une population qui subit les glissements généralistes des images qui lui sont associées, qui lui sont imposées.

5- Sortir de Los Angeles

La firme Disney s'est révélée être, ces trente dernières années, l'une des entreprises les plus florissantes au monde, en plus d'être l'un des éléments clés de la génération postmoderne. L'entreprise, non peu fière de l'espace créé à Los Angeles, implante cette même

⁶⁰ Le roman *Cosmopolis* de Don DeLillo publié en 2003 est l'un des exemples les plus parlants d'un parcours très angeleno de la ville qui se transpose à Manhattan. Déambulation automobile dans un habitacle à la fois ostentatoire et confiné, les interruptions successives n'ancrent pas pour autant l'histoire dans un New York reconnaissable.

⁶¹ Coleman, *The Riot Inside Me*, p. 72.

recette sur le territoire américain d'abord, avec l'inauguration du gigantesque parc d'attraction Disneyworld en 1971 en Floride et qui n'a cessé de s'étendre depuis sa création. La globalisation postmoderne est en marche et s'exporte ensuite dans des pays étrangers. Ce sera d'abord au Japon en 1983, puis à Paris en 1992, et enfin Hong Kong en 2005⁶². Cette diffusion précipite encore un peu plus le monde vers l'uniformisation postmoderne et permet aux visiteurs du monde entier de goûter à l'*American Way of Life*. Cette même idée est notamment reprise par Jeffrey Decker dans son article « Postmodernity, or, the Worlding of America » publié en 1992 dans lequel l'auteur propose une analyse du livre de Mike Davis, *City of Quartz*. Le temps d'une excursion dans un espace qui se veut sensationnel, les parcs à thème promettent une « expérience magique » s'appuyant davantage sur des formules capitalistes ayant déjà fait leurs preuves, que sur une création singulière. Le plus inquiétant, alors, serait peut-être la demande aboutissant à la sortie de terre de ces non-lieux devenus internationaux, reliés les uns aux autres par une idéologie, et colonisant peu à peu l'espace mondial.

Selon certains, Disney et ses réinterprétations libres de périodes et d'espaces appartenant à l'histoire proposent ce qu'ils appellent la posthistoire. Ces thèmes ainsi réappropriés, sont ce sur quoi la machinerie capitaliste se base pour générer un profit, et se faisant, se retrouvent vidés de toute substance historique. Cette image de l'histoire est ce que ces penseurs appellent la posthistoire, non pas pour son contenu, mais pour les réinterprétations dont elle fait l'objet. William Van Wert en propose une analyse en profondeur dans son article « Disney World and Posthistory », qu'il écrit lorsqu'un nouveau projet d'ouverture de parc Disney voit le jour au début des années 1990 à Haymarket en Virginie, parc visant à se construire autour du thème de la guerre de sécession américaine :

It is one thing to tolerate Disneyland and Disney World with their competing posthistories repressing the shame, vitality, and all traces of race-class-gender-sexuality of a more accurate history. It is quite another thing to contemplate the Disney people assimilating / swallowing / cannibalizing Virginia and its many historical markers for a playground to make money. One example, to embody all of my objections: the Civil War, our country's most shameful moment, was never amusing and should never be carnivalized (or trivialized) into circlevision theater. My boys are older now, have studied the Civil War in school, and agree with me that a Disney history park in Virginia would be a big mistake. No one should make money off the suffering of that war, they feel. Disney's amusement parks should be about escape, they tell me. I agree. There is no such thing as posthistory, because history cannot be escaped.⁶³

L'indécence d'une telle instrumentalisation d'une période encore très fraîche dans les mentalités locales a mené à l'annulation du projet. La conclusion qu'apporte Van Wert est

⁶² Un deuxième parc chinois est en construction à Shanghai avec une ouverture prévue pour 2015.

⁶³ Van Wert, « Disney World and Posthistory », p. 213.

cependant lourde de sens lorsque l'on considère la démarche entreprise par Wanda Coleman. On ne peut échapper à l'histoire, et c'est ce même crédo sur lequel compte l'auteure. Los Angeles ne peut échapper à son histoire. Alors qu'elle constate une accélération gigantesque de l'idéologie et une expansion majeure de l'imagerie avec lesquelles elle se débat depuis l'émergence du réseau internet, Coleman voit également l'espace virtuel, aussi évanescant soit-il, comme privilégiant un dialogue humain continu⁶⁴. La traçabilité grandissante des activités virtuelles, à défaut d'être vécue, comme par beaucoup, comme une invasion de l'espace privé, accorde simultanément un poids et un crédit à ce nouvel espace d'expression. La dimension internationale, et l'accessibilité de ces savoirs ouvrent aussi la voie au surgissement d'une histoire parallèle sur laquelle les médias locaux n'ont plus d'emprise. L'histoire angelena s'émancipe de son espace grâce à cette ouverture nouvelle et se diffuse par le biais de voix locales militantes, comme Wanda Coleman, qui en supportent chacune une partie du poids.

Coleman décompose les mécanismes en place sur le territoire angeleno, démontrant toute la maîtrise qu'elle en a, et pose sur eux un regard critique, mais elle sait que ces mêmes dynamiques exercent un contrôle similaire sur le reste du territoire américain car elle connaît l'influence postmoderne dont elle fit les frais en première ligne, à Los Angeles. En conclusion de l'article que lui consacre Jennifer Ryan, cette dernière explique que Coleman, tout en localisant son écriture, se sert du symbolisme inhérent au territoire pour en sortir, et dire l'injustice postmoderne à un niveau bien plus grand que Los Angeles : « Coleman locates her critique of existing social and economic circumstances in the specific experiences of black women from southern Los Angeles, offering this space as symbolic of worldwide conditions. »⁶⁵ Les « conditions mondiales » évoquées se restreignent néanmoins à un monde occidental et capitaliste dont les relations économiques définissent une homogénéisation des travers. Le monde où se valident les dénonciations de Coleman est un monde qui gravite autour des États-Unis. Par ailleurs, Coleman, bien qu'elle soit une femme noire-américaine, ne restreint pas son expérience de la ville à ces caractéristiques comme le sous-entend Ryan. Les textes de Coleman ne sont pas eux-mêmes exclusifs et n'usent pas de stratégies d'écriture visant la sympathie du lecteur en comptant sur une caractéristique ethnique, physique ou sexuelle commune. Ce qu'elle recherche, c'est à transposer une expérience de l'injustice

⁶⁴ « Forums online appear to have become a permanent way of progress, fostering the ongoing human dialogue in amazingly unanticipated ways. » Coleman, « Fear of Blogging ».

⁶⁵ Ryan, *Post-Jazz Poetics*, p. 130.

postmoderne qui, elle, se transforme en langage commun. En ce sens, la vision qu'a E. Ethelbert Miller de Coleman semble plus juste lorsqu'il écrit :

That's how I think of Wanda : she is a writer who can claim her space the way SunRa saw himself connected to planets such as Jupiter and Saturn. I sometimes think of Wanda claiming all of Los Angeles and moving outward to seize the imagination of what is left of the rest of America.⁶⁶

IL faut « s'emparer de l'imagination de ce qu'il reste de l'Amérique » car l'imagination s'étirole. Coleman reprend le pouvoir sur la ville qui, ce faisant, lui confère un pouvoir bien plus grand qu'elle ne pouvait l'anticiper. Réinvestir l'espace mémoriel de Los Angeles, c'est donner une chance, une alternative possible au postmodernisme. Wanda Coleman, confinée dans les limites du territoire angeleno, prend cependant peu à peu conscience que son œuvre dépasse les frontières de la ville. Avec la reconnaissance nationale et internationale, ses déplacements augmentent, et elle mesure le poids du joug postmoderne sur le reste du monde. Le titre du dernier recueil publié par l'auteure, *The World Falls Away*, en est aussi la manifestation. Dans cette ultime création littéraire, Coleman écrit « The Darkest Shadow of the Self », texte qui résonne dans toute l'œuvre de l'auteure :

DARKEST SHADOW OF THE SELF
nothing there is with which to rebuild the humanity stolen
from her umber-nippled breasts. she remembers no time supernal
when she was at rest, recalls no happiness
save one resplendent pregnancy by a deceitful lover

hair of joshuas & screwbean mesquite/wild song wilder pulse

so powerful the night moves through us
so powerful our bodies joined

she sleeps with three eyes open
mouth twisted in curses and spells
between listenings for sidewinder or coyote
her tongue the Mojave floor, eyes reddened at moonset

sound—the crush of bones, the rend & rush of flesh

screams of final ecstasy dusk till dawn
zebra-tailed, she comes, exhausted with her doings

she is the knowing between blood & gravity
she is the formidable, without compassion⁶⁷

Coleman expose en titre la « partie la plus sombre de soi » comme un rappel de l'inhumanité « propre » de Lyotard, présente en chacun. L'inhumanité de l'auteure s'exprime

⁶⁶ Coleman, *The Riot Inside Me*, p. 219.

⁶⁷ Coleman, *The World Falls Away*, p. 80.

dans ce texte, une inhumanité qui parle de soi mais qui ne dit jamais « je ». Ce qui a été volé de l'humanité ne peut lui être rendu, mais la trace de cette humanité perdue pourrait bien être son salut. Dans ce texte, Coleman fait intervenir tous les niveaux de subtilités de son écriture et démontre magistralement toute l'étendue du fusionnisme dont elle est capable. Le corps est central et la matrice est évoquée, dans une danse pleine de puissance qui se concrétise dans l'union : « so powerful our bodies joined ». La musicalité est aussi mise en exergue avec le son qu'elle décompose et les supplications que l'on entend au loin « mouth twisted in curses and spells ». La poésie se veut visuelle avec une mise en page singulière et une mise en avant de deux vers en italique. La couleur fétiche se retrouve là encore avec les yeux rougis et le sang. Le territoire angeleno n'est jamais loin avec l'évocation du désert du Mojave, mais « elle » n'est pas dans la ville. Elle est son miroir, son ombre, son territoire jumeau et frontalier sur lequel la ville empiète et s'étend toujours un peu plus. Elle est le « savoir », elle est « redoutable » et elle est « sans compassion ». Elle dit, elle écrit, elle est.

Sans invoquer de quelconques références artistiques, Coleman utilise l'ensemble de la palette qui compose son art, et réhumanise les disciplines qu'Ortega Y Gasset considérait comme déconnectées des hommes. Dans les influences artistiques qui se lisent dans l'œuvre, Coleman réhumanise la fonction même de l'Art, se reposant sur lui pour mettre en forme, en mots et en sons la mémoire indigente de Los Angeles. L'ombre redoutable qui se trouve « entre le sang et la gravité » est la partie inhumaine et analytique qui ose écrire, sur un coup de sang, mais qui, dans sa réalisation, est capable de synthèse pour ne servir qu'un seul but : créer un espace de résistance à la déshumanisation compulsive dans lequel une mémoire autre peut s'inscrire. Pour Wanda Coleman, il y a une dimension supplémentaire qui se lit dans « The Darkest Shadow of the Self » dans l'évocation des trois yeux grand ouverts (« she sleeps with three eyes open »). Cette dimension humanisante se retrouve dans le « troisième espace » avancé par Edward Soja lorsqu'il conceptualise une analyse géographique en accord avec les nouveaux enjeux posés par Los Angeles :

Everything comes together in Thirdspace : subjectivity and objectivity, the abstract and the concrete, the real and the imagined, the knowable and the unimaginable, the repetitive and the differential, structure and agency, mind and body, consciousness and the unconscious, the disciplined and the transdisciplinary, everyday life and unending history. Anything which fragments Thirdspace into separate specialized knowledges or exclusive domains - even on the pretext of handling its infinite complexity - destroys its meaning and openness.⁶⁸

Dans sa démarche fusionniste, Wanda Coleman se positionne au centre de ce troisième espace permettant d'appréhender Los Angeles dans sa fluidité et sa totalité. Parce qu'elle ne

⁶⁸ Soja, *Thirdspace*, p.56-7.

veut pas se contraindre à une vision parcellaire de la ville, elle parvient à en saisir ce que Soja tente ici de définir et qu'il considère comme une approche humaniste de l'espace angeleno⁶⁹ dans lequel la mémoire doit jouer un rôle central comme la rappelle l'ensemble de son chapitre intitulé « Remembrances : A Heterotopology of the Citadel-LA »⁷⁰. Coleman construit, au fil de sa carrière, son hétérotopologie de la ville dans l'adversité, et ce n'est qu'au contact de ses différents guides et mentors, qu'après ses différentes expériences de la ville qu'elle trouve l'équilibre lui ouvrant l'accès à une poétique capable de lier l'ensemble de ces éléments : « Alone, I was unable to resolve the tension endemic to the artist compelled to draw the reader into experience and the artist obliged to *perform* the experience for the reader. »⁷¹ L'harmonie se trouve dans le point de tension propre à l'artiste (son inhumanité propre peut-être) qui se trouve à l'intersection entre l'attrait, la séduction et la performance, point de convergence qui consiste à accepter de faire preuve d'empathie *aussi* envers l'ordre symbolique que l'on veut déconstruire de l'intérieur. L'expérience doit se faire à tous les niveaux pour enfin être capable d'en revivre les épreuves et d'en transmettre les enjeux. C'est alors que l'écriture de Coleman capture autre chose que Los Angeles car ce n'est pas l'expérience de la ville qui prend le dessus, c'est l'expérience de la vie :

What kind of response do I want the reader to have when they've finished my book, given all possible demographics ? Ideally, I hope my reader will be revitalized by the end of the process, gratified, or profoundly moved. I want my reader to perhaps feel the need to linger and savor, or to simply sit with me for a thoughtful length of silence. I want to have touched them, across space and time. I want them to taste my youth and enjoy my sassiness. I want them to be excited by my concerns and ideas. I want them to bemoan my losses and my trials. I want them to sample all life as it has defined me. I want them to have moved through my flesh.⁷²

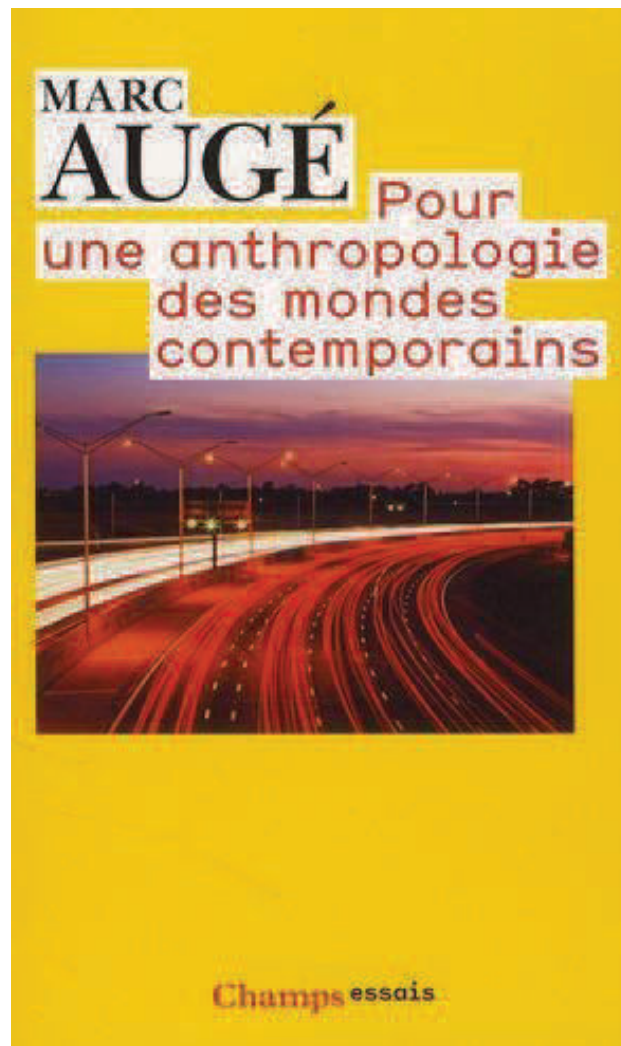
⁶⁹ Le sous-titre de l'ouvrage de Soja propose des voyages à Los Angeles ainsi que vers d'autres lieux réels-et-imaginés : « Journeys to Los Angeles and Other Real-And-Imagined Places ». C'est au travers de voyages successifs et singuliers qu'émerge une analyse géographique nouvelle qui considère les expériences urbaines humaines comme point de départ.

⁷⁰ Soja, *Thirdspace*, pp. 186-236.

⁷¹ Coleman, *Native in a Strange Land*, p. 12.

⁷² Grimm, *Ordering the Storm*, p. 33.

•Annexes•



La Floride et la Californie sont deux rivales, qui se disputent les faveurs du tourisme américain. Le dialogue traditionnel des agents chargés de leur publicité peut à peu près se résumer comme suit :

La Floride : J' ai le plus beau climat du monde, des plages atlantiques du sable le plus fin, des forêts où le pin se mêle au palmier, et, sur mes lagunes, des couchers de soleil sanglants, beaux comme des cartes postales illustrées.

La Californie : Moi, j'ai des montagnes éclatantes et fauves qui surplombent le pacifique, des oasis enchanteurs, et les plus grands arbres de la terre.

La Floride : C' est vrai, mais tu as tes tremblements de terre !

La Californie : Et toi, tu as tes cyclones !

La Floride et La Californie (ensemble) : Mais l'une et l'autre, nous avons nos booms de spéculation foncière, les plus fantastiques *in the world*.¹

¹ Siegfried, *Géographie Poétique des Cinq Continents*, p. 174-6.

Angel Baby Blues

they say if you fly high enough you will get your wings

one something keeps telling me i need to leave Los Angeles and i say i would if'n i could maybe it's smog addiction maybe it's ambition maybe it's civic pride maybe all of that maybe it's the other something telling me i'm gonna make it if i hang on long enough strong enough i'm going to make it or break it (lose me lose your good thang) and it's breakin' me not makin' it

double Scorpio under Leo what you got to high sign about? i gave the salami swami my astral statistics he refused to float me a loan did he foresee a felonious end? madness or death madness and death joneded for get-over –*money money money* (i speak the lingo of liquor stores and laundromats)

maybe it's muleheadedness maybe it's memories/*let's go strollin'*

i remember before the freeways two and a half hours to Anaheim and the *see you later alligator* farm and me in strawberry polka dot chiffon grinning into the shutter box alongside the old Knotts injun chief wearing *Running Bear loved Little White Dove* leather and full headdress (do the pony like boni maroni) watching pink lemonade sunsets

i remember tacos hawked from vendors' wagons for 10¢ *habla Inglés* the Woodcraft Rangers *down among the dead men* failing tetherball lime rickies riding the red car *The Mole People* the pie shop in Downey the 5th Street library Downtown goofing off at Dolphin's of Hollywood *do do the Watusi* hating John Wayne rooting for the chinks Japs Apaches cannibals and *The Duke of Earl*

cruising Hollywood to Watts take Virgil to Beverly down Commonwealth to Wilshire to Hoover south to 23rd to Figueroa south to 54th east to Avalon south to 103rd–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

godzilla godzilla godzilla

i remember hip-huggers and pedal pushers the white teaches always put us in the back of the class till the white kids fled west *yo bettah get up and wail yo bettah move yo tail* we went from Ds to Bs last to first and the Mexican kids always held down their turf double-dare-yous rumbles drag races chicken-runs we held down ours except for me ("the professor") nobody mingled

cruising Hollywood to East L.A. Santa Monica becomes Sunset becomes Macy south on Boyle hang a left at Whittier due esat under 25 minutes burning rubber boogie

i remember Hunter (ol' H. K.) Hancock serenades between hot comb pressings "the Madison" *oopoopadoop* frying an egg on the sidewalk on 114th in '58 sugartown endless summers the lassitude of puberty two-tone bobby-soxers oxford shoes the-nobody-told-her-about-periods hysteria the haunted eyes of the gangbanged girl *cherry cherry pop* how someone snidely said "she wanted it" and i wondered did trying to be cute mean you wanted it? I was square/afraid to want it even tho men and boys began to call me "big mama" *she come up like a rose . . .* everybody knows

i remember record hops doing the bop weirded out cuz Elvis said he don't like chocolate drops drive-in movies cheeseburger pizza popcorn hot dog joy (havin'a fat attack) of futureless bliss

between the extremes of *Fantasia* and *Psycho* first wave video crazy raved for *Flash Gordon* *Captain Midnight* *Mr. Lucky Perry Mason* *Peter Gunn* *The Pink Panther* mama how come black men don't get to be heroes?(*Cry the Beloved Country?* *The Defiant Ones?*) and where are the heroines who look like me? (*Anna Lucasta?* *Carmen Jones?*)

cruising Hollywood to The Jungle take Wilton to Rodeo to Coliseum west to Buckingham hang a left at Santa Rosalia 15 minutes to get your biscuits fixed

i remember the city shut down the day President Kennedy was shot (i was busy terrorizing the girls gym with a potato bug when the news broke on Kathleen's portable) i remember curfew *who drinks the most us colored folks* tales about black boys brutalized by the heat found beat to death in dark alleys hung mysteriously in jail cells how *they* deny you equal opportunity how *they* don't want you livin' in their neighborhood

please please please

ain't this America?ain't this democracy? Ain't this a city of angels? the entertainment capitol of the world? (better stay away from those Watts Niggers) *sixteen tons and what do you get*—burned baby burned

cruising Hollywood to Playa Del Rey do Wilton south to Jefferson west becomes Sepulveda south make a right on Manchester be bleached and beached in 25 minutes

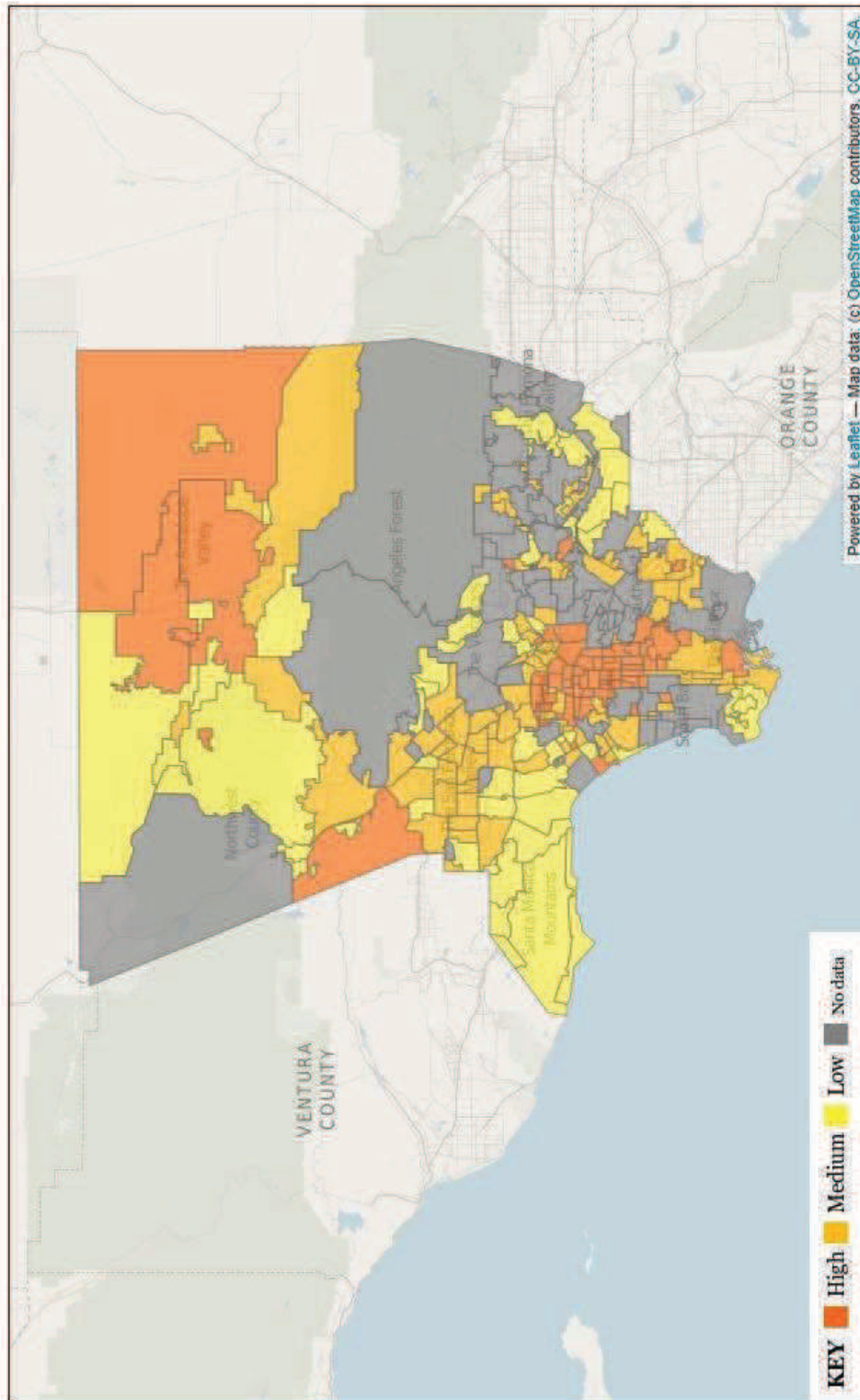
i remember that blond boy sneering at me in class laying down the tract: "if you're so smart why ain't you rich?"the pain of nobody going no place fast if not backwards so angry so eager to escape (*going to agogo*) to make it or break it get it get over get out get up get down get on with it do it or die in the effort *it hurts sooo baaaddd*

one something keeps telling me to quit call it splitsville *baby ooohhh baby boogaloo down Broadway* cuz nobody signals their intentions anymore and the stare down is a ugly in the 80s as it was in the 50s but i can't give it up or give up on it it's my birthplace it's my pride my price having paid my dues *forevah* paying dues hopin' to collect what's due me

my wings²

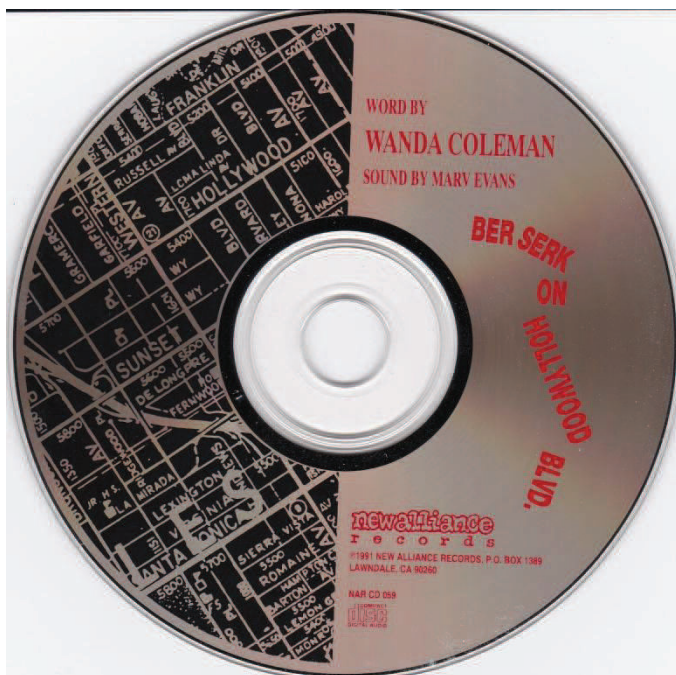
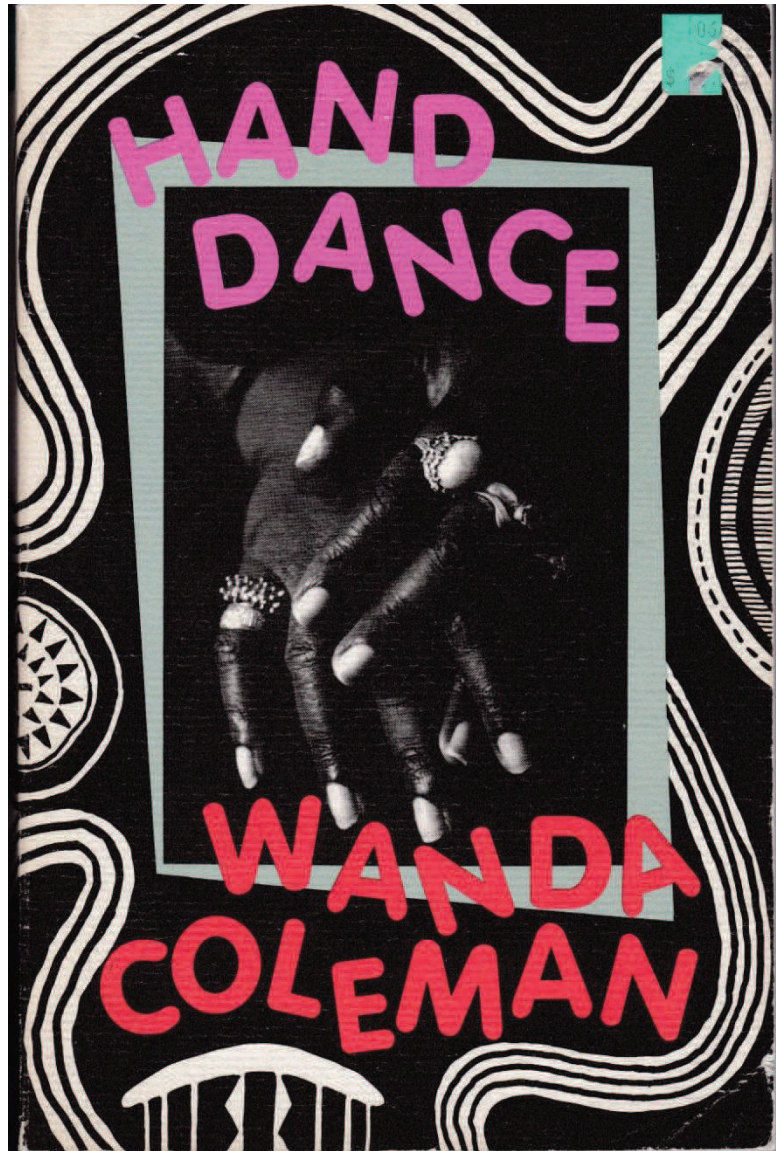
² Coleman, *Heavy Daughter Blues*, pp. 84-6.

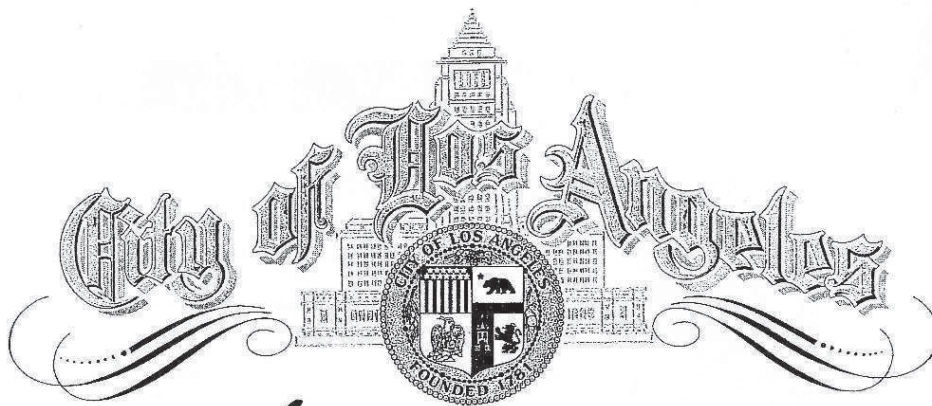
Select one of L.A.'s 272 neighborhoods to see where it ranks



Cartographie du Comté de Los Angeles faite par le L.A. Times, reflétant le taux de criminalité de chaque quartier en fonction des données fournies par le LAPD.





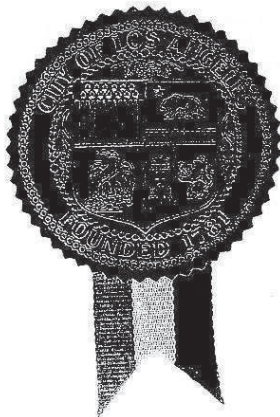


Congratulations

Wanda Coleman

FOR YOUR CONTRIBUTION TO THE CREATION AND FOSTERING OF WOMEN'S CULTURE IN LOS ANGELES AND YOUR UNIQUE CONTRIBUTION TO THE CREATION OF WOMEN'S LITERATURE AND ART, BOTH IN LOS ANGELES AND NATIONALLY.

FEBRUARY 18, 1996



PRESENTED BY

Jackie Goldberg
JACKIE GOLDBERG
Councilmember 13th District

Copie du document officiel reçu par Coleman qu'elle m'a transmis spontanément lors d'une rencontre. Ce geste, aussi anodin puisse-t-il paraître, reflète ce besoin très ancré chez l'auteure de devoir attester de son appartenance autant qu'à ses qualités artistiques.



prepared. No rent was ever charged, nor alms expected; nor did any guest stay but was encouraged to remain until fully rested and restored.

Came one night a terrible storm, all wet wind and sleet; and above the fray was heard a frail cry for help. Julian set out in the dark to find the traveler, exposing himself to the slicing wind and ice, until he came upon a man weak with hunger and festering wounds.

With gentle care Julian gathered into his arms the feeble leper, to warm his hoarse breath against Julian's strong chest, until he got him inside. Between them they set the stranger, this husband and wife, as they tended his wounds and bathed

his fetid limbs. The large pot of stew seemed barely enough to crease the traveler's hunger, nor did he utter a thankful word. But they wrapped him into their bed, all warm, clean, and dry; and they softly massaged his aches until they all three fell asleep.

At morning's light Julian and his wife nodded awake, and found the stranger seated facing them and wearing a beatific smile. Great and brilliant wings graced his either shoulder, and a robe of azure and golden threads covered the body which last night they had caressed.

The angel's words were as brief as they were welcome: "Julian, cease your penance. Woman, now may you rest. All is forgiven."

Walker, *All the Saints of the City of the Angels : Seeking the Soul of L.A. on Its Streets*, p.8.

ST. LOUIS STREET

Boyle Heights

St. Louis Street is one of the rare examples we have of a street named for a saint, where we know not only when it was named and for what reason, but also by whom.

This residential street, which runs from just above César Chávez Avenue down to the southern edge of Hollenbeck Park, in Boyle Heights, bears the imprimatur of its designer—the man who invented Boyle Heights, an unsung grand character of late-nineteenth-century Los Angeles: William Henry Workman.

William H. was born and raised in Missouri, at a time when that was the stopping-off place for what most easterners considered to be “western civilization.” Nonetheless, in the early 1850s, following the lead of William H.’s uncle William (yes, it is slightly confusing), he and his family moved out west; and our young hero and his brother Elijah set up shop in the saddlery business along El Pueblo de los Angeles’ Main Street, where cattle hides, sometimes referred to as “leather dollars,” still served as legal tender.

In a few years Workman had amassed enough leather (and silver) dollars to feel financially comfortable enough to propose marriage with María, the daughter of fellow businessman Andrew Boyle. William H. and his father-in-law went into business together on one of those foolhardy go-for-broke schemes that seem to typify nineteenth-century Yankee enterprises in California: they purchased the largely barren land on the bluffs east of the Los Angeles River, with an eye to turning it into a garden spot of wealthy residences.

Although Los Angeles was no desert, spotty winter rains could not be counted on to support either crops or gardens on the

highlands; thus, cultivation had been restricted to the banks of the fickle, vagabond Los Angeles River. To convince people to build the fine estates he envisioned for Boyle Heights (named in honor of his father-in-law), William H. had to show that gardens and orchards were possible. This he did by underwriting much of the cost of bringing in water, via an aqueduct of his own design, which he argued through the city council.

The resulting water fed great acres of exotic plants and trees that Workman imported to his enclave, which he then divided into plots, christening the resulting streets with the names of midwestern and eastern cities and states, in a bid to attract immigrants from those areas—hence Brooklyn (now César Chávez) Avenue, and Pennsylvania, Chicago, and St. Louis Streets.

Workman’s enthusiasm for building extended across various civic realms: getting the first bridge across the L.A. River built; initiating the parks improvement program by donating much of the land for Hollenbeck Park; donating land for a number of schools and at least five churches; and, during his two-year term as mayor, pushing for Los Angeles’ first paved streets, electric cars, and streetlights, and its first impressive city hall.

Clearly, Workman’s last name was appropriate: he got things done. Appropriate as well is his connection to the saint from whom his St. Louis Street ultimately received its name: St. Louis IX, for whom the city of St. Louis was named, is patron saint of construction workers, masons, and builders.

Here’s to William H. Workman, the builder of Boyle Heights and of much of that which is to be celebrated in late-nineteenth-century Los Angeles.

Red

in pursuit of red
he bled songs, he
hummed flowers

sun ghost on closed lids
and sunburnt smogs
henna-headed Rose
and little Ruthie whose love
was red

red as the inflamed veins
of a certain lush's
overripe nose

red inks and flags
and Saint Nick's clothes

red pimples and apples
nipples and peppers and sexy
pajamas

red garnet and ruby
robin breast blackbird wing

red hots, caps, tapes, hens
ribbons, herrings, tomatoes
men

do all these reds
have an essence or attar?

can the heart of redness
be discovered?

let red be
itself

a rectangular patch
hanging, perhaps,
on a shite wall
unframed and
alone

the museum opens
visitors rush in
through the big
double doors
lusting for redness

a raggedy swatch
or a neatly cut canvas

red

like gush of new blood,
painting painted lips
or the anal fin of
Betta splendens
the fighting fish of
Thailand

redder than the necks of
a thousand frustrated racists

redder than cherried tongues
or exploding menstruations

redder than fire, glowing coal,
bloodshot eye or rooster cockle

redder than reddest coral or fox
starry giant or dwarf

that is, exceedingly
red

what will the make of it?
a wound in the wall?
an attack on museums?
a sign of revolt or revulsion,
warning or pestilence or
the painter's dyspepsia?

why placed so blatantly
with nothing nearby
as if other paintings
were scared off
by a rash?

torn from Titian's smock?
De Kooning's snotrags?
Van Gogh's gauze?
what is the meaning
and the cause
of red?

when red turns yellow
proceed with caution

when red flashes
hold your horses

when red hollers
run like hell

red is definite
honest

uncompromising
slightly bitter
often poisonous

red is annoying
loud
insistent
and fidgety

red is painful and
knows all the answers

red is attractive
but hides sharp teeth

turn your back on red
and it will stain your mind

when red falls
down
everything bleeds³

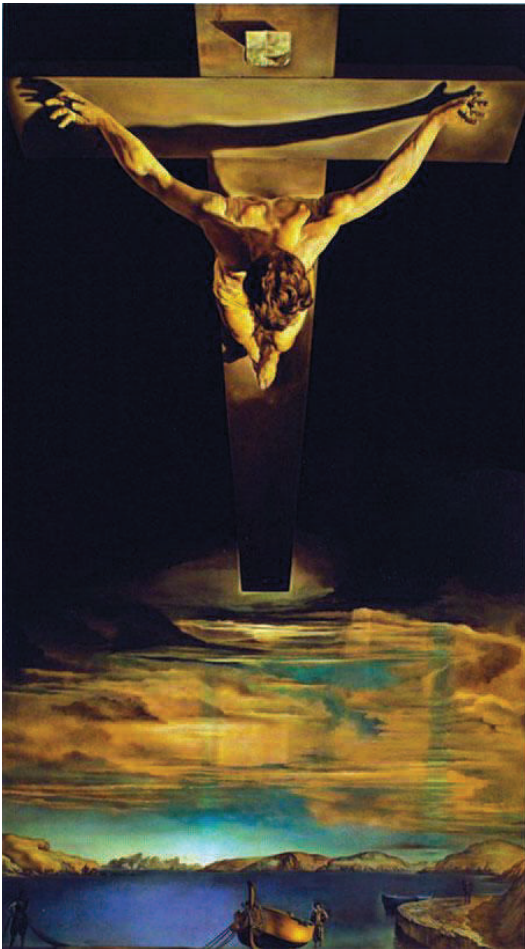
ARS POETICA

he came down the mountain
with a full growth of beard, smiling
the new MS taut in his mitts
precious gold of months of solitude/thought/work
he'd done it - conquered the bitch muse
made a nympho of her
begging at his boots to be taken
he felt proud. proud as any man who can
wear pain well
he showed it to his old lady, the black chick
who'd had a hard life. a woman with little mercy
in her heart and less in her vocab
he unwrapped his dream carefully, cautioned her
to wash her hands before touching a single page
after a guttural sound from her throat
she obliged, angry at having her
chores in the kitchen interrupted
he sat her down and read each event. when he
finished, cast eyes to reel in her expression
"how do you like it?"
she watched his hopes dance. "that what you went away fo?
it real nice for some poetry"
"is that all you can say about it?"
"no. i could say more"
"well say it - for god's sake, say it!"
she took off the sanitary napkin she was wearing
and plopped it on the page
"needs more blood in it"
and went back to the kitchen⁴

³ Straus, *Drunk with Light*, pp. 80-3. Ce poème est lu conjointement par Coleman et Straus dans le Fichier « Red » sur la clé USB.



Siqueiros, *Ethnography*, 1939.



Dali, *Christ of Saint John of the Cross*, 1951.

⁴ Coleman, *African Sleeping Sickness*, p. 171.



Collage *Familiar Stranger* de Austin Straus. On peut remarquer au centre-haut une photographie de Coleman. Image fournie par Straus lui-même.



even my dreams have dreams

AFRICAN SLEEPING SICKNESS

for Anna Halprin

1

four centuries of sleep they say
i've no memory
say they say they i talked quite coherently
i don't remember
four centuries gone

i walk eternal night/the curse of ever-dreaming

sing me a lullaby

2

my father hoists me over his shoulder, holds me
snug to him. i cannot walk
we move thru the sea of stars in blue
i love my father's strength
i love how blue the blue is
and the coolness of stars against my face
he sings me "my blue heaven"

3

i am tied hand and foot
astraddle the gray county hospital bed on the basement floor
my scream smothered in the 4x4 adhesive
nothing on but the too short too thin cotton gown
above a naked saffron bulb in socket
nothing else in the ward but empty beds row upon row
and barred windows

i do not know why i'm here or who i am
i see my wounds
they belong to the black child

4

giant green leech-dinosaurs invade the city
superman flies to rescue but weakened by kryptonite
can't stop the havoc
the slug creatures destroy the city, ooze into the Sierras/

along my back into my spinal cord leaving a trail
of upper Jurassic slime

(it gets down to skin and bones. skin/the body's last line
of defense. when awakened the impulse to become – a
cavernous hunger unfillable unsated

bones/the minimal elements
of survival)

“who am i?”

the physician observes my return to consciousness
the petite white man with sable hair and clark kents
makes note. he is seated in front of a panorama
hills and A-frames sloping to the sea

“who am i,” i ask again

“who do you think you are?” he asks

“i'm not myself,” I say

5

the encephalopathy of slavery – trauma to racial cortices
resulting in herniated ego/loss of self
rupture of the socio-eco spleen and
intellectual thrombosis

(terminal)

sing me rivers the anthem of blue waters the hymn of
genesis

6

lift up your voice and

the tympanic reverberation of orgasmic grunt
ejaculatio praecox
traumatized. infected. abrupt behavioral changes
the vomitus/love-stuff

he watches me masturbating with the Jamaican dancer
whose hand is up my womb to the elbow
and starts to cry

the weight swells my heart/cardiopulmonary edema
doubled in size it threatens to pop

i ask the doctor why things are so distorted

“we’ve given you morphine
for the pain of becoming”

7

chills. sing to me fever. sing to me. myalgia. sing to me
delirium. sing to me. fluid filled lungs
i walk eternal night

in the room done in soft maroon warm mahogany amber
gold

we disrobe to the dom-dom-dom a heady blues suite
i pity the man his 4-inch penis
then am horrified as it telescopes upward becoming a
2-quart bottle of Coca-Cola

i talk quite coherently they say

8

fucking in the early dark of evening
mid-stroke he’s more interested in being overheard
i go back into trance as we resume the
6 o’clock news

the car won’t start. the mechanic is drunk
i can’t break his snore. the engine whines sputters
clunks shutters in the uncanny stillness
they’re coming for me. i’ve got to escape
angry, i lash out at the steering wheel, strike
my somnambulate lover in his chest
he jumps out of bed yelling
“what’s wrong?”

the curse of ever-dreaming

sing to me, i say. sing to me of rivers⁵

⁵ Coleman, African sleeping sickness, pp. 214-7.

WHERE I LIVE

at the lip of a big black vagina
birthing nappy headed pickaninnies every hour on the hour
and soul radio blasting into mindwindow
bullets and blood
see that helicopter up there? like
god's eye looking down on his children
barsandbarsandbarsandbarsandbars
where i live
is the gap filled mouth of polly, the old black woman
up the street whose daughter's from new orleans and who abandons
her every holiday leaving her to wander up and down
the avenue and not even a holiday meal. she collects
the neighborhood trash and begs kindness in doorways
always in the same browns, purples and blues of her
loneliness - a dress that never fades or wears thin
where i live

is the juke on the corner - hamburgerfishchilli smells
drawing hungry niggahs off the street and pimpmobiles cluttering
the asphalt parking lot. pool tables in the back where
much gambling and shit take place and many niggahs
fall to the knife of the violent surgeon. one night
me and cowboy were almost killed by a stray bullet from some
renegade low riders and me and kathy used to go down and drop
quarters and listen to al green, and the dudes would hate my
ways and call me a dyke cause i wouldn't sell pussy
where i live

is the night club working one to six in the morning
cigarette burn holes in my stockings and wig full of cigarette
smoke. flesh bruised from niggahs pinching my meat and feeling my
thighs, my ears full of spit from whispers and obscene
suggestions and my mind full of sleep's spiders building a
hazy nest - eyes full of rainbows looking forward to the
day i leave this hell
where i live

avoiding the landlord on the first and fifteenth when he comes around to
collect the rent. i'm four months behind
an i wish i had a niggah to take care of me for a change
instead of taking me through changes. this building which keeps
chewing hunks out of the sides of people's cars and
the insane old bitch next door beating on the wall, scaring
the kids and telling me to shut up. every other day she calls
the cops out here and i hope they don't run a make on me
and find all them warrants
where i live

the little crips and brims diddy-bop through and pick
up young bitches and flirt with old ones, looking to
snatch somebody's purse or find their way into somebody's snatch
cause mama don't want them at home and papa is a figment and

them farms them farms them farms they call schools. and
mudflapped bushy-headed entities swoop the avenues seeking death
it's the only thrill left
where i live
at the lip of a big black vagina
birthing nappy headed pickaninnies every hour on the hour
the county is her pimp and she can turn a trick
swifter than any bitch ever graced this earth
she's the baddest piece of ass on the west coast
named black los angeles⁶

I LIVE FOR MY CAR

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've become very proficient at keeping my car running. 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. i don't like my car to be dirty. i spend
saturday mornings scrubbing it down. i've promised it a new
bumper
and a paint job. luckily this year i was able to pay registration

i dream that my car is transformed into a stylish
convertible and i'm riding along happily beneath sun glasses
the desert wind kissing my face my man beside me. we smile
we are very beautiful. sometimes the dreams become nightmares
i'm careening into an intersection the kids in the back seat scream
« mama ! » i mash down on the brake. the pedal goes to the floor

i have frequent fantasies about running over people i don't like
with my car

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
make lane changes or handle off-ramps. i've promised myself
i will one day own a luxury model. It'll be something
i can leave my children. till then i'm on spark plugs and lug nuts
keeping the one i have mobile. i live for it. can't let go of it
to drive is to live⁷

⁶ Coleman, *Mad Dog Black Lady*, pp. 13-4.

⁷ Coleman, *Imagoes*, p. 71.



Formento + Formento⁸, *Stuck in Reverse*, 2009.



Formento + Formento, *Melancholia Sets In*, 2009.

⁸ Le couple Formento + Formento se forme en 2005 lorsque le photographe BJ Formento rencontre Richeille, directrice artistique et designer. Ils décident d'associer leurs talents et traversent les États-Unis en 2009, période durant laquelle ils génèrent une œuvre photographique à l'intersection des domaines de chacun. Ils donnent ainsi à voir la persistance du glamour hollywoodien qu'ils mettent en image dans des mises en scène très cinématographiques, et dans lesquelles la voiture, symbole cher à Coleman, est omniprésente.

MOON CHERRIES

1

smudged fingerprints

cheap water-based paint, lust ten layers deep
over and over the walls speak
voices clear and without accent tell me
what one so-called friend kept secret
a terrible penalty will be paid for trust
(o and to think i brought it into the
house)
who was the Hecuba who believed good potlikker
could rule out genetic predisposition
and nullify cradle-to-grave social abuse?
who was the Hecuba who could

2

midnights bring on poisoned sleep
spells for success fail
and a wedding day bodes an abiding and
relentless bleeding. downfall will
come with the muted cries of lock-key kids
his pleasure restricted to the pursuit of
his dope-fed illusions & her deluded belief
that not only can she overcome adversity,
but bad advice and the jealousy of knaves.
their journey is a shock-ridden careen
through a wasteland of slashed wrists,
amphetamines and unscratchable itches.
their deep-Hollywood story will
come to its predictable ending: the rape
of beauty, a secret bludgeoning, the
death of an angel

3

but when this grim heart
slips into its grimmer past
of terror shame rage
where broken dreamless nights
are interred, there is no relief
in pretense. fantasy is an affront.
ordinariness was wanted yet denied. what
was never learned in time proved the
undoing. mind be still. the crack-up
intensifies these recollections,
resurrects the flood of a bitter spring

you know it's your fault you
 kept doing it when you should've
 stopped. you squandered irretrievable
 bliss. you. the reason of you the
 mirror says you, the highball glass contains
 you, your face floats up from the ash and
 smoke at the end of this cigarette.
 the clock spun backwards around you.
 from behind the closed door out you stepped. you.
 under the merciless light you were revealed
 these are the dark currents in which
 you do the butterfly stroke upstream. you. so
 rude & tender & strong. you are a guardian,
 no, a watcher, no, a warden. you are what was
 so dearly paid for. you are the gas pedal
 to the floor. your beauty is a maker of
 myths. on your tongue piss turns to milk

you devastate me

do not remember. forget

a dream among objects

outside that closed door of
 the rosewashed room, framed
 against the doorway, a Queen Anne chair
 the sitter waits in shadow

we did not meet. there was
 no entanglement of tongues
 i did not experience love
 race did matter
 and my hymen did not break
 you were unconcerned about impressing
 anyone, least of all my parents
 our stars did not cross
 there is nothing to the past

forget my name⁹

⁹ Coleman, *Mercurochrome*, pp. 268-70.

HOLLYWOOD THEOLOGY

feather-in-our-head men
pow-wow

the lions didn't eat enuff chritians
to save me from the emasculation
of my people tongue/drum

mohammed has no use for bodacious black clits
(the 7th heaven a nooky nada)

the trappings of buddha's hybrid cult offspring
give me moonshine fits

atheistic apropos-grams have failed to explain
holistic apparitions appearing nightly
on sunset & vine

and talmudic cloakings in the torrid temple
have taught me kabbalistic curiosities
(red rules)

tao bahai saknoti nikto

i ching all over
s.w.a.t. angst

sri sir – so sri. i'm barfoot in the vermudi

which witch?

they say the followers of doctor john
jumped the jive of jim jones (aka baius)

still walk the jungle night
de zombie who do do

on second thought, i'll follow mister chan
it's safer¹⁰

¹⁰ Coleman, *Hand Dance*, pp. 72-3.

HOLLYWOOD THEOLOGY (2)

In this Gomorrah of Gomorrahs

one is forced to live up to whatever one eats

jackep up on zeal,
limited visionaries with partial
solutions abound, and all the winners are
stunned that defeat can shine so brightly

where sun-baked sallow-skinned madonnas
ride dashboards and blue chip stamps promise
middle class nirvana
where the wise speak in monotones

the media has been infiltrated by
midnight movers, those bon-packing
desperadoes of The New Disorder

and all the intellectuals are walking
around with Boy Scout knives
buried in their brains

while over three hundred corpses a year
are found quietly rotting in Griffith Park

(our cops can beat up your cops)

where frequent violations
of the outlawed ritual of public toking
indicate lack of fiber during
a past incarnation of the bowel

lost between the book the game & the crack
mailfolk and census statisticians
keep finding themselves victims to
pit bulls & wrong-way drivers

revamped religions thrive on confused
believers in prefabricated love,
and a sense of purpose is this week's disease
symptomatic of dislocation trauma

(sins borrowed for entertainment ugliness
made holy & useful, devoid of
forgiveness. you. fathamutha)

these streets are filled with insomniacs
and the detritus of defrocked breeders

excuse & endurance mingle as meek jesuses
practice obscene finger worship

rebirth here is all sequins, nail enamel & smoke¹¹



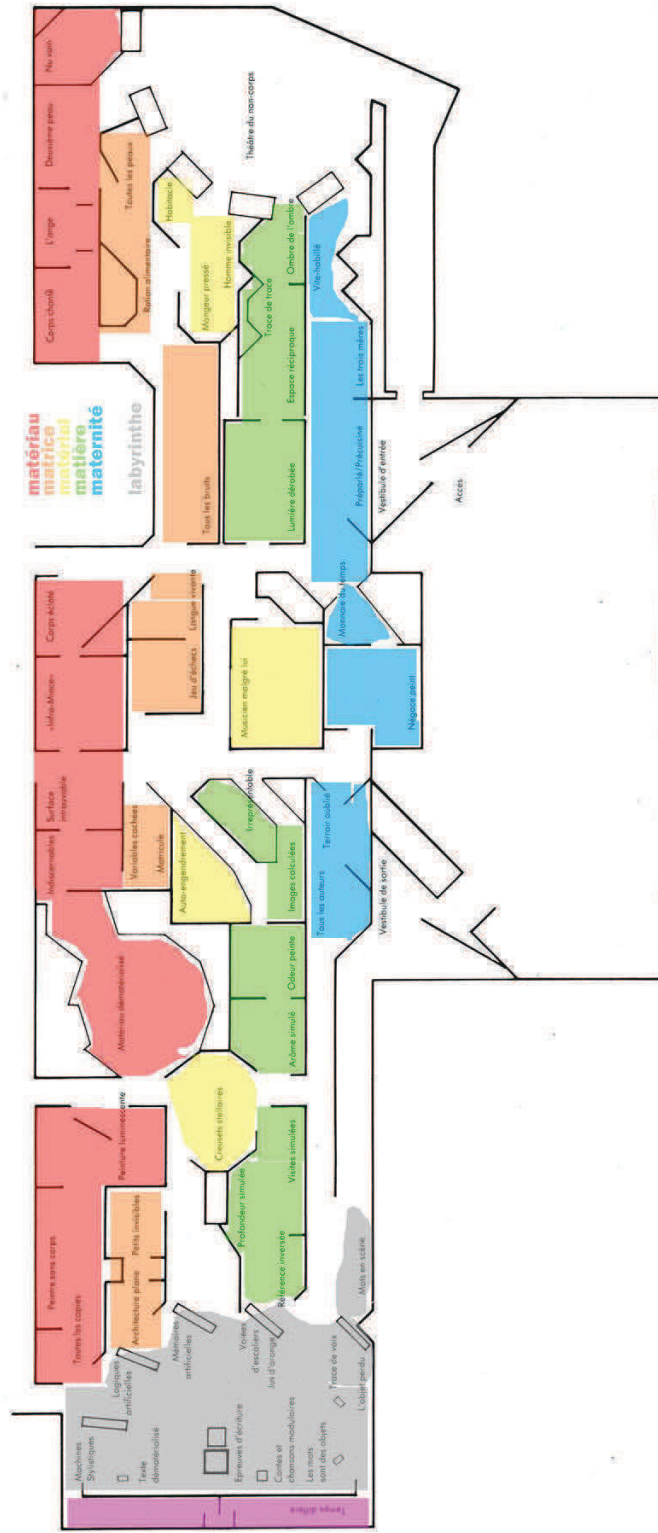
Prise de vue partielle du Walt Disney Concert Hall. Photographie personnelle.



<http://www.laphil.com/wdch10/wdch/definingdtla.html>

¹¹ Coleman, *Mercurochrome*, pp. 29-30.

plan de l'exposition



Philippe Delis, architecte DPLG

L.A. Love Cry

Who Loves Los Angeles is Los Angeles, the gospel according to Saint who? But to love this turf is love hard and unrequited. Is to be a constant trick, a constant victim of the dry screw. Is to never be quite satisfied on deeper levels. Is to always be hungry.

Hungry for the sweet love promised.

By a city with no center, no heart, no soul-and legendary for it. A glitter queen with five o'clock shadow whose lovers don't care what sins have been committed. They keep coming back for more, longing to ensnare her/his illusive love. Love promised but never delivered.

Will you die for me?

Yes.

Where being seriously in love counts for nothing.

It's all a play, all a script, all bad film noir.

#

Babe won't you spread those wings for me?

#

Loving you is an S&M trip. You gave birth to me. And while I love you for that I hate you for the painful afterbirth. I hate you because you are never the same twice in the same day. You are constantly somewhere else. You are constantly someone else.

Loving your horizons while hating your gutters. Your obscenely glorious fall skies that redden as deeply as any earthbound passion. The sun a big luscious lick. A visual bliss ozoning. Soon to be followed by a moon to swoon for, heavy and broad like the exposed doughy thigh of a tired old Hollywood harlot.

Loving your chaotic sprawl yet hating to share you with others. Jealous of your ethnic diversity yet drunk with the perfume of sweats that assault the nose. Hating your racism rooted deeply in southern prejudice against me my people-culture my Blackness.

Loving your outsiders. Your street racers, dragsters, low-riders, cruiser-bruizers, cowboys and crip dogs. The lonely who find solace traversing freeway interchanges. The lonely who drive slowly seeking the answer in shadowy doorways, off alleys, on gas station service lots after closing. The lonely who get off on eyes found only in the dark corners of certain clubs.

Loving your money potential. Loving your fame potential. Hating the way you make a sucker pay and pay for a slice of dream that is never delivered. Hating the way you steady pump up for the seduction. At some point the wealthy and the lucky stop getting got and get given. But you bleed the poor muthafuckas to death. And I'm bleeding for you.

L.A. you hot but you too damned cold to love.

#

You are one long relentless drive nowhere sometimes in circles always in heavy traffic. Gridlock is a state of mind.

You hurt me when the jazz went down. Black music has always had to go blow-to-blow to make it and the transmigration of soul into the sterile beauty of so-called classical left me longing for loves that have butterfly wings, mood indigos and the mellow smoky vibratos of too-cool DJs kickin' in Saturday night grooves from Miles to Masekela, from Baker to Brubeck, from Holiday to Hunter, From Simone to Szabo.

Loving you means everything.

Loving you means nothing.

#

Your nine commandments of Love:

- 1) Thou shalt not get old.
- 2) Do unto others before they do you.
- 3) Thou shalt not yield right of way.
- 4) Thou shalt honor thy real estate and insurance agents.
- 5) Madness is method and mediocrity is profit.
- 6) High profile talks low profile walks.
- 7) The lacking in horsepower shall inherit the dust.
- 8) What can't be sold is of no value.
- 9) Make Believe is the only reality.

#

Loving you is to love a special brand of madness as sweet, as spicy and as dangerous as clove.

Loving you is to embrace the irrational and the disarranged. Is to welcome halfway house refugees and hospice hangers-on. Is to spread joy among the homeless lining corporate buildings with their possessions of castoffs, soaking up the remaining sun captured in the mortar.

Loving you is to love fast food. To eat with one hand while maneuvering the steering wheel with the other, working that arm rest. From pizza to tacos to cheese burgers to French fries to chicken chips, to garbage burritos, licking fingers at the light, holding a double thick rich malted, or something heavier, between tight thighs without hitting the accelerator. Hating your restaurants where they serve the high-priced spoilage, seat you atop the kitchen after a 50-minute wait, and throw you out if you get too loud, running after you to get your license plate number after you stomped out refusing to pay the bill.

Loving you is to embrace violence in broad daylight in South Central. Is to drive up to the service station and get gas in your brand new, chrome-finished piece of the All-American dream. Is to have some little diddy-bops half your age drive up behind you and demand your dream. Is it to refuse them, to dismiss them as crazy little niggahs. Don't they know how hard you worked to get your share of the dream? Too hard to give it up. But they don't care about that. About who or what you are. Even if your skin is the same color as theirs, it's the color of your gunned down by automatic fire. Is to call for your lover, your dying words. Your lover with the deaf ears. The one who never hears your cries. The one who'll mourn you politely at the funeral.

#

To love L.A. is to love more than a city. It's to love a language. To do lunch or done deals or do the do and there ain't much in the way of *duende*. It's to love accents that change as swiftly as the street lights in this third world gangbang. One must understand the one speaks in minutes, freeway exits, cross streets, landmarks, availability of parking and the desirability of zip codes and prefixes. In affectations punctuated by fake laughter. Over 80 tongues are spoken here. But the only language everyone understands is that sign language known as crossing-the-palms.

To love L.A. is to worship in the temple of skin, every shade from milk white to jet black. People don't wear clothes they wear images. They costume. Trend comes before comfort. The brightest and the loudest in high-tech fabrics. Our notoriously median climate frees the body. No underwear at all or underwear as outerwear. Suits are for the serious, the upwardly mobile and the

established, and the poor who want to create the illusion of prosperity. Tore-down dress-down is for street-sceners and fad-conscious hipsters not to mention recent youth-kkkulture vogues.

To love you is a never-ending bitch.

#

You treat me bad as deeply as I love you you abuse me. You misuse me. You continually whop me upside the head. You constantly bust me for being faithful and say I'm a fool to expect gratitude. You keep me standing in line. And I want to say it's all right. It's really all right to love me back too, if only a little. But you laugh in my face if anything. I keep telling myself it's you, lover, or no one. I keep rationalizing my love for you by saying it's easier to be poor here because we have no winter. No snow as in ice as in it makes you wet without arousal.

#

L.A. to love you is to have my heart split open without the possibility of mending. You hurt me again and again. You hurt me with your poor your alienated your disenfranchised. And yet I still can't leave you. Still can't put you down. Like Billie Holiday might have sung, I sing my song of love for you:

#

No regrets, because somebody new looks good to you.
No regrets, Orange Town, no matter what you say or do.
I know my love will linger when other loves forget
So I'll hang tough and love you.
With no regrets.¹²

¹² Coleman, *Native in a Strange Land*, pp. 19-22.

AMERICAN SONNET (7)

to take the outer skin in. rehumanize it

is

swallowing whole the dourness of
an unremitting scorn and unstoppable cruelty
the exploitive ambition of pricey looks
stealing meat off the bone

is

to know grief my unnamng tongue
it reaches for its lyric the mother of
all pain to birth to know this ugly/an
abandoned stillborn blued around its eyes and
bodily bruised. found buried in a dumpster
beneath the rages of an unsung life

is

to know i must survive myself¹³

FLIGHT OF THE CALIFORNIA CONDOR

for you, los angeles – you at my jugular

wind sistuh blooded eyes
mind full of flesh

womb/dark moist
unknown walls suck you
so deep down
you become lost
die there

what the eyes tell him he senses, the way the rabbit pursuit
descent out of sky, claws/talons – *snatch*. he's
helpless, midair, familiar ground gives way this alien sky
ahead, the nest and death. he is fed to the young

breaker breaker
this is the hollywatts kid comin' at yah

steadily they grow. strong, vibrant, vital. they curl and
uncurl, test their environs. cry of discovery. something

¹³ Coleman, *Hand Dance*, p. 153.

inside hungers to wing free

at the party the wealthy white bridge
champion followed me from one chair to the
next. “tell me what did I do? *what did I do?*
the three black ones i loved hurt me
what did i do? they took my money
and left. why?”

here on this plain, constant thunder. no rain. the sky
seems pregnant, about to burst, enraged. but no. only the
splash-lash of lightning opening up corners of the room
dispelling shadows for a second. long into day it can be heard
for miles – thunder/the heart embedded in the groin of fear

at the office he came to tell me how much
we had in common. classical music,
writing, intelligence. “if
you’ll forgive me, we must be soul mates,”
and in his eyes and in his wife’s eyes the
mattress waited, convulsed with our flesh
entwined. taste of me in his tongue, and hers
what would it be like entering me, fucking
my soul. i said no. he tried to get me fired

wing spread like a condor. the multicolored feather coat. rare
bird this. it burns/an unanswered question, is as inaccessible
as the planet’s heart, preens and struts, avoids capture. like the
horizon – is never reached

break into me, break into me
this earth has never been violated

it expands to welcome, closes
clangs/bolts/lockup
in county jail
imprisoned, he moves
to tear free

like quicksand, she appears harmless, ordinary, calm. he
didn’t recognize until he was up to his nose in her, seeing
too late. either to be pulled suddenly, violently free or
expire in that hole

it labors. contracts. gives out.
screams dance in her lungs
pepper the page
so many ink blots/a drop
on him shrivels him up like
a slug under salt

“if i had known i was going to die in california, i’d never have
come here,” his few belongings hastily packed. the guitar across
his back. taking a vacation, not knowing there would be nothing to
come back to except his old army picture dangling from the
bedroom
wall. she would be gone and all traces of their life together

*there’s nothing delicate here. delicate
things do not survive. they get beaten up/raped/shot/
runover/knifed/poisoned or pushed into suicide
they harden, become brittle, or bend
baked under sun of years, adobe will not
yield to crop, but brick to build –
where the farmer fails, the architect prospers : a city*

(one day we will plow you under and dance the ritual of your
passing)

under quicksand she waits. how long before he discovers
it’s a movie prop/emerges a bit confused, perhaps embarrassed but
alive to find the treasure of her embrace, test passed
successfully. but he drops to her feet a corpse/choked on fear
angrily she rewrites the script for the next actor

i am dressed in a thin lavender negligee
crouched behind the door. he moves past onto
the porch to see if i’ve escaped. spits a curse
and stomps drunk, upstairs.i flee. the children/he
won’t hurt the children, can’t hurt the children
but he’ll kill me so i run, feet bare against
sidewalk/glass rock bottle cap bite my feet
draw blood.i run to brother love’s
beat on his door until he stirs.he allows me
sanctuary and the employ of his tub

break me open, break me open
white on the outside, rich warm chocolate inside

these streets are lean, familiar faces in bitter forms that
dot doorways, cluster at corners, weave along the walk. i know
the pimp, the pootbutt, the whore, the worker, the blind, the
cowboy, the ditty-bop, the ganster, the hype, the hustler, the
young whites who visit the old whites who couldn’t make the
flight
exiled, the ghetto becomes home

the adjective bank is empty
the seer’s tongue ensconced in
a coat of cryptic truths

her fingers/talons wet with
blood of capture
having plucked him from
the desert's floor

*mother of angels let me burn forever in the oven of your love*¹⁴

FLIGHT OF THE CALIFORNIA CONDOR (2)

mass migration began in the 50s
we observed their withdrawal and kept note

we lived in their midst
the ones in the house on our left, a strange pair
they always crossed their yard on tiptoe
as children, my brother and i watched them
through the thick barrier of morning glory vines
and peach trees
the female always wore an expression of dread
and kept peeking over her shoulders
in our direction
the male seemed less afraid but nevertheless
cautious. one time they saw us watching
and stood stark still, frozen
in the light of our
amazed inquiry

in 1956
they were all over the elementary school
grounds
but within two years they were all going
and by 1958 when i graduated
most were gone. i didn't miss them
but wondered where they had gotten to
and why

when we traveled north, south, west or east
away from our home
we saw that there were plenty of them
and even as the face of our neighborhood blackened
there were still two nests of them stubbornly
resistant. but these were elderly survivors
and eventually died out

by 1961 it was apparent. something was amiss
i was in junior high school.

¹⁴ Imagoes, pp 93-6.

again, they were everywhere. i claimed two
in friendship.but one spring there were rumors
and the yellow buses came
and they all got on, including my two friends
and went off to visit the new school
and when they returned they told me they were
moving onward after the summer
we'd be friends no more

by 1964 they had all gone from the throbbing
black heart of the city
there were a few unable to flee due to some
circumstance of age or economy.and by this time
we were no longer concerned with their leaving
for the swallows were returning from Mexico

after the Revolt of August 1965
they were rarer still. only a few stubborn
species remained: the blue-coated throat choker,
the red-fisted money grubber, the purple-livered
land snatcher, the green-beaked dope dabbler and
the magenta-throated street strutter

it is claimed by some
that one day they will all
virtually disappear
and by others
that this carnivorous bird of prey
will persist
not only in our destruction
but in its own¹⁵

FLIGHT OF THE CALIFORNIA CONDOR (3)

over ham & eggs they jaw about how it was
before the Dodgers hit town in '58
the old downtown hang-outs
and the 10c mug of java
the old white men of L.A. tip their hats
say, "so long"
and move further west¹⁶

¹⁵ Bathwater wine, pp.31-2.

¹⁶ Heavy Daughter blues, p. 103.

LOS ANGELES NOCTURNE

Eternity ends where Hollywood begins

to be THERE is to scarf and strangle
on those cool thick lids and hot brown eyes
is to possess the unpossessible/fever and cure
is to ignite those cold stars over Avalon
(like stumblers through long-unpaved hearts
looking for the back entrance to love)
is to set them in a dreamscape of asphalt & desire
a sea of tight ambition & loose thighs

southerly off Graham, streetlamps wave like raffia
when earth quakes. nightprowlers
cruise jungle to jungle, anxious to score the light

no reservations tonight. it's a dress-down affair

stilettos like high-pitched hopes heard
stabbing down sidewalks while
behind slammed doors the Molochs tally
ill-gotten dreams and low-hung coupes take
stops doin' the South Central Roll

the unreachable unbreachable unteachables
hands shoved so deep into pockets
they can feel the next world

remember the Parisian Room
remember the California Club
remember Memory Lane

Normandie zigs where Jefferson zags

(you too can touch it. as much
as you want
you too can taste it. as much
as you want

there is everything to feel. there. throbbings
in your palms like my heart)

Eternity ends where Hollywood begins¹⁷

¹⁷ Coleman, *Ostinato Vamps*, p. 24.

THE FIRST DAY OF SPRING 1985¹⁸

Polemic for Tim & Kathy Joyce

lust for liberty sprouts seventeen dead

blackest black South Africa

camera action: blood & shoes. (remember the mountains of shoes ?)

the commemoration of sixty-nine slain in Sharpeville
the militia swarms down on the marchers the township
and disenfranchised *children* become
“angry bands of roving youths” throwing rocks and epithets
at billy clubs automatic machine guns tanks cannon
H-bombs

sanctioned slaughter

two cops transform a protestor’s heads into mulch on the
6 o’clock news

within minutes the patriarch of America II
appears via satellite
will he increase his “hard-line” policy
toward South Africa?

no.
the situation (apartheid) is deplored by all
but these were rioters
and some of the police who stopped the violence
were black

video pornography
the slave is blamed for slavery
he whitewashes and soft-pedals
genocide

i am out of my senses - splib splob

home of the lynch mob
land of the vigilante

World War III is now taking place - an economic holocaust

who remembers Mary Smokes?
who remember Wounded Knee?
who remember The Night of the Long Knives?
Kent State? Jackson State? Attica?
The Greensboro Five?
Geronimo?

(in 1819 i was stoned to death in the streets of Philadelphia

¹⁸ Cf, lecture publique, fichier « The First Day of Spring 1985 » clé USB.

by three white women. who am i?)

*

hello from months later

*i am fighting to stay in the classroom -
no open minds*

*i am teaching Lord of the Flies
telling the youths about Manson &
Jim Jones' temple of doom
Sympathy For The Devil / Altamont
Hell's Angels*

*and this girls looks up to me and says
"are you making this up?"*

who remembers the tongue of the man who has no tongue¹⁹

DISCONNECTIONS

1

i was not born. i was invented

stark & raving
relying heavily upon my cultural heritage
of poverty & bad grammar

my stumblings across the human landscape

(i didn't start out
To be an ink spot)

all my loves massacred (mother, 'no hawk's blood was e'er
So red') in an unseemly rush to dignity

my identity as a speaker of dreams
& ceremonies in dark cold thoughts

words like wild ponies freed to roam southwestern plains

sympathy reserved for the prophets, profligates
and pollyannas touting false positives

while my cruel & perverse sense of justice
incites riots of exoticism—broken minds, shattered fictions

¹⁹ Coleman, *African Sleeping Sickness*, p. 238-9.

living in a white sensibility
(there are no dirty sentences here)

blues (my deep sense of inexorable limitations)
expressed in my will to conquer
this nationally sanctioned villainy
spirited to the weary-witty last

i too have cried i am, but have gathered nothing
but a strange unforgiving silence

2

of an unfortunately undereducated caste
self-cultivated and self-promoted
too thick to surrender (bullhearted)
this lightness and basin spell the tomb.
what am i to say when my temple is desecrated
and the shitter goes unclean and unpunished ?
i am cut off from friends & fans, locked
in the ghetto of my extra-societal failures
ill-supported in my apostolic depression
unpatronized & unpampered, rags-to-rags
an unconventional American (skkkugly)
sardonic & powerless in my empty purse
eyes ogleless, flesh violating the limits of nylon.
nothing here but the rubble of high hopes
the dust of collapse choking off breath.
i am slipping from my own grasp
there rises a soul-sickening despair
and i pray that i will not survive the fall

3

imprisoned in the sugar bowl

ant. i couldn't keep the job i thought i wanted. ant.
what does an angelic shade like me do in Hades ?
(i felt moved by my own sense of life. was that
irrational ?)

antantant. true ant

trapped in an adolescent fantasyland where
garbage is plentiful as evidence of gluttony yet legions starve
(it took godzillion years for that pissant to notice me
sitting on his face. and now
all he can do is express the silly regret that he
didn't bother to notice me before my cherry was popped)

in this strange revolt where i loot sentences
for sustenance

ant. and more ant

“we cannot escape our organs no matter how hard we try,”
said The Gypsy

mediocrity & cowardice of barbaric proportions
occlude the consciousness of my generation. ant

beware any tendency to substitute kneejerk approval
for a profound if exothermic understanding

red ant

unfulfilled. wasted. sweet as raw sugar.untasted

wham. blue ant²⁰

THE HISTORY OF MY BODY

a crushed rose
the workings seem obtuse
indigenous harmonies, all glittery
rubble & love blazing white teeth
the portrait of a sunburnt face
dayblossoming pickaninnies
exploding hips/ encantados de la luna
pavement by night
from ashy to bone dry
flying houses and thunder palms
penny candy memories
violent eruptions of beauty
wailing sirens into the deep pink
just a dream of cities
ample-voiced harbinger
mouth made for sloppy kisses
(goodness gracious she's bodacious)
question mark, forever haunted
tenderly fiercely fleshed²¹

²⁰ Coleman, *Mercurochrome*, pp. 45-7.

²¹ Coleman, *Ostinato Vamps*, p. 98.



JR, *The Wrinkles of the City : Los Angeles*, pp. 44-5. Le projet photographique de JR répond avec force à ce qu'écrit Coleman dans le poème « Things No One Knows » : « my countrymen do not love me. even my lines have lines. we are getting old in a city where the old are invisible. »²²



JR, *The Wrinkles of the City : Los Angeles*, pp. 104-5.

²² Coleman, *Bathwater Wine*, p. 66.

EYES BLEED PICTURES/
TALES OF A BLACK ADVENTURER

my eyes bleed pictures/he and i
in bed against night cold
i snuggled warm in illusion
he paints visions of black men who are men
they take form and dance
 and dance
 and dance

jazz notes of billie holiday. She caresses a memory
how he fucked her once or twice. she was on the skids
he was almost a kid and she was far too gone on heroin
for him to use

 there are things between us
 a generation

*baby, i wish we had met
when you were eighteen*

and what would he have done then?
given me an education
prepared me for survival on the street

 “i need money, darlin’ and i don’
 care how you gets it”

my eyes bleed pictures
men who hate beyond hatred
who think women are to be ground-up like mulch
flesh to feed egos
from which the green of prosperity flows & nations

 men

marching gray in prison uniform across the yard of my groin

*baby i wish we had
met when you were eighteen*

 i a well traveled road
 he looks for walls to scrawl graffiti
 makes his mark like no other

baby i wish

my eyes bleed pictures/stars
visions of glory
black men & women/children marching/legions
claiming heritage so long denied
unsubtle baiting of the ideological trap
blood in my eyes i can't see is truth

i smell cells of folsom and on his breath he
bodies of hundreds of men cast in to die
mindless in their fury
knowing life outside means everything

“you won't believe. i'll
tell you 'bout my stretch some day
can't write 'bout its makin' it
sound contrived”

eighteen, baby, eighteen

i a road well traveled
note similarities
ignore them convinced the problem's
my insanity & emotional malfunction

my eyes bleed pictures
pools of vomit, tears, runny nose
his hand pushing my head down
i reel with denigration

*you're a masochist, baby, if only
we had met when you were eighteen*

jazz notes a lady we discuss/crusade for
in this illusion. he tells me she gave him blow jobs
in public, how much he enjoyed playing savior to her
she didn't trust him and stole his brief case for fear
he'd cut off her supply of heroin purchased
from the corporate owners of her soul

and we

lay out the future?
tribes of our people vanquishing the enemy?

and us. having babies with ultra genetic
superiority

and dance
and dance
and dance

warm in the lie that i am his woman
and he loves me²³

²³ Coleman, *Heavy Daughter Blues*, pp. 53-5.

Bibliographie

● *Sources Primaires :*

Wanda Coleman	434
Poésie et littérature	438

● *Sources Secondaires :*

Théorie et critique littéraire.....	441
Articles et critiques sur Wanda Coleman.....	449
Sciences Humaines et Sociales : Los Angeles	450
Sciences Humaines et Sociales : Articles et Ouvrages Généraux.....	461

Sources Primaires

Wanda Coleman

- COLEMAN Wanda, *Art in the Court of the Blue Flag*, Santa Barbara : Black Sparrow Press, 1977.
- Mad Dog Black Lady*, Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1979.
- Imagoes*, Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1983.
- COLEMAN Wanda & SPURRIER Jeff, *24 Hours in the Life of Los Angeles*, Van Der Marck, 1984.
- COLEMAN, Wanda, *Heavy Daughter Blues*, Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1987.
- A War of Eyes and Other Stories*, Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1988.
- The Dicksboro Hotel & Other Travels: Poems*, Tarzana : Ambrosia Press, 1989.
- « America », *Boundary 2*, Vol. 16, n° 2, Winter - Spring 1989: 253.
- African Sleeping Sickness*, Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1990.
- Hand Dance*, Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1993.
- « Many Songs One City », projet d'art public de 1993, "Poet's Walk" au Grand Hope Park, <http://www.publicartinla.com/Downtown/Grandhope/ pergola.html>
- « Psalms for the Angels », projet d'art public de 1993, "Poet's Walk" au Grand Hope Park, <http://www.publicartinla.com/Downtown/Grandhope/ pergola.html>
- American Sonnets*, Milwaukee & Kenosha: Light and Dust Books, 1994.
- High Priestess of Word*, New Alliance Records, Août 1994.
- Berserk on Hollywood Blvd*, New Alliance Records, Août 1994.
- Black & Blue News*, Widowspeak, Avril 1995.
- Native in a Strange Land : Trials and Tremors*, Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1996.
- Bathwater Wine*, Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1998.
- Mambo Hips and Make Believe: A Novel*, Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1999.
- 1999, « What is American About American Poetry ? », *The Poetry Society of America*, 27/07/2011, http://www.poetrysociety.org/psa/poetry/crossroads/qa_american_poetry/wanda_coleman/
- Love-Ins with Nietzsche: A Memoir*, Fresno: Wake Up Heavy, 2000.
- Mercurochrome*, Santa Rosa: Black Sparrow Press, 2001.
- « Baptism », *The Antioch Review*, Vol. 59, n° 3, Summer 2001: 583.
- Ostinato Vamps*, Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 2003.
- 22/09/2004, « Black on Black : Fear and Reviewing in Los Angeles », *KONCH Magazine*, 12/11/2009, http://www.ishmaelreedpub.com/archives/spring_summer_2008/essays/
- « The Warning in a Mad Dog's Eyes », *African American Review*, Vol. 38, n° 3, Autumn 2004 : 523-4.
- The Riot Inside Me: More Trials & Tremors*, Santa Rosa : Black Sparrow Press, 2005.

26/10/2005, « Interview with Poet and Writer Jacqueline LAMON », *KONCH Magazine*, 12/11/2009, http://www.ishmaelreedpub.com/interviews/lamon_coleman.htm

Jazz and Twelve O'Clock Tales: New Stories, Jaffrey : Black Sparrow Press, 2008.

17/09/2008, « THE PRIESTHOOD OF PROCESS », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2008/09/the-priesthood-of-process/>

18/09/2008, « BASKETBALL MEDITATION », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2008/09/basketball-meditation/>

22/09/2008, « A RETRO ROGUE RECOLLECTION », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2008/09/a-retro-rogue-recollection/>

24/09/2008, « THE REAL TRICKLE TRICKLING DOWN », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2008/09/the-real-trickle-trickling-down/>

25/09/2008, « BUKOWSKI VS. THOMAS », *The Poetry Foundation*, 22/02/2001, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2008/09/bukowski-vs-thomas/>

29/09/2008, « POETRY + MUSIC = INSPIRATION? », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2008/09/poetry-music-inspiration/>

21/10/2008, « IN DREAMS BEGIN POEMS », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2008/10/in-dreams-begin-poems/>

19/12/2008, « HOPE ALL-AMERICAN GHETTO STYLE », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2008/12/hope-all-american-ghetto-style/>

20/12/2008, « SINGING THE DIGITAL-AGE BLUES », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2008/12/singing-the-digital-age-blues/>

28/12/2008, « FOR POETRY LOVERS WHO DIG THE MANIC », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2008/12/for-poetry-lovers-who-dig-the-manic/>

14/01/2009, « OBAMA MEMORABILIA », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2009/01/obama-memorabilia/>

22/01/2009, « OF POETRY AND A-HOLES », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2009/01/of-poetry-and-a-holes/>

24/01/2009, « ASK », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2009/01/ask/>

28/01/2009, « MY OWN PRIVATE INAUGURATION », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2009/01/my-own-private-inauguration/>

29/01/2009, « A NATIONAL MUSEUM OF POETS & WRITERS? », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2009/01/a-national-museum-of-poets-writers/>

30/01/2009, « BELATED VALENTINE », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2009/01/belated-valentine/>

30/01/2009, « ON ORAL WORD— BEAT TO “DEAF” JAM SLAM », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2009/01/on-oral-word%e2%80%94beat-to-%e2%80%9cdeaf%e2%80%9d-jam-slam/>

31/01/2009, « FEAR OF BLOGGING », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2009/01/fear-of-blogging/>

31/01/2009, « WHAT TILLIE OLSEN TAUGHT ME », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2009/01/what-tillie-olsen-taught-me/>

08/09/2009, « Where do you place your own work in the history of African American poetry? », *E-NOTES: WHEN THE WORLD IS NOT ENOUGH. E. Ethelbert Miller's view of the world*, 27/07/2011, <http://eethelbertmiller1.blogspot.com/search?updated-max=2009-09-11T09%3A00%3A00-04%3A00&max-results=20>

09/04/2010, « 3-Word Sonnets and Poems Shaped Like Bears », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/04/3-word-sonnets-and-poems-shaped-like-bears/>

10/04/2010, « A Hunt for Spoilers in the Deep of Jazz-Scented Night », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/04/a-hunt-for-spoilers-in-the-deep-of-jazz-scented-night/>

11/04/2010, « What is Poetry? Nuthin' to Explain », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/04/what-is-poetry-nuthin%e2%80%99-to-explain/>

12/04/2010, « About an Unknown Poet, Her Death Pending », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/04/about-an-unknown-poet-her-death-pending/>

12/04/2010, « I am There Even When I'm not There », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/04/i-am-there-even-when-i%e2%80%99m-not-there/>

18/04/2010, « The World She Should have Known », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/04/the-world-she-should-have-known/>

19/04/2010, « Unlucky Students are Taught to Hate Poetry », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/04/unlucky-students-are-taught-to-hate-poetry/>

20/04/2010, « Poetry—Unlike sports, an unregulated industry », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/04/poetry%e2%80%94unlike-sports-an-unregulated-industry/>

23/04/2010, « We People Who Live Out Loud », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/04/we-people-who-live-out-loud/>

26/04/2010, « MY FEMINIST ASPECT—A NON-SELF INTERVIEW IN BRIEF », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/04/my-feminist-aspect%e2%80%94a-non-self-interview-in-brief/>

27/04/2010, « NO TIME TO BREATHE », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/04/no-time-to-breathe/>

29/04/2010, « NO COUNTRY FOR ARTISTS AND POETS », *The Poetry Foundation*, 22/02/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/04/no-country-for-artists-and-poets/>

04/04/2011, « To Fill the Absence », *The Poetry Foundation*, 28/05/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2011/04/to-fill-the-absence/>

06/04/2011, « Dandelions, cake, and absinthe », *The Poetry Foundation*, 28/05/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2011/04/dandelions-cake-and-absinthe/>

06/04/2011, « Ye Gods—The Oral Tradition Troubadours cum Slam Junkies! », *The Poetry Foundation*, 28/05/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2011/04/ye-gods%e2%80%94the-oral-tradition-troubadours-cum-slam-junkies/>

08/04/2011, « Of Line Breaks and Amnesia », *The Poetry Foundation*, 28/05/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2011/04/the-line-breaks-of-yesteryear/>

09/04/2011, « What Does a Black Poem Look Like? », *The Poetry Foundation*, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2011/04/what-does-a-black-poem-look-like/>

19/04/2011, « Where Else Can I Say What Can't Be Said? », *The Poetry Foundation*, 28/05/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2011/04/where-else-can-i-say-what-can%e2%80%99t-be-said/>

29/04/2011, « Henry Morro's New Gig », *The Poetry Foundation*, 28/05/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2011/04/henry-morro%e2%80%99s-new-gig/>

29/04/2011, « On Wisconsin!—Poetry? YouBetJah! », *The Poetry Foundation*, 28/05/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2011/04/on-wisconsin%e2%80%94poetry-youbetjah/>

30/04/2011, « Someone Else's Anthology : A Cautionary Tale », *The Poetry Foundation*, 28/05/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2011/04/someone-else%e2%80%99s-anthology-a-cautionary-tale/>

01/05/2011, « Unhappily Nappy », *The Poetry Foundation*, 28/05/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2011/05/unhappily-nappy/>

01/05/2011, « The Longest Walk : "Memwars" of No One in Particular », *The Poetry Foundation*, 28/05/2011, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2011/05/the-longest-walk-%e2%80%9cmemwars%e2%80%9d-of-no-one-in-particular/>

The World Falls Away, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2011.

08/02/2012, « Wanda Coleman : The TNB Self Interview », *The Nervous Breakdown*, 16/06/2012, <http://www.thenervousbreakdown.com/wcoleman/2012/02/wanda-coleman-the-tnb-self-interview/>

02/05/2012, « Ruminations on Riots : Wen it Comes to Matters of Race, L.A. Would Rather Forget », *Los Angeles Review of Books*, 06/07/2012, <https://lareviewofbooks.org/essay/ruminations-on-riots>

COLEMAN, Wanda & BROWN, Priscilla Ann, « What Saves Us : An Interview with Wanda Coleman », *Callaloo*, Vol. 26, n° 3, Summer 2003: 635-61.

COLEMAN, Wanda & MILLER, Ethelbert E., « Letters to E. Ethelbert Miller », *Callaloo*, Vol. 22, n° 1, Winter 1999: 99-106.

COLEMAN, Wanda & TACHDJIAN, Jean-Jacques, *Poem Seismic in Scene*, Lille : La Chienne, 2008. Ouvrage consultable à l'adresse : http://issuu.com/elrotringo/docs/wanda_coleman

MAGISTRALE, Tony & FERREIRA, Patricia, « Sweet Mama Wanda Tells Fortunes: An Interview with Wanda Coleman », *Black American Literature Forum*, Vol. 24, n° 3, Autumn 1990: 491-507.

COLEMAN, Wanda, & ZARO, Mariano, Entretien pour Poetry LA, Mai 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=F7wzNRf6mJs&feature=youtu.be>, 11/09/2013.

COLEMAN, Wanda & VANGELISTI, Paul, « Wanda Coleman & Paul Vangelisti », *The Conversant : Interview Projects, Talk Poetries, Embodied Enquiry*, 31/01/2014, <http://theconversant.org/?p=6155>, 14/02/2014.

COLEMAN, Wanda & STRAUS, Austin, *The Love Project : A Marriage Made in Poetry*, Pasadena : Red Hen Press, 2014

Poésie et Littérature

- AINSWORTH, Ed, *Memories in the City of Dreams*, Los Angeles : N/A , 1959.
- ANDREWS, Michael, *A Lone Black Gull*, Hermosa Beach : Bombshelter Press, 2001.
- ARLEN, Michael, *The Green Hat*, New York : George H. Doran & Co, 1924.
- AUSTER, Paul, *Collected Poems*, Woodstock : Overlook Press, 2004.
- BAKOWSKI, Peter, « Broken on the Wheel of Los Angeles », *The Poetry Ireland Review*, n° 42, Summer 1994: 86-8.
- BALLARD, J.G., *Crash!*, Paris : Folio, 2007 [1977].
- BECKMAN, Joshua & ZAPRUDER, Matthew, *State of the Union : 50 Political Poems*, Seattle : Wave Books, 2008.
- BIERLEIN, Stacy, *A Stranger Among Us : Stories of Cross Cultural Collision and Connection*, Chicago: OV Books, 2007.
- BRAVERMAN, Kate, *Frantic Transmissions to and from Los Angeles : An Accidental Memoir*, Saint Paul : Graywolf Press, 2006.
- BUCKLEY, Christopher & YOUNG, Gary, *The Geography of Home : California's Poetry of Place*, Berkeley : Heyday Books, 1999.
- BUKOWSKI, Charles, *Run with the Hunted*, New York : Harper Collins, 1993.
- BUKOWSKI, Charles, CHERRY, Neeli, & VANGELISTI, Paul, *Anthology of L.A. Poets*, Los Angeles : Laugh Literary, 1972.
- CLINTON, Michelle T., FOSTER, Sesshu & QUINONEZ, Naomi, *Invocation L.A. : Urban Multicultural Poetry*, Albuquerque : West End Press, 1989.
- DUNN, Samantha, & ORTALE, Julianne, *Women on the Edge : Writing from Los Angeles*, Londres : Toby Press, 2005.
- EVERSON, William, *The Integral Years : Poems 1966-1994*, Santa Rosa : Black Sparrow Press, 2000.
- FANTE, Dan, *A Gin Pissing, Raw Meat, Dual Carburetor V-8 Son-of-a-Bitch from Los Angeles : Collected Poems 1983-2000*, Brough : Wrecking Ball Press, 2001.
- FEINSTEIN, Sascha, *A Bibliographic Guide to Jazz Poetry*, Westport : Greenwood Press, 1998.
- FEINSTEIN, Sascha & KOMUNYAKAA, Yusef, *The Jazz Poetry Anthology*, Bloomington : Indiana University Press, 1991.
- The Second Set : The Jazz Poetry Anthology, Volume 2*, Bloomington : Indiana University Press, 1996.
- FISHER, Carrie, *Postcards from the Edge*, New York : Simon & Schuster, 1987.
- Delusions of Grandma*, New York : Simon & Schuster, 1993.
- Hollywood Moms*, New York : Simon & Schuster, 2001.
- FRIED, Elliot, *Gridlock : An Anthology of Poetry About Southern California*, Long Beach : Applezaba Press, 1990.
- GILBAR, Steven, *LA Shorts*, Berkeley : Heyday Books, 2000.

- GIOIA, Dana, « Los Angeles After the Rain », *The Hudson Review*, Vol. 38, n° 4, Winter 1986: 612-3.
- GIOIA, Dana, YOST, Chrissy & HICKS, Jack, *California Poetry : From the Gold Rush to the Present*, Berkeley : Heyday Books, 2004.
- GONZALEZ, Michael Paul, *In Search of a City : Los Angeles in 1,000 Words*, Createspace, 2011.
- GRAPES, Jack, *13 Los Angeles Poets*, Los Angeles : Bombshelter Press, 1997.
- HAMILTON, Denise, *Los Angeles Noir*, New York : Akashic Books, 2007.
- Los Angeles Noir 2: The Classics*, New York : Akashic Books, 2010.
- HARPER WEBB, Charles, *Stand Up Poetry: The Poetry of Los Angeles and Beyond*, New York : University of Iowa Press, 1990.
- Stand Up Poetry: An Expanded Anthology*, New York : University of Iowa Press, 2002.
- HASLAM, Gerald, *Many Californias: Literature from the Golden State*, Reno : University of Nevada Press, 1999.
- HIRAHARA, Naomi, STONE, Eric & BLACKWELL, Juliet, *Murder in La-la Land*, New York : Top 1 Edition, 2010.
- KAUFMAN, Alan, *The Outlaw Bible of American Poetry*, New York : Thunder's Mouth Press, Publishers Group West, 1999.
- KESSLER, Stephen, *Alcatraz 2*, Santa Cruz : Alcatraz Editions, 1982.
- LEVRANT DE BRETTEVILLE, Sheila, *Life in L.A. : A Portfolio of Women's Writing*, Santa Monica : Paradise Press, 1983.
- LURIE, Alison, *The Nowhere City*, Londres : Vintage, 1999 [1965].
- MAY, James B. & YATES, Peter, *Poetry Los Angeles*, London : Villiers Publications, 1958.
- McCABE, Susan, *Swirl: Poems*, Los Angeles : Red Hen Press, 2003.
- McGACKIN, Brian, *Broetry*, Philadelphia : Quirk Books, 2011.
- McMILLAN, Terry, *Breaking Ice : An Anthology of Contemporary African-American Fiction*, New York : Penguin Books, 1990.
- MEYERS, Jeff, *September 11 : West Coast Writers Approach Ground Zero*, Portland : Hawthorne Books, 2002.
- MILLER, John, *Los Angeles Stories: Great Writers on the City*, San Francisco : Chronicle Books, 1991.
- MOHR, Bill, *Poetry Loves Poetry: An Anthology of Los Angeles Poets*, Santa Monica, CA : Momentum Press, 1985.
- MONTGOMERY, Lee & MUSKE DUKES, Carol, *Absolute Disaster: Fiction from Los Angeles*, Atlanta : Dove Books, 1996.
- NEWTON MEYER, Richard & PORTUGES, Paul, *Glass Oasis and Other Love Hate/Poetry about Los Angeles*, Los Angeles, RM Concepts, 1990.
- PASCHEN, Elise, PEACOCK, Molly & NECHES, Neil, *Poetry in Motion: 100 Poems from the Subway and Buses*, New York: Norton, 1996.
- PASCHEN, Elise & BRETT FLETCHER, Lauer, *Poetry in Motion from Coast to Coast : One Hundred and Twenty Poems from the Subways and Buses*, New York: W. W. Norton, 2002.

- PASCHEN, Elise, *Poetry Speaks Who I Am*, Naperville: Sourcebooks Jabberwocky, 2010.
- POE, Edgar Allan, *Edgar Allan Poe : Complete Tales and Poems*, New York : Castle Books, 2002 [1985].
- RODRIGUEZ, Luis, *Always Running : La Vida Loca : Gang Days in L.A.*, Willimantic : Curbstone Press, 1993.
- ROSS, Randy, & AUBRY KAPLAN, Erin, *Griots Beneath the Baobab: Tales from Los Angeles*, Los Angeles: International Black Writers and Artists, 2002.
- SHINDER, Jason, *Lights, Camera, Poetry!: American Movie Poems the First Hundred Years*, San Diego, CA : Harcourt Brace, 1996.
- SILSBEE, Ann, *Orioling: Poems*, Los Angeles: Red Hen Press, 2003.
- SMITH, Jennifer E., « 2 a.m. (a blues song for poets) », *African American Review*, Vol. 26, n° 2, Summer 1992: 264-5.
- SONKSEN, Mike, *I Am Alive in Los Angeles*, Lincoln: iUniverse, 2006.
- STEELE, Timothy, « December in Los Angeles », *Poetry*, Vol. 161, n° 3, Dec. 1992: 134.
- STRAUSS, Austin, *Drunk with Light*, Los Angeles: Red Hen Press, 2002.
- Intensifications*, Los Angeles : Red Hen Press, 2010.
- TAMBLYN, Amber, *The Loneliest*, Los Angeles: The Love Press, 2004.
- TAYYAR, Paul Kareem, *Beside the City of Angels: An Anthology of Long Beach Poetry*, Huntington Beach: World Parade Books, 2010.
- TERRELL, Marshall, « Los Angeles » & « Venice », *Poetry*, Vol. 32, n° 3, Jun. 1928: 132-4.
- THOMAS, John, CROSSON, Robert & VANGELISTI, Paul, *Abandoned Latitudes: New Writing by 3 Los Angeles Poets*, San Francisco: Red Hill Press, 1983.
- ULIN, David, *Another City: Writing from Los Angeles*, San Francisco: City Lights Books, 2001.
- Writing Los Angeles: A Literary Anthology*, New York: The Library of America, 2002.
- VANGELISTI, Paul, & CALBI, Evan, *L.A. Exile: A Guide to Los Angeles Writing 1932-1998*, New York: Marsilio Publishers, 1999.
- VIDAL, Gore, *Hollywood*, New York : Random House, 1990.
- WAGNER, Catherine, & WOLF, Rebecca, *Not for Mothers Only : Contemporary Poems on Child-getting & Child-rearing*, Albany: Fence Books, 2007.
- WARES, Donna, *My California: Journeys by Great Writers*, Santa Monica: Angel City Press, 2004.
- WARLOE, Constance, *I've Always Meant to Tell You: Letters to our Mothers: An Anthology of Contemporary Women Writers*, New York : Pocket Books, 1997.
- WATSON, Robert, « Luxury Flight from New York to Los Angeles », *Poetry*, Vol. 115, n° 4, Jan. 1970: 224.
- WOLVERTON, Terry & WEISSMAN, Benjamin, *Harbinger: Poetry and Fiction by Los Angeles Writers*, Los Angeles: Los Angeles Festival and Beyond Baroque, 1990.

Sources Secondaires

Théorie et Critique Littéraire

ADDONIZIO, Kim & LAUX, Dorianne, *The Poet's Companion: A Guide to the Pleasures of Writing Poetry*, New York : W.W. Norton, 1997.

ALKALAY-GUT, Karen, « The Poetry of September 11: The Testimonial Imperative », *Poetics Today*, Vol. 26, n°2, Summer 2005: 257-79.

ALTER, Robert, *Imagined Cities : Urban Experience and the Language of the Novel*, New Haven : Yale University Press, 2005.

ANDERSON, T.J., *Notes to Make the Sound Come Right: Four Innovations of Jazz Poetry*, Fayetteville : University of Arkansas Press, 2004.

ANDREWS, Martin, SMITH FOSTER, Frances & HARRIS, Trudier, *The Oxford Companion to African American Literature*, New York : Oxford University Press, 1997.

ARIAS MISSON, Alain, *Visual Poetry*, Los Angeles : Otis/Parsons Gallery, 1990.

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son Double*, Paris : Gallimard, 1938.

AUDINET, Eric & RABATE, Dominique, *Poésie et Autobiographie*, Marseille : cipM – Farrago, 2004.

BAHR, Ehrhard, *Weimar on the Pacific*, Los Angeles CA : University of California Press, 2007.

BARTHES, Roland, *Le Degré Zéro de l'Écriture*, Paris : Editions du Seuil, 1953.

—————*Mythologies*, Paris : Editions du Seuil, 1957

—————*L'Empire des Signes*, Paris : Editions du Seuil, 2007 [1970].

—————*Le Plaisir du Texte*, Paris : Editions du Seuil, 1973

—————*Le Grain de la Voix : Entretiens 1962-1980*, Paris : Editions du Seuil, 1981.

BARTLETT, Lee, *The Beats : Essays in Criticism*, Jefferson NC : Mc Farland Press, 1981.

BAURIDL, Birgit M., *Betwixt, Between, or Beyond ? Negotiating Transformations from the Liminal Sphere of Contemporary Black Performance Poetry*, Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2013.

BAUDRY, Patrick, *Le Rêve et l'Espace*, Paris : Le Grand Livre du Mois, 2002.

BERNSTEIN, Charles, *The Politics of Poetic Form: Poetry & Public Policy*, New York : ROOF, 1990.

BERNSTEIN, Charles, LAUTERBACH, Ann, MONROE, Jonathan, PERELMAN, Bob, « Poetry, Community, Movement: A Conversation », *Diacritics*, Vol. 26, n°. 3, Autumn - Winter 1996: 196-210.

BESSIERE, Jean, *Le Roman Contemporain ou la Problématique du Monde*, Paris : Presses Universitaires de France, 2010.

BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris : Gallimard, 1959.

—————*La Folie du Jour*, Montpellier : Fata Morgana, 1973.

—————*L'Écriture du Désastre*, Paris : Gallimard, 1980.

- BLASING, Mutlu Konuk, *The Art of Life : Studies in American Autobiographical Literature*, Austin : University of Texas Press, 1977.
- Politics & Form in Postmodern Poetry*, Cambridge : Cambridge University Press, 1995.
- BLOOM, Harold, *The Art of Reading Poetry*, New York: Harper Collins Publishers, 2004.
- BLOUNT, Marcellus, « The Preacherly Text: African American Poetry and Vernacular Performance », *PMLA*, Vol. 107, n° 3, May 1992 : 582-93.
- BLUESTEIN, Gene, « The Blues as a Literary Theme », *The Massachusetts Review*, Vol. 8, n° 4, Autumn 1967 : 593-617.
- BORGES, Jorge Luis, « Le Livre » dans *Conférences*, Paris : Gallimard collection « Folio-Essais », 1985.
- BONNEFOY, Yves, « La Présence et L'Image », *Le Débat : Histoire, Politique, Société*, n°20, 1982 : 143-162.
- BONNEFOY, Yves & HOLLAN, Alexandre, *L'Arbre Au-delà des Images*, Bordeaux : William Blake & Co, 2003.
- BOUGAULT, Laurence, *Poésie et Réalité*, Paris : L'Harmattan, 2005.
- BOWLER, Berjouhi, *The Word as Image*, London: Studio Vista, 1970.
- BRITT, John, *Rhetorical Mosaic for a Kaleidoscope of Sound : Poetry as a Road to Understanding the Prose Voice*, New York : P. Lang, 1994.
- BRODSKY, Joseph, & WALCOTT, Derek, « Form in Poetry », *The Kenyon Review*, New Series, Vol. 23, n° 2, Spring 2001: 185-200.
- BROWN, Fahamisha Patricia, *Performing the Word : African American Poetry as Vernacular Culture*, London : Rutgers University Press, 1999.
- BRUNO, Pierre, *Antonin Artaud: Réalité et Poésie*, Paris : L'Harmattan, 1999.
- Caliban*, 16/06/2011, <http://www.calibanonline.com/>
- CHARLES, Michel, *Rhétorique de la Lecture*, Paris, Collection : Poétique, Seuil, 1977.
- CHARTERS, Samuel, *The Poetry of the Blues*, New York: Oak Publications, 1963.
- CHESTER, Laura, *Deep Down : The New Sensual Writing by Women*, Boston : Faber and Faber, 1988.
- CIXOUS, Hélène, *Le Rire de la Méduse : Et Autres Ironies*, Paris : Editions Galilée, 2010.
- COLLOT, Michel, *La Matière-Emotion*, Paris : Presses Universitaires de France, 1997.
- La Poésie Moderne et la Structure d'Horizon*, Paris : Presses Universitaires de France, 1989.
- COMBE, Dominique, *Poésie et Récit : Une Rhétorique des Genres*, Paris : Editions José Corti, 1989.
- CONRAD, Philip, « Correspondence : Visual Poetry », *Poetry*, Vol. 32, n° 2, May 1928: 112-4.
- COTTER, James F., « Poetry's Need to Name », *The Hudson Review*, Vol. 39, n° 1, Spring 1986: 153-65.
- CRAWFORD, Robert, *Contemporary Poetry and Contemporary Science*, Oxford : Oxford University Press, 2006.

- DE PALACIO, Jean, *Le Silence du Texte : Poétique de la Décadence*, Louvain : Editions Peeters, 2003.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du Sens*, Paris : Les Editions de Minuit, 1969.
- Critique et Clinique*, Paris : Les Editions de Minuit, 1993.
- DELVILLE, Michel, & PAGNOUILLE, Christine, *Sound as Sense : Contemporary US Poetry &/in Music*, Bruxelles : P.I.E. – P. Lang, 2003.
- DERRIDA, Jacques, *La Dissémination*, Paris: Editions du Seuil, 1972.
- Positions*, Paris: Editions de Minuit, 1972.
- Otobiographies*, Paris: Galilée, 1984.
- Psyché : Invention de l'Autre*, Paris: Galilée, 1987.
- Signéponge*, Paris: Seuil, Collection « Fiction & Cie », 1988.
- ..., Paris: Galilée, 1991.
- Spectres de Marx*, Paris : Galilée, 1993.
- Le Toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris: Galilée, 2000.
- Poétique et Politique du Témoignage*, Paris: Carnets de l'Herne, 2005.
- La Voix et le Phénomène*, Paris: Presses Universitaires de France, 2012 [1967].
- DERRIDA, Jacques & STIEGLER, Bernard, *Échographies de la Télévision : Entretiens Filmés*, Paris : Galilée / INA, 1996.
- DESHAZER, Mary K., *A Poetics of Resistance : Women Writing in El Salvador, South Africa, and the United States*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1994.
- DEUTSCH, Babette, « Poetry for the People », *The English Journal*, Vol. 26, n° 4, Apr. 1937: 265-74.
- DEVARRIEUX, Claire, « Mort de L'Écrivain Roger Laporte », *Libération*, 27/01/2001.
- DICKSON, L.L., « "Keep It in the Head": Jazz Elements in Modern Black American Poetry », *MELUS*, Vol. 10, n° 1, Spring 1983: 29-37.
- DOUMET, Christian, *Faut-il Comprendre la Poésie ?*, Paris : Klincksieck, 2004.
- DUCROS, Franc, *Le Poétique, le Réel*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1987.
- EASTERLIN, Nancy, *A Biocultural Approach to Literary Theory and Interpretation*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2012.
- EATON, Ralph, « Music or Poetry », *The Musical Quarterly*, Vol. 9, n° 4, Oct. 1923 : 443-449.
- ECO, Umberto, *Les Limites de l'Interprétation*, Paris : Grasset, 1992, [1990].
- Interprétation et Surinterprétation*, Paris : Presses Universitaires de France, 1996 [1992].
- ELIA, Nada, *Trances, Dances & Vociferations : Agency & Resistance in African Women's Narratives*, New York : Garland Publishing Inc., 2001.
- EVERSON, William, *Archetype West: The Pacific Coast as a Literary Region*, Berkeley: Oyez, 1976.
- FELLUGA, Dino Franco, « Novel Poetry : Transgressing the Law of Genre », *Victorian Poetry*, Vol. 41, n° 4, Winter 2003: 490-99.

- FIRESTONE, Jennifer & TEEN LOMAX, Dana, *Letters to Poets : Conversations about Poetics, Politics, and Community*, Philadelphie: Saturnalia Books, 2008.
- FISHER, William, « Contemporary Poetry: When Is Now? », *The English Journal*, Vol. 61, n° 6, Sep. 1972: 847-52.
- FRENCH, Warren G., *The San Francisco Poetry Renaissance, 1955-1960*, Boston ME: Twayne Press, 1991.
- FROST, Richard, « Jazz and Poetry », *The Antioch Review*, Vol. 57, n° 3, Jazz, Summer 1999 : 386-401.
- FUSS, Diana, « Corpse Poem », *Critical Inquiry*, Vol. 30, n° 1, Autumn 2003: 1-30.
- GARELLI, Jacques, *La Gravitation Poétique*, Paris : Mercure de France, 1966.
- GARRIGUES, Pierre, *Poétiques du Fragment*, Paris : Klincksieck, 1995.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au Second Degré*, Paris : Editions du Seuil, 1982.
- *Seuils*, Paris : Editions du Seuil, 1987.
- *Épilogue*, Paris : Editions du Seuil, 2014.
- GENETTE, Gérard & TODOROV, Tzvetan, *Sémantique de la Poésie*, Paris : Editions du Seuil, 1979.
- *Littérature et Réalité*, Paris : Editions du Seuil, 1982.
- GILBERT, Sandra M., *On Burning Ground : Thirty Years of Thinking About Poetry*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 2009.
- GIOIA, Dana, *Can Poetry Matter? : Essays on Poetry and American Culture*, St Paul : Graywolf Press, 1992.
- « Disappearing Ink : Poetry at the End of Print Culture », *The Hudson Review*, Vol. 56, n° 1, Spring 2003 : 21-49.
- GLISSANT, Edouard, *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris : Gallimard, 1996.
- GLOTFELTY, Cheryll & FROMM, Harold, *The Ecocriticism Reader*, Londres : The University of Georgia Press, 1996.
- GOLDSTEIN, Laurence, *The American Poet at the Movies : A Critical History*, Ann Harbor : University of Michigan press, 1995.
- GOODY, Jack, *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge : Cambridge University Press, 1986.
- GORDON, Noah Eli, *The Area of Sound Called the Subtone*, Boise : Ahsakta Press, 2004.
- GREENBLATT, Stephen, « Racial Memory and Literary History », *PMLA*, Vol. 116, n° 1, Jan. 2001: 48-63.
- GROSS, Harvey, & MCDOWELL, Robert, *Sound and Form in Modern Poetry*, Ann Arbor : University of Michigan press, 1965.
- GRIMM, Susan, *Ordering the Storm : How to Put Together a Book of Poems*, Cleveland : Cleveland State University Poetry Center, 2006.
- GYSIN, Fritz, « From "Liberating Voices" to "Metathetic Ventriloquism": Boundaries in Recent African-American Jazz Fiction », *Callaloo*, Vol. 25, n° 1, Winter 2002: 274-87.

- HACKER, Marilyn, *Unauthorized Voices : Essays on Poets and Poetry, 1987-2009*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 2010.
- HALDANE, Sean, *What Poetry Is*, Quebec: Ladysmith Press, 1970.
- HAMBUGER, Kate, *Logique des Genres Littéraires*, Paris, Seuil : collection « Poétique », 1986.
- HAMILL, Sam, 2010, *Poets Against War*, 08/10/2010,
<http://www.poetsagainsthewar.org/default.asp>
- HAMILTON, Charles, « Affirmative Action and the Clash of Experiential Realities », *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 523, Sep. 1992 : 10-18.
- HAMILTON, Marybeth, « Sexuality, Authenticity and the Making of the Blues Tradition », *Past & Present*, n° 169, Nov. 2000 : 132-60.
- HAMON, Philippe, *L'Ironie Littéraire : Essai sur les Formes de l'Écriture Oblique*, Paris, Hachette, 1996.
- HARDING, Desmond, *Writing the City : Urban Visions and Literary Modernism*, New York : Routledge, 2003.
- HEMPHILL, Lowry, « Narrative Style, Social Class, and Response to Poetry », *Research in the Teaching of English*, Vol. 33, n° 3, Feb. 1999 : 275-302.
- HENDERSON, Stephen, « The Blues as Black Poetry », *Callaloo*, n° 16, Oct. 1982 : 22-30.
- HICKEY, Morgen, *The Bohemian Register : An Annotated Bibliography of the Beat Literary Movement*, Metuchen NJ: Scarecrow Press, 1990.
- HIGGINS, Dick, « Visual Poetry : Today and in my Own Eyes », *Visuelle Poesie*, Dillingen/Saar : Krüger Druck + Verlag GmbH, 1984.
- HOLLANDER, John, « The Music of Poetry », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, n° 2, Dec. 1956 : 232-44.
- HOLMES, Edmond, *What is Poetry?*, London and New York : John Lane, 1900.
- INNES, Charlotte, « Reading Ruskin in Los Angeles », *The Hudson Review*, Vol. 58, n° 1, Spring 2005: 43-4.
- ISER, Wolfgang, *L'Appel du Texte*, Paris : Editions Allia, 2012 [1969].
- J.N.N., « Visual Poetry », *Poetry*, Vol. 31, n° 6, Mar. 1928: 334-8.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de Linguistique Générale*, Tome I, Paris : Editions de Minuit, 1963.
- JANECZKO, Paul, *The Place my Words are Looking for : What Poets Say About and Through Their Work*, New York : Bradbury Press, 1990.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une Esthétique de la Réception*, Paris : Gallimard, 1990.
- JUNO, Andrea & VALE, V., *Angry Women*, San Francisco : RE/Search Publications, 1991.
- KANE, Daniel, *What is Poetry : Conversation with the American Avant Garde*, New York : Teachers and Writers Books, 2003.
- We Saw the Light : Conversations Between the New American Cinema and Poetry*, Iowa City : University of Iowa Press, 2009.
- KATZ, Joy & PRUFER, Kevin, *Dark Horses : Poets on Overlooked Poems : An Anthology*, Urbana : University of Illinois Press, 2007.

- KERMODE, Frank, *Poetry, Narrative, History*, Oxford: Blackwell, 1989.
- KING, Camm, *Voice of the Poet : The Manifesto*, Kingstown : Association for the Advancement of Integrity, entre 1983 et 1986.
- KIRSCH, Adam, *The Wounded Surgeon : Confession and transformation in Six American Poets*, New York : W. W. Norton, 2005.
- KNICKERBOCKER, Scott, *Ecopoetics : The Language of Nature, the Nature of Language*, Boston : The University of Massachusetts Press, 2012.
- KOMUNYAKAA, Yusef, « Langston Hughes + Poetry = The Blues », *Callaloo*, Vol. 25, n° 4, Autumn 2002 : 1140-43.
- KOOLISH, Lynda, *African American Writers : Portraits and Visions*, Jackson : University Press of Mississippi, 2001.
- KOVACIK, Karen, « Between L=A=N=G=U=A=G=E and Lyric: The Poetry of Pink-Collar Resistance », *NWSA Journal*, Vol. 13, n° 1, Spring 2001 : 22-39.
- KRISTEVA, Julia, *La Révolution du Langage Poétique*, Paris : Editions du Seuil, 1974.
- LE DANTEC, Yves-Gérard, « Le Mouvement Poétique », *La Revue des Deux Mondes*, Mai 1936 & Juillet 1937.
- LEIRIS, Michel, *Mots Sans Mémoire*, Paris : Gallimard, 1969.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Le Seuil : collection « Poétique », 1975.
- Signes de Vie : Le Pacte Autobiographique 2*, Paris : Éditions du Seuil, 2005.
- LONG HOEVELER, Diane & DECKER SCHUSTER, Donna, *Women's Literary Creativity and the Female Body*, New York : Palgrave MacMillan, 2007.
- MANCE, Ajuan Maria, *Inventing Black Women : African American Women Poets and Self-Representation, 1877-2000*, Knoxville : University of Tennessee Press, 2007.
- MASCIA-LEES, Frances & SHARPE, Patricia, « Culture, Power, and Text : Anthropology and Literature Confront Each "Other" », *American Literary History*, Vol. 4, n° 4, Winter 1992 : 678-96.
- MAYNARD, John Arthur, *Venice West: The Beat Generation in Southern California*, USA: Rutgers University press, 1991.
- McCLUNG, William Alexander, « Dialectics of Literary Cities », *Journal of Architectural Education (1984-)*, Vol. 41, n° 3, Spring 1988 : 33-7.
- McDOWELL, Robert, « Recombinative Poetry », *The Hudson Review*, Vol. 37, n° 1, Spring 1984 : 115-31.
- McNAMARA, Kevin, *The Cambridge Companion to the Literature of Los Angeles*, Cambridge : Cambridge University Press, 2010.
- MICHAUX, Henri, *Déplacements, Dégagements*, Paris : Gallimard, 1985.
- MILLER, James, « National Council of Teachers of English Councilletter: To Preserve Humanness : Language and Literature in the '70s and Beyond », *The English Journal*, Vol. 59, n° 8, Nov. 1970 : 1154-56.
- MILOSZ, Czeslaw, *Témoignage de la Poésie*, Paris : Presses Universitaires de France, 1983.
- MILTON, *The Major Works*, New York : Oxford University Press, 1991.

- MOHR, Bill, *Hold-Outs : The Los Angeles Poetry Renaissance 1948-1992*, Iowa City : University of Iowa Press, 2011.
- MONTEFIORE, Jan, *Feminism and Poetry : Language, Experience, Identity in Women's Writing*, Chicago : Distributed in the USA by Independent Publishers' Group, 2004.
- MOORMAN, Honor, « Backing into Ekphrasis : Reading and Writing Poetry about Visual Art », *The English Journal*, Vol. 96, n° 1, Sep. 2006: 46-53.
- MURPHET, Julian, *Literature and Race in Los Angeles*, Cambridge : Cambridge university Press, 2001.
- NAGLER, Michael, « How Does an Oral Poem Mean? », *Arion*, New Series, Vol. 3, No. 3, 1976 : 365-77.
- NANCY, Jean-Luc, *Résistance de la Poésie*, Périgueux : William Blake & co. Editions, 2004.
- NATOLI, Joseph, « Meditating on a Postmodern Strategy of Reading », *The Yearbook of English Studies*, Vol. 26, 1996 : 260-6.
- NESME, Axel, « Canonical Agon in Post-World War II American Poetry Anthologies », *Revue Française d'Etudes Americaines* 2006/4, n°110, p. 42-60.
- NIELSEN, Aldon Lynn, *Reading Race : White American Poets and the Racial Discourse in the Twentieth Century*, Athens : University of Georgia Press, 1988.
- Reading Race in American Poetry: "An Area of Act"*, Chicago : University of Illinois Press, 2000.
- OLSEN, William, « Poetry and Vision », *Chicago Review*, Vol. 40, n° 4, 1994: 33-50.
- PAGLIA, Camille, *Break, Blow, Burn*, New York : Pantheon Books, 2005.
- PANKOW, Gisela, *L'Homme et son Espace Vécu : Abord Analytique de la Parole Poétique*, Paris : Aubier, 1992.
- PERLOFF, Marjorie, & DWORKIN, Craig, *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, Chicago : University of Chicago Press, 2009.
- PERLOFF, Marjorie, *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*, Chicago : University of Chicago Press, 1991.
- The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Evanston : Northwestern University Press, 1996.
- PERRINE, Laurence, & ARP, Thomas, *Sound & Sense : An Introduction to Poetry*, San Diego : Harcourt Brace Jovanovich, 1991.
- PINSKY, Robert, *The Situation of Poetry : Contemporary Poetry and its Traditions*, Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1976.
- Poetry and the World*, New York : Ecco press, 1988.
- « Shared Memory : Libraries and the Poems We Love », *American Libraries*, Vol. 29, n° 4, Apr. 1998 : 54-6.
- The Sounds of Poetry : A Brief Guide*, New York : Farrar, Straus and Giroux, 1999.
- Democracy, Culture and the Voice of Poetry*, Princeton, N.J. : Princeton University Press, 2002.

- POLOS, Nicholas C., « Early California Poetry », *California Historical Society Quarterly*, Vol. 48, n° 3, Sep. 1969 : 243-55.
- RENARD, Jean-Claude, *Notes sur la Poésie*, Paris : Seuil, 1970.
- REVERDY, Pierre, *Cette Emotion Appelée Poésie : Ecrits sur la Poésie*, Paris : Flammarion, 1989.
- RICH, Adrienne, *What is Found There : Notebooks on Poetry and Politics*, New York: W.W. Norton & Company, 1993.
- ROSENBLATT, Louise Michelle, *The Reader, the Text, the Poem: The Transactional Theory of the Literary Work*, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1994.
- ROUPNEL, Gaston, *Siloë*, Paris : Delamain et Boutelleau, 1927.
- RYAN, Marie-Laure, « Immersion vs. Interactivity: Virtual Reality and Literary Theory », *SubStance*, Vol. 28, n° 2, 1999 : 110-37.
- SCULLY, James, *Line Break: Poetry as Social Practice*, Willimantic : Curbstone Press, 2005 [1998].
- SHIFFRIN, Nancy, « Poetry : Is There a Los Angeles Sound ? », *The Los Angeles Times*, 25/01/1987, http://articles.latimes.com/1987-01-25/entertainment/ca-5614_1_los-angeles-poetry, 18/09/2011.
- SLINN, E. Warwick, « Poetry and Culture : Performativity and Critique », *New Literary History*, Vol. 30, n° 1, Winter 1999: 57-74.
- SNODGRASS, W. D., *To Sound Like Yourself : Essays on Poetry*, Rochester : BOA, 2002.
- SOJCHER, Jacques, *La Démarche Poétique : Lieux et Sens de la Poésie Contemporaine*, Paris : 18-10, 1976.
- SOMERS-WILLET, Susan, « Slam Poetry and the Cultural Politics of Performing Identity », *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 38, n° 1, Spring 2005 : 51-73.
- SONTAG, Kate & GRAHAM, David, *After Confession : Poetry as Autobiography*, Saint Paul : Graywolf Press, 2001.
- STENDAL-BOULOS, Miriam, *Chemin pour une Approche Poétique du Monde*, Copenhagen : Museum Tusulanum Press, 1999.
- STOWE, Richard, & MAGGIO, Andrew, « Language and Poetry in Sight and Sound », *The English Journal*, Vol. 54, n° 5, May 1965 : 410-13.
- SUBERCHICOT, Alain, *Ecriture Poétique Moderne : Perdre et Trouver le Sens*, Clermont-Ferrand : Université Blaise Pascal, 1994.
- TADIE, Jean-Yves, *Le Récit Poétique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1978.
- THOMAS, Gregory, « The Canonization of Jazz and Afro-American Literature », *Callaloo*, Vol. 25, n° 1, Winter 2002: 288-308.
- TILLINGHAST, Richard, *Poetry and What is Real*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 2004.
- WAGENBAUR, Thomas, *The Poetics of Memory*, Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1998.
- WALLENSTEIN, Barry, « The Jazz-Poetry Connection », *Performing Arts Journal*, Vol. 4, n° 3, 1980 : 122-34.
- « Poetry and Jazz : A Twentieth-Century Wedding », *Black American Literature Forum*, Vol. 25, n° 3, Autumn 1991: 595-620.
- WARD, John Powell, *Poetry and the Sociological Idea*, Brighton: Humanities Press, 1981.

WATSON SHERMAN, Charlotte, *Sisterfire : Black Womanist Fiction and Poetry*, New York, NY : Harper Perennial, 1994.

WHEELER, Lesley, *Voicing American Poetry: Sound and Performance from the 1920s to the Present*, Ithaca : Cornell university press, 2008.

WHEELOCK, John, *What is Poetry?*, New York: Charles Scribner's Sons, 1963.

WILLIAMS, Raymond, *The Country and the City*, New York : Oxford University Press, 1973.

WILLIAMS, Shirley, « The Blues Roots of Contemporary Afro-American Poetry », *The Massachusetts Review*, Vol. 18, n° 3, Autumn 1977: 542-54.

WILLIAMS PAGE, Yolanda, *Encyclopedia of African American Women Writers*, Westport, Conn. : Greenwood Press, 2007.

WOODLEY, Krista, « Let the Data Sing : Representing Discourse in Poetic Form », *Oral History*, Vol. 32, n° 1, Spring 2004: 49-58.

Articles sur l'auteur

BOUTIN, Nancy, « Wanda Coleman : Griot », *The Los Angeles Review*, Vol. 6, Fall 2009 : 58-63.

COMER, Krista, « Revising Western Criticism Through Wanda Coleman », *Western American Literature*, Vol.33, n°4, Winter 1999 : 357-83.

COOPER, Carol, 01/01/2008, « L.A. Consequential », *The Village Voice*, 21/06/2009, <http://www.villagevoice.com/2008-01-01/books/l-a-consequential/>

DAVIS, Thulani, 03/09/2002, « Slam Queen vs. Inaugural Poet », 21/06/2009, <http://www.villagevoice.com/2002-09-03/news/slam-queen-vs-inaugural-poet/2/>

FIELDING, Hillary, « So They Can See Me : Talking to Wanda Coleman », *Poetry Flash : A Poetry Review & Literary Calendar for the West*, n°249, January-February 1994.

FRANK, Joan, « Wanda Coleman's Smoky Jazz and Twelve O'Clock Tales », *San Francisco Chronicle*, November 23rd, 2007,

<http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2007/11/23/DDVET4PK4.DTL>

GEORGE, Lynell, « A Perversion of Dreams and Other Truths », *Los Angeles Times*, Section E – Front Page, January 5th, 2000, <http://articles.latimes.com/2000/jan/05/news/cl-50759>.

GLICK, Nicole E., *Transformational Poetry : Ecofeminism in Jeffers, Snyder, Rich & Coleman*, Thèse soutenue à l'Université de Riverside, Californie, en 2004.

HARTMAN, Pat, « Wanda Coleman », *Virtual Venice*, 12/09/2010,

<http://www.virtualvenice.info/poets/coleman.htm>

HILLARD, Jeffrey, « Juxtaposition in Life and Art », *Poet's Market 2003 : Publishers of Poetry*: 297-9.

KOSIBA, Sara, « Ostinato Vamps : Review », *African American Review*, Vol. 39, n° 1, Spring - Summer 2005 : 247-9.

MAGISTRALE, Tony, « Doing Battle with the Wolf: A Critical Introduction to Wanda Coleman's Poetry », *Black American Literature Forum*, Vol. 23, n° 3, Autumn 1989 : 539-54.

———— « African Sleeping Sickness : Review », *African American Review*, Vol. 26, n° 2, Summer 1992 : 355-7.

MAGISTRALE, Tony & FERREIRA, Patricia, « Sweet Mama Wanda Tells Fortunes : An Interview with Wanda Coleman », *Black American Literature Forum*, Vol. 24, n°3, Fall 1990 : 491-507.

McPHEE, Graham, « Bathwater Wine : Review », *African American Review*, Vol. 34, n° 3, Autumn 2000 : 554-5.

NORTHERN, Orathai, « Wanda Coleman (1946-) », *Contemporary Women Poets: An A-to-Z Guide*, Westport : Greenwood Press, 2002.

PEREIRA, Malin, *Into a Light Both Brilliant and Unseen : Conversation with Contemporary Black Poets*, University of Georgia Press, 2010.

RYAN, Jennifer D., *Post-Jazz Poetics : A Social History*, New York : Palgrave Macmillan, 2010.

SELINGER, Eric M., « Trash, Art, and Performance Poetry : Wanda Coleman », *Parnassus: Poetry in Review*, 1998 : 356-81.

SILSBEE, Kirk, « The Anger of an Artist Without Sanction », *L.A. Style*, March 1991 : 93-4.

SINGER, Sean, 18/01/2012, « There Are More Knowzits Than Ever », *The Rumpus*, 06/02/2014, <http://therumpus.net/2012/01/there-are-more-knowzits-than-ever/>

STANLEY, Sandra K., « Native in a Strange Land : Review », *African American Review*, Vol. 33, n° 2, Summer 1999 : 371-2.

WANIEK, Marilyn N., « Mad Dog Black Lady : Review », *Callaloo*, n° 16, Oct. 1982 : 136-8.

WEIL, Eric A., « Mercurochrome : Review », *African American Review*, Vol. 36, n° 4, Winter 2002 : 695-6.

WILLIAMS, Ian, « Female Voices, Male Listeners : Identifying Gender in the Poetry of Anne Sexton and Wanda Coleman », dans LONG HOEVELER, Diane & DECKER SCHUSTER, Donna, *Women's Literary Creativity and the Female Body*, New York: Palgrave MacMillan, 2007.

WRONSKY, Gail, « African Sleeping Sickness : Review », *The Antioch Review*, Vol. 50, n° 4, Autumn 1992 : 778.

Sciences Humaines et Sociales : Los Angeles

ANDERSON, Christopher, *Hollywood TV: The Studio System in the Fifties*, Austin : University of Texas Press, 1994.

AREFI, Mahyar, « Jump Starting Main Street: A Case Study of the Los Angeles Neighborhood Initiative (LANI) », *The Town Planning Review*, Vol. 73, n° 1, Jan. 2002 : 83-110.

ARNZEN, Michael A., « The Same and the New: "Cape Fear" and the Hollywood Remake as Metanarrative Discourse », *Narrative*, Vol. 4, n° 2, May 1996 : 175-94.

ARVIDSON, Enid, « Remapping Los Angeles, or, Taking the Risk of Class in Postmodern Urban Theory », *Economic Geography*, Vol. 75, n° 2, Apr. 1999: 134-56.

AVILA, Eric, *Popular Culture in the Age of the White Flight: Fear and Fantasy in Suburban Los Angeles*, Berkeley: University of California Press, 2004.

AXELROD, Jeremiah, *Inventing Autopia: Dreams and Visions of the Modern Metropolis in Jazz Age Los Angeles*, Berkeley: university of California Press, 2009.

- BALDASSARE, Mark, *The Los Angeles Riots : Lessons for the Urban Future*, Boulder: Westview Press, 1994.
- BANHAM, Reyner, *Los Angeles : The Architecture of Four Ecologies*, Los Angeles CA: University of California Press, 2009 [1971].
- BANNER, Lois, « The Irony of Memory: Finding a Los(t) Angeles », *Pacific Historical Review*, Vol. 63, n° 1, Feb. 1994 : 1-18.
- BASTEN, Fred E., *Beverly Hills : Portrait of a Fabled City*, Los Angeles: Douglas Publishers, 1975.
- BAY, Stephen, YATES, Francesca & YATES, Duncan, *Los Angeles : A Photographic Portrait*, Rockport: Twin Lights Publishers, 2006.
- BECKER, Christine, *It's the Pictures That Got Small : Hollywood Film Stars on 1950s Television*, Middletown : Wesleyan University Press, 2008.
- BELEY, Ennis, *Picture LA : Landmarks of a New Generation*, Marina Del Rey : Getty Conservation institute, 1994.
- BENNET, Guy & MOUSLI, Béatrice, *Seeing Los Angeles : A Different Look at A Different City*, Proceedings of a Conference at The Bibliothèque Nationale de France: June 15-17 2006, Los Angeles : Otis Books, 2007.
- BERGES, Marshall, *The Life and Times of Los Angeles: A Newspaper, a Family, and a City*, New York : Atheneum, 1984.
- BERNARD-DONALS, Michael, « The Rodney King Verdict, the "New York Times", and the "Normalization" of the Los Angeles Riots; Or, What Antifoundationalism Can't Do », *Cultural Critique*, n° 27, Spring 1994 : 61-87.
- BOBO, Lawrence, OLIVER, Melvin, JOHNSON, James & VALENZUELA Jr., Abel, *Prismatic Metropolis : Inequality in Los Angeles*, New York: Russell Sage Foundation, 2000.
- BOSKIN, Joseph & PILSON, Victor, « The Los Angeles Riot of 1965 : A Medical Profile of an Urban Crisis », *Pacific Historical Review*, Vol. 39, n° 3, Aug. 1970 : 353-65.
- BOTTLES, Scott L., *Los Angeles and the Automobile : The Making of the Modern City*, Berkeley : University of California Press, 1987.
- BOWMAN, Lynn, *Los Angeles : Epic of a City*, Berkeley: Howell-North Books, 1974.
- CALIFORNIA GOVERNOR'S COMMISSION ON THE LOS ANGELES RIOTS, *Violence in the City – an End or a Beginning?*, Los Angeles, 1965.
- CALLINICOS, A.T., « Meaning of Los Angeles Riots », *Economic and Political Weekly*, Vol. 27, n° 30, Jul. 25, 1992 : 1603-6.
- CAMPBELL, Christopher, *Place Making in Los Angeles : Constructing a Sense of Place out of Ordinary Urban Space Through Symbolic and Social Means*, Thèse soutenue à UCLA en 2002.
- CAUGHEY, John, & CAUGHEY, LaRee, *Los Angeles : Biography of a City*, Berkeley: University of California Press, 1976.
- CARLINI, Alessandro, *Berlin, Los Angeles, Working Together in Culture, Science, and Industry: Fantasy and Realism in Architecture*, Berlin : Deutscher Werkbund Berlin, 1980.
- CARR, Harry, *Los Angeles, City of Dreams*, New York : Appleton-Century Company, 1935.
- CELEDON, Pedro P., *Mortality, Immortality ? : The Legacy of 20th Century Art : Exploring Six Los Angeles Contemporary Artworks*, Los Angeles : Getty Conservation Institute, 1998.

- CENZATTI, Marco, *Los Angeles and the L.A. School : Postmodernism & Urban Studies*, Los Angeles : Los Angeles Forum for Architecture & Urban Design, 1993.
- CHARLES, Camille Z., *Won't you Be my Neighbor ? Race, Class, and Residence in Los Angeles*, New York : Russell Sage Foundation, 2006.
- CHARLES, Rolland, & IGUS, Toyomi, *Life in a Day of Black L.A. : The Way we See it : L.A.'s Black Photographers Present a New Perspective on their City*, Los Angeles : CAAS Publications, 1992.
- CLARK, David, *Los Angeles a City Apart : An Illustrated History*, Woodland Hills : Windsor Publications, 1981.
- CLARK, William A.V. & SCHULTZ, Freya, « Evaluating the Local Impacts of Recent Immigration to California : Realism versus Racism », *Population Research and Policy Review*, Vol. 16, n° 5, Oct. 1997 : 475-91.
- COHEN, Elissa, « La Jungle Urbaine de Los Angeles : Problèmes Environnementaux et la Ville » dans la revue *Vertigo : La revue en sciences de l'environnement sur le WEB*, Vol. 3, n° 2, Octobre 2002. Article disponible à l'adresse :
http://www.vertigo.uqam.ca/vol3no2/art9vol3n2/elissa_cohen.html
- COHEN, Nathan, *The Los Angeles Riots : A Socio-psychological Study*, New York : Praeger Publishers, 1970.
- COMER, Krista, *Landscapes of the New West : Gender and Geography in Contemporary Women's Writing*, Chapel Hill, N.C. : University of North Carolina Press, 1999.
- COMER, Virginia L., *Angels Flight : A History of Bunker Hill's Incline Railway*, Los Angeles: Historical Society of Southern California, 1996.
- CONTRERAS, Francisco J., *Contested Space : The Cornfields : The Design of an Urban Park in Downtown Los Angeles*, Thèse soutenue à UCLA en 2004.
- COSGROVE, Denis, & DELLA DORA, Veronica, « Mapping Global War : Los Angeles, the Pacific, and Charles Owens's Pictorial Cartography », *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 95, n° 2, Jun. 2005 : 373-90.
- COGDELL DJEDJE, Jacqueline, « Gospel Music in the Los Angeles Black Community : A Historical Overview », *Black Music Research Journal*, Vol. 9, n° 1, Spring 1989 : 35-79.
- CRAWFORD, Margaret, « Contesting the Public Realm : Struggles over Public Space in Los Angeles », *Journal of Architectural Education (1984-)*, Vol. 49, n° 1, Sep. 1995 : 4-9.
- CUFF, Dana, *Provisional City : Los Angeles Stories of Architecture and Urbanism*, Cambridge : MIT Press, 2000.
- DANIELS, Douglas, « Los Angeles's Jazz Roots : The Willis H. Young Family », *California History*, Vol. 82, n° 3, 2004 : 48-70
- DAVIDSON, Ronald A. & ENTRIKIN, Nicholas, « The Los Angeles Coast as a Public Place », *Geographical Review*, Vol. 95, n° 4, Oct. 2005 : 578-93.
- DAVIS, Clark, « From Oasis to Metropolis : Southern California and the Changing Context of American Leisure », *Pacific Historical Review*, Vol. 61, n° 3, May 1992 : 357-86.
- DAVIS, Clark, & IGLER, David, *The Human Tradition in California*, Wilmington : Scholarly Resources, 2002.
- DAVIS, Mike, *City of Quartz : Excavating the Future in Los Angeles*, New York: Verso, 2006 [1990].

- *Ecology of Fear : Los Angeles and the Imagination of Disaster*, New York : Vintage Books, 1999.
- DAVIS, Mike & FROMMER, Marcos, « An Interview with Mike Davis », *Chicago Review*, Vol. 38, n° 4, 1993 : 21-43.
- DAWES, Amy, *Imagining Los Angeles : Photographs of a 20th Century City*, Los Angeles : The Los Angeles Times, 2000.
- DEAR, Michael, SCHOCKMAN, Eric & HISE, Greg, *Rethinking Los Angeles*, Thousand Oaks : Sage, 1996.
- DEAR, Michael & FLUSTY, Steven, « The Iron Lotus : Los Angeles and Postmodern Urbanism », *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 551, May 1997 : 151-63.
- DEGOUTIN, Stéphane, *Prisonniers Volontaires du Rêve Américain*, Paris : Edition de la Villette, 2006.
- DEVERELL, William, *Whitewashed Adobe : The Rise of Los Angeles and the Remaking of its Mexican Past*, Berkeley: University of California Press, 2004.
- DEVERELL, William, & HISE, Greg, *A Companion to Los Angeles*, Malden : Wiley-Blackwell, 2010.
- DEVERELL, William & SITTON, Tom, *Metropolis in the Making : Los Angeles in the 1920s*, Berkeley : University of California Press, 2001.
- EASTMAN, Ralph, « Central Avenue Blues : The Making of Los Angeles Rhythm and Blues, 1942-1947 », *Black Music Research Journal*, Vol. 9, n° 1, Spring 1989 : 19-33.
- ENGH, Michael E., *Meeting the Needs of Our Time : Builders of the Humane City in Los Angeles, 1900-1950*, Los Angeles : Historical Society of Southern California, 2001.
- ESTRADA, William D., *The Los Angeles Plaza : Sacred & Contested Space*, Austin : University of Texas Press, 2008.
- FARBER, Don, *Taking Refuge in L.A. : Life in a Vietnamese Buddhist Temple*, New York : Aperture Foundation, 1987.
- FINE, David, *Imagining Los Angeles : A City in Fiction*, Albuquerque : University of Mexico Press, 2000.
- « The Emergence of Los Angeles as a Literary Territory », *California History*, Vol. 79, n° 1, Spring 2000 : 4-9.
- FOGELSON, Robert M., *The Los Angeles Riots*, Salem N.H. : Ayer, 1988.
- *The Fragmented Metropolis : Los Angeles, 1850-1930*, Berkeley : University of California Press, 1993.
- FORD, Richard T., « The Collapse of Los Angeles », *Transition*, n° 57, 1992: 72-86.
- FULTON, William, *The Reluctant Metropolis : The Politics of Urban Growth in Los Angeles*, Point Arena : Solano Press Books, 1997.
- GABBARD, Krin, *Black Magic : White Hollywood and African American Culture*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2004.
- GADER, June Rose, *L.A. Live : Profiles of a City*, New York : St. Martin's Press, 1980.
- GALINDO, Pete & Flor de Luz Multimedia, *Los Angeles Mural Conservation*, Los Angeles : City of Los Angeles, 2005.

- GARCÍA, Matt, *A World of Its Own : Race, Labor, and Citrus in the Making of Greater Los Angeles, 1900-1970*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2001.
- GARRARD, Mary D., « 'Women Artists' in Los Angeles », *The Burlington Magazine*, Vol. 119, n° 892, Jul. 1977 : 530-2.
- GEBHARD, David, *Architecture in Los Angeles : A Compleat Guide*, Salt Lake City : Peregrine Smith Books, 1985.
- GEBHARD, David, & WINTER, Robert, *Architectural Guidebook to Los Angeles*, Salt lake City : Gibbs Smith, 2003.
- GERACE, Gloria, *Urban Surprises : A Guide to Public Art in Los Angeles*, Monrovia : Navigator Press, 2002.
- GETTY CONSERVATION INSTITUTE, *Incentives for the Preservation and Rehabilitation of Historic Homes in the City of Los Angeles : A Guidebook for Homeowners*, Los Angeles : Getty Conservation Institute, 2004.
- GHORRA-GOBIN, Cynthia, *Los Angeles : Le Mythe Américain Inachevé*, Paris : CNRS Editions, 1997.
- GIBBON, David & SMART, Ted, *Los Angeles : A Picture Book to Remember Her By*, New York : Crescent, 1979.
- GIROUX, Henry A., « The Politics of Insurgent Multiculturalism in the Era of the Los Angeles Uprising », *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 26, n° 1, Spring 1993 : 12-30.
- GODBOUT, Oscar A., « Los Angeles TV : The Unrepentant Prodigal », *The Quarterly of Film Radio and Television*, Vol. 11, n° 4, Summer 1957 : 416-19.
- GOTTLIEB, Robert, *The Next Los Angeles : The Struggle for a Livable City*, Berkeley : University of California Press, 2005.
- Reinventing Los Angeles : Nature and Community in the Global City*, Cambridge : MIT Press, 2007.
- GOTTLIEB, Robert & WOLT, Irene, *Thinking Big : The Story of the LOS ANGELES TIMES, Its Publishers and their Influence on Southern California*, New York : Putnam's sons, 1977.
- GRENIER, Catherine, *Los Angeles 1955-1985 : Naissance d'une Capitale Artistique*, Paris : Editions du Centre Pompidou, 2006.
- GUMPRECHT, Blake, *The Los Angeles River : Its Life, Death, and Possible Rebirth*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2001.
- HALE, Sondra & WOLVERTON, Terry, *From Site to Vision : The Woman's Building in Contemporary Culture*, Los Angeles : Ben Maltz Gallery, Otis College of Art and Design and the Woman's Building, 2011.
- HALPERN, John, *Los Angeles, Improbable City : A True Account of Certain Incidents in the Dramatic – at Times Scandalous – Ever-remarkable History of El Pueblo de Nuestra Señora la Reina de Los Angeles de Porciuncula*, New York : Dutton, 1979.
- HAMBURG KENNEDY, Marla, & STILLER, Ben, *Looking at Los Angeles*, New York : Metropolis Books, 2005.
- HARTMAN, Pat, *Call Someplace Paradise*, USA : Xlibris Corp., 2000.
- HARVEY, Steve, *The best of Only in L.A. : A Chronicle of the Amazing, Amusing and Absurd*, Los Angeles : Los Angeles Times, 1996.

- HAYDEN, Dolores, « The Power of Place : A Proposal for Los Angeles », *The Public Historian*, Vol. 10, n° 3, Summer 1988 : 5-18.
- HEIMANN, Jim, & STARR, Kevin, *Los Angeles: Portrait of a City*, Köln : Taschen, 2009.
- HERBERT, Steve, « The Normative Ordering of Police Territoriality: Making and Marking Space with the Los Angeles Police Department », *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 86, n° 3, Sep. 1996 : 567-82.
- *Policing Space : Territoriality and the Los Angeles Police Department*, Minneapolis and London : University of Minnesota Press, 1997.
- HERR, Jeffrey, *Landmark L.A. : Historic-Cultural Monuments of Los Angeles*, Santa Monica : Angel City Press, 2002.
- HISE, Greg, « Border City : Race and Social Distance in Los Angeles », *American Quarterly*, Vol. 56, n° 3, Sep. 2004 : 545-58.
- HOMERO VILLA, Paul & SANCHEZ, George, J., *Los Angeles and the Future of Urban Cultures : A Special Issue of American Quarterly*, Baltimore : John Hopkins University Press, 2005.
- HUNT, Darnell, *Screening the Los Angeles "Riots" : Race, Seeing, and Resistance*, Cambridge : Cambridge University Press, 1997.
- HUNT, Darnell & RAMON, Ana-Christine, *Black Los Angeles : American Dreams and Racial Realities*, New York : New York University Press, 2010.
- HUREWITZ, Daniel, *Bohemian Los Angeles and the Making of Modern Politics*, Berkeley : University of California Press, 2007.
- HUYSEN, Andreas, « Adorno in Reverse: From Hollywood to Richard Wagner », *New German Critique*, n° 29, Spring - Summer 1983 : 8-38.
- J.R., *The Wrinkles of the City : Los Angeles*, Rome : Drago, 2013.
- JAMES, Angela, GRANT, David & CRANFORD, Cynthia, « Moving up, but How Far? African American Women and Economic Restructuring in Los Angeles, 1970-1990 », *Sociological Perspectives*, Vol. 43, n° 3, Autumn 2000 : 399-420.
- JAMES, David E., « Hollywood Extras: One Tradition of "Avant-Garde" Film in Los Angeles », *October*, Vol. 90, Autumn 1999 : 3-24.
- *Sons and Daughters of Los: Culture and Community in L.A.*, Philadelphia : Temple University Press, 2003.
- « Artists as Filmmakers in Los Angeles », *October*, Vol. 112, Spring 2005 : 111-27.
- JASKOL, Julie, & LEWIS, Brian, *City of Angels : In and Around Los Angeles*, New York : Dutton Children's Books, 1999.
- JOHNSON Jr., James, FARRELL, Walter & GUINN, Chandra, « Immigration Reform and the Browning of America : Tensions, Conflicts and Community Instability in Metropolitan Los Angeles », *International Migration Review*, Vol. 31, n° 4, Winter 1997 : 1055-95.
- JOHNSON, Paula, SEARS, David & McCONAHAY, John, « Black Invisibility, the Press, and the Los Angeles Riot », *The American Journal of Sociology*, Vol. 76, n° 4, Jan. 1971 : 698-721.
- JONES, Kellie, *Now Dig This! : Art & Black Los Angeles 1960-1980*, Los Angeles & New York : Hammer Museum and Delmonico Books Prestel, 2011.
- JOSEPH, Charles, *Écrire Los Angeles: De l'Espace au Poème* (mémoire présenté pour l'obtention du diplôme de Master Recherche Texte et Contexte), Le Mans, Université du Maine.

- KAPLAN, Sam Hall, *L.A. Follies : Design and Other Diversions in a Fractured Metropolis*, Santa Monica : Cityscape press, 1989.
- KEIL, Roger, *Los Angeles : Globalization, Urbanization and Social Struggles*, New York : John Wiley and Sons, 1998.
- KENNELLY, Joe & HANKEY, Roy, *Sunset Boulevard : America's Dream Street*, Burbank : Darwin Publications, 1981.
- KLEIN, Norman, *The History of Forgetting : Los Angeles and the Erasure of Memory*, New York : Verso, 2008 [1997].
- KODANI HILL, Kimi, *Shades of California, the Hidden Beauty of Ordinary Life : California's Family Album*, Berkeley : Heyday Books, 2001.
- KOSHALEK, Richard, & HUTT, Dana, *L.A. Now : Shaping a New Vision for Downtown Los Angeles*, Pasadena : Art Center College of Design, 2002.
- KOZO COLE, Carolyn & KOBAYASHI, Kathy, *Shades of L.A. : Pictures from Ethnic Family Albums*, New York : The New Press, 1996.
- KREMER-SADLIK, Tamar, FATIGANTE, Marilena & FASULO, Alessandra, « Discourses on Family Time: The Cultural Interpretation of Family Togetherness in Los Angeles and Rome », *ETHOS*, Vol. 36, n° 3, 2008 : 283–309.
- KUMAR, Amitava, « Los Angeles Riots and Television », *Economic and Political Weekly*, Vol. 27, n° 26, Jun. 27, 1992 : 1311.
- LAWRENCE, James, *Wild L.A. : A Celebration of the Natural Areas In and Around the City*, San Francisco : Sierra Club Books, 2001.
- League of Women Voters of Los Angeles, *Los Angeles : Structure of a City*, Los Angeles : The League, 1986.
- LEONARD, Kevin Allen, *The Battle for Los Angeles : Racial Ideology and World War II*, Albuquerque : University of New Mexico Press, 2006.
- LINTON, Meg, MABERRY, Sue & PULSINELLI, Elizabeth, *Doin' It In Public : Feminism and Art at the Woman's Building*, Los Angeles : Ben Maltz Gallery, Otis College of Art and Design, 2011.
- LIPSITZ, George, « Learning from Los Angeles : Another One Rides the Bus », *American Quarterly*, Vol. 56, n° 3, Sep. 2004 : 511-29.
- LOGAN, John, ZHANG, Wenquan & ALBA, Richard, « Immigrant Enclaves and Ethnic Communities in New York and Los Angeles », *American Sociological Review*, Vol. 67, n° 2, Apr. 2002 : 299-322.
- LOTCHIN, Roger, *The Bad City in the Good War : San Francisco, Los Angeles, Oakland, and San Diego*, Bloomington : Indiana University Press, 2003.
- LOUKAITOU-SIDERIS, Anastasia, « Privatisation of Public Open Space : The Los Angeles Experience », *The Town Planning Review*, Vol. 64, n° 2, Apr. 1993 : 139-67.
- LOVETT, Anthony & MARANIAN, Matt, *L.A. Bizarro! : The Insider's Guide to the Obscure, the Absurd, and the Perverse in Los Angeles*, New York : St. Martin's Press, 1997.
- LUMSDEN, Marshall, *LA 2000, a City for the Future / Final Report of the Los Angeles Committee*, Los Angeles 2000 Committee, 1988.
- McCAN, Richard, *Hollywood in Transition*, Westport : Greenwood Press, 1977, [1962].

- MARCHAND, Bernard, *The Emergence of Los Angeles : Population and Housing in the City of Dreams, 1940-1970*, London : Pion, 1986.
- MARCÍAS, Anthony, « Bringing Music to the People : Race, Urban Culture, and Municipal Politics in Postwar Los Angeles », *American Quarterly*, Vol. 56, n° 3, Sep. 2004 : 693-717.
- MARCUS, George E., « The Production of European High Culture in Los Angeles: The J. Paul Getty Trust as Artificial Curiosity », *Cultural Anthropology*, Vol. 5, n° 3, Aug. 1990 : 314-30.
- MARCUS, Kenneth, « Living the Los Angeles Renaissance: A Tale of Two Black Composers », *The Journal of African American History*, Vol. 91, n° 1, Winter 2006 : 55-72.
- MARTINEZ, Al, *City of Angles : A Drive-by Portrait of L.A.*, New York : St Martin's Press, 1996.
- MAZON, Mauricio, *The Zoot-Suit Riots : The Psychology of Symbolic Annihilation*, Austin : University of Texas Press, 1984.
- McWILLIAMS, Carey, *Southern California : An Island on the Land*, Layton : Gibbs Smith Publisher, 1946.
- MILES, Jack, « Blacks vs. Browns », *The Atlantic Monthly*, vol. CCLXX, n°4, Octobre 1992 : 41-68.
- MITCHELL, Pablo, « To Live and Learn from L.A. », *Reviews in American History*, Vol. 32, n° 4, Dec. 2004 : 545-51.
- MONNET, Jérôme, « La Rue et la Représentation de la Ville : Iconographie et Lieux Communs à Mexico et Los Angeles », *Flux 2006-2007/4-1*, n°66-67 : 8-18.
- MOORE, Charles W., *City Observed, Los Angeles : A Guide to Architecture and Landscapes*, Santa Monica : Hennessey + Ingalls, 1998.
- MORRIS MCNEILL INC., *People of Los Angeles : A Computer Mapping of the City's Population*, Los Angeles : Morris McNeill Inc., 1990.
- *Where the Money Goes, an Analysis of Cultural Grant Programs in Los Angeles, Submitted to the City of Los Angeles, in Compliance with Contract #C-80372, October 19, 1990*, Los Angeles : Morris McNeill Inc., 1990.
- MORRISON, Patt, *Rio L.A. : Tales from the Los Angeles River*, Santa Monica: Angel City Press, 2001.
- MUSSO, Juliet, « Federalism and Community in the Metropolis : Can Los Angeles Neighborhoods Help Govern Gargantua ? », *Administrative Theory & Praxis*, Vol. 21, n° 3, Sep. 1999 : 342-53.
- NADEAU, Remi, *City-Makers : The Men Who Transformed Los Angeles from Village to Metropolis During the First Great Boom, 1868-76*, Garden City : Doubleday, 1948.
- NICOLAIDES, Becky M., *My Blue Heaven : Life and Politics in the Working-Class Suburbs of Los Angeles, 1920-1965*, Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- NOMURA, Art, *Las Palmas de Los Angeles*, U.S.: 1989.
- OSTERGRENN, Gail Ann, *Angels & Saints : Making and Promoting Place in Los Angeles and Southern California, 1890-1932*, 2005.
- OVNICK, Merry, *Los Angeles : The End of the Rainbow*, Los Angeles: Balcony Press, 1994.
- PAGANI, Jacqueline, « Mixing Art and Life : The Conundrum of the Avant-Garde's Autonomous Status in the Performance Art World of Los Angeles », *The Sociological Quarterly*, Vol. 42, n° 2, Spring 2001 : 175-203.
- PEABODY, Rebecca, PERCHUK, Andrew, PHILLIPS, Glenn & SINGH, Rani, *Pacific Standard Time : Los Angeles Art 1945-1980*, Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 2011.

- PHILLIPS, Susan A., « El Nuevo Mundo : The Landscape of Latino Los Angeles. Photographs by Camilo José Vergara », *American Anthropologist*, New Series, Vol. 103, n° 1, Mar. 2001 : 175-82.
- PHOENIX, Charles, *Southern Californialand : Midcentury Culture in Kodachrome*, Santa Monica : Angel City Press, 2004.
- PITT, Leonard, *Los Angeles A to Z : An Encyclopedia of the City and County*, Berkeley : University of California Press, 1997.
- PLAGENS, Peter, *Sunshine Muses : Art on the West Coast, 1945-1970*, Berkeley : University of California Press, 1999.
- POWDERMAKER, Hortense, *Hollywood, the Dream Factory : An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*, London : Sacker, 1951.
- PULIDO, Laura, « Rethinking Environmental Racism : White Privilege and Urban Development in Southern California », *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 90, n° 1, Mar. 2000 : 12-40.
- RASMUSSEN, Cecilia, *Curbside L.A. : An Offbeat Guide to the City of Angels from the Pages of the Los Angeles Times*, Los Angeles : Times Syndicate, 1996.
- RAYNER, Richard, *A Bright and Guilty Place : Murder, Corruption, and L.A.'s Scandalous Coming of Age*, New York : Anchor Books, 2010.
- REID, David, *Sex, Death, and God in L.A.*, New York : Pantheon Books, 1992.
- RICHMOND, Jack, *Hollywood: The City of a Thousand Dreams, the Graveyard of a Thousand Hopes; Facts and Fancies of Filmdom*, Los Angeles : N/A , 1928.
- RIDGE, Martin, *Revisiting Eden : Los Angeles, a City of the Future*, Los Angeles : Historical Society of Southern California, 2002.
- RIEFF, David, *Los Angeles : Capital of the Third World*, New York : Simon & Schuster, 1991.
- ROBERTSON, Douglas, *Portrait of a Memory : Hawthorne, Centinela Valley & the South Bay*, Inglewood : Robertson, 1993.
- ROBINSON, William W., *Santa Monica : A Calendar of Events in the Making of a City*, Los Angeles : Title Insurance and Trust Co., 1950.
- RODERICK, Kevin, *Wilshire Boulevard : Grand Concourse of Los Angeles*, Santa Monica : Angel City Press, 2005.
- ROLLE, Andrew, *Los Angeles : From Pueblo to City of the Future*, San Francisco : MTL, 1995.
- ROSENTHAL, Nicolas, « Representing Indians : Native American Actors on Hollywood's Frontier », *The Western Historical Quarterly*, Vol. 36, n° 3, Autumn 2005 : 328-52.
- ROTH, Marissa, *Real City : Downtown Los Angeles Inside/Out*, Santa Monica : Angel City Press, 2001.
- RIDGE, Martin, *Revisiting Eden : Los Angeles, a City of the Future*, Los Angeles : Historical Society of Southern California, 2002.
- RIOS-BUSTAMANTE, Antonio, « The Once and Future Majority », *California History*, Vol. 60, n° 1, Spring 1981 : 24-25.
- RUDD, Lynda L., *Los Angeles and its Environs in the Twentieth Century : A Bibliography of a Metropolis : 1970-1990, with a Directory of resources in the Los Angeles County*, Los Angeles : Los Angeles City Historical Society, 1996.

- SAINT GEORGE, Mark, *Los Angeles, City of Dreams : Up the Mellow Yellow Brick Road*, New York : Crown, 1975.
- SALAS, Charles G., & ROTH, Michael S., *Looking for Los Angeles : Architecture, Film, Photography, and the Urban Landscapes*, Los Angeles : Getty Research Museum, 2001.
- SAMPLE, Steven B., « USC and the Rebuilding of Los Angeles », *Change*, Vol. 25, n° 4, Jul.- Aug. 1993 : 48-55.
- SANDERS, Barry, « American Eye : Lock and Load : Los Angeles on Alert », *The North American Review*, Vol. 276, n° 1, Mar. 1991 : 9-13.
- SAWNEY, Deepak Narang, *Unmasking L.A. : Third Worlds and the City*, Houndmills, Basingstoke, U.K. ; New York : Palgrave, 2002.
- SCHIESL, Martin, & DODGE, Mark M., *City of Promise : Race & Historical Change in L.A.*, Claremont : Regina Books, 2006.
- SCHMIDT Jr., Ronald, *This is the City : Making Model Citizens in Los Angeles*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2005.
- SCHRANK, Sarah, *Art and the City: Civic Imagination and Cultural Authority in Los Angeles*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2009.
- SCHULTE-PEEVERS, Andrea, *Los Angeles, Oakland* : Lonely Planet Publication, 2001.
- SCHWARTZ, Alexandra, « "Second City" : Ed Ruscha and the Reception of Los Angeles Pop », *October*, Vol. 111, Winter 2005 : 23-43.
- *Ed Ruscha's Los Angeles*, Cambridge : MIT Press, 2010.
- SCOTT, Allen J. & SOJA, Edward W., *The City : Los Angeles and Urban Theory at the End of the Twentieth Century*, Los Angeles : University of California Press, 1996.
- SHAKUR, Sanyika, *Monster : The Autobiography of an L.A. Gang Member*, New York : Atlantic Monthly Press, 1993.
- SHIPPEY, Lee, *The Los Angeles Book*, Boston : Houghton Mifflin, 1950.
- SIDES, Josh, *L.A. City Limits : African American Los Angeles from the Great Depression to the Present*, Berkeley : University of California Press, 2003.
- SIMON, Maurya, « Los Angeles, Fin de Siècle », *The Kenyon Review, New Series*, Vol. 12, n° 4, Autumn 1990 : 129-30.
- SITTON, Tom, *Los Angeles Transformed : Fletcher Bowron's Urban Reform Revival, 1938-1953*, Albuquerque : University of New Mexico Press, 2005.
- SMITH, Catherine Parsons, *Making Music in Los Angeles : Transforming the Popular*, Los Angeles : University of California Press, 2007.
- SOJA, Edward W., *Postmodern Geographies : The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, New York : Verso, 1989.
- « Afterword », *Stanford Law Review*, Vol. 48, n° 5, May 1996 : 1421-29.
- *Thirdspace : Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Malden MSS : Blackwell Publishing, 1996.
- *Postmetropolis : Critical Studies of Cities and Regions*, Malden MSS : Blackwell Publishing, 2001.
- *Seeking Spatial Justice*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2010.

SONENSHEIN, Raphael, *The City at Stake : Secession, Reform, and Battle for Los Angeles*, Princeton : Princeton University Press, 2004.

——— *Los Angeles : Structure of a City Government*, Los Angeles : League of Women Voters of Los Angeles, 2006.

SONG, Min Hyoung, *Strange Future : Pessimism and the 1992 Los Angeles Riots*, Londres : Duke University Press, 2005.

SPAULDING, Jonathan, « On 'L.A.: Light/ Motion/ Dreams' : Developing an Exhibition on the Natural and Cultural History of Los Angeles », *Environmental History*, Vol. 10, n° 2, Apr. 2005 : 295-313.

STEINBERG, James, LYON, David, & VAIANA, Mary, *Urban America : Policy Choices for Los Angeles and the Nation*, Santa Monica : Rand, 1992.

STEINER, Rodney, *Los Angeles : The Centrifugal City*, Dubuque : Kendall/Hunt Pub. Co., 1981.

STREET-PORTER, Tim & KEATON, Diane, *Los Angeles*, New York : Rizzoli International Publications, 2008.

SUMMERS, Alex, « Angels in Purgatory : Los Angeles Awaits Two Decisions on Mandatory Busing for Desegregation », *The Phi Delta Kappan*, Vol. 60, n° 10, Jun. 1979 : 718-23.

TANGHERLINI, Timothy R., « Los Angeles Intersections (Folklore and the City) », *Western Folklore*, Vol. 58, n° 2, Winter 1999 : 99-106.

TARBELL COOPER, Suzanne, RONNEBECK HALL, Amy, & COOPER Jr., Franck, *Images of America : Los Angeles Art Deco*, San Francisco : Arcadia Publishing, 2005.

TARPLEY ADAMS, Elizabeth, « Making the Sprawl Vivid: Narrative and Queer Los Angeles », *Western Folklore*, Vol. 58, No. 2, Winter, 1999 : 175-193.

THEROUX, Peter, *Translating L.A. : A Tour of the Rainbow City*, New York : Norton, 1994.

THOMPSON, William Irwin, « Los Angeles : Reflections at the Edge of History », *The Antioch Review*, Vol. 28, n° 3, Autumn 1968 : 261-75.

TIMBERG, Scott & GIOIA, Dana, *The Misread City : New Literary Los Angeles*, Los Angeles : Red Hen Press, 2003.

TREIBER, Daniel, *Los Angeles : Architecture et Paysage en Californie du Sud*, Paris : CEDRA, 1983.

UMEMOTO, Karen, *The Truce : Lessons from an L.A. Gang War*, Ithaca : Cornell University Press, 2006.

VARGAS, João Helion Costa, *Catching Hell in the City of Angels : Life and Meanings of Blackness in South Central Los Angeles*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2006.

VANCE Jr., James, « California and the Search for the Ideal », *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 62, n° 2, Jun. 1972 : 185-210.

VARNELIS, Kazys, *Infrastructural City : Networked Ecologies in Los Angeles*, New York : Actar, 2008.

VERGE, Arthur C., *Paradise Transformed : Los Angeles During the Second World War*, Dubuque : Kendall/Hunt Publishers, 1993.

VON BLUM, Paul, *Other Visions, Other Voices : Women Political Artists in Greater Los Angeles*, Lanham, MD : University Press of America, 1994.

WALDIE, D. J., *Where We Are Now : Notes from Los Angeles*, Santa Monica : Angel City Press, 2004.

- WALDINGER, Roger, « Black/Immigrant Competition Re-Assessed : New Evidence from Los Angeles », *Sociological Perspectives*, Vol. 40, n° 3, 1997 : 365-86.
- WALDINGER, Roger & BOZORGMEHR, Mehdi, *Ethnic Los Angeles*, New York : Russell Sage Foundation, 1996.
- WALKER, Michael, *All the Saints of the City of the Angels : Seeking the Soul of L.A. on Its Streets*, Berkeley : Heyday Books, 2008.
- WATTS, Jennifer A., & BOHN SPECTOR, Claudia, *This Side of Paradise : Body and Landscape in Los Angeles Photographs*, Londres : Merrell, 2008.
- WEIR, Kathie, *A Parent's Guide to Los Angeles*, Los Angeles : Mars Publishing, 2001.
- WHITING, Cecile, *Pop L.A. : Art & the City in the 1960's*, Los Angeles : University of California Press, 2006.
- WIDENER, Daniel, *Black Arts West : Culture and Struggle in Postwar Los Angeles*, Durham, NC : Duke University Press, 2010.
- WILD, Mark, « "So Many Children at Once and so Many Kinds": Schools and Ethno-racial Boundaries in Early Twentieth-Century Los Angeles », *The Western Historical Quarterly*, Vol. 33, n° 4, Winter 2002 : 453-76.
- WILKMAN, Jon & Wilkman, Nancy, *Picturing Los Angeles*, Layton : Gibbs Smith, 2006.
- WILLARD, Charles D., *Herald's History of Los Angeles City*, Los Angeles : Kingsley-Barnes & Neuner, 1901.
- WILENTZ, Amy, *I Feel Earthquakes More Often Than They Happen : Coming to California in the Age of Schwarzenegger*, New York : Simon & Schuster, 2006.
- WOLVERTON, Terry, *Insurgent Muse : Life and Art at the Woman's Building*, San Francisco : City Lights, 2002.
- WRIGHT AUSTIN, Sharon & MIDDLETON IV, Richard, « The Limitations of the Deracialization Concept in the 2001 Los Angeles Mayoral Election », *Political Research Quarterly*, Vol. 57, n° 2, Jun. 2004 : 283-93.
- YANG, Mina, *California Polyphony : Ethnic Voices, Musical Crossroads*, Urbana : University of Illinois Press, 2008.
- ZIMMERMAN, Tom, *Paradise Promoted : The Booster Campaign that Created Los Angeles 1870-1930*, Santa Monica : Angel City Press, 2008.

Sciences Humaines et Sociales : Articles et Ouvrages Généraux

- ABU-LUGHOD, Lila, « The Interpretation of Culture(s) after Television », *Representations*, n° 59, Summer 1997: 109-34.
- ADAMS, Rachel, « The Ends of America, the Ends of Postmodernism », *Twentieth Century Literature*, Vol. 53, n° 3, Fall 2007: 248-72.
- ANDERSON, Jack, *Art Without Boundaries*, Londres : Dance Books Ltd., 1997
- ANSELL PEARSON, Keith, *Philosophy and the Adventure of the Virtual : Bergson and the Time of Life*, Londres: Routledge, 2002.
- ARENDT, Hannah, *La Crise de la Culture*, Paris : Gallimard, 2012 [1972].

ARNAUD, Lionel, *Réinventer la Ville : Artistes, Minorités Ethniques et Militants au Service des Politiques de Développement Urbain*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008.

ASCHER, François, *Les Nouveaux Principes de l'Urbanisme*, Géménos: Editions de l'Aube, 2001.

ASPY, David, «The Humane Implications of a Humane Technology », *Peabody Journal of Education*, Vol. 53, n° 1, Oct. 1975: 3-8.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux*, Paris, collection Librairie du XXIe siècle, Seuil, 1992.

—————*Pour une Anthropologie des Mondes Contemporains*, Paris : Flammarion, 1994.

AUSLANDER, Philip, « Going with the Flow: Performance Art and Mass Culture », *TDR (1988-)*, Vol. 33, n° 2, Summer 1989, 119-36.

BACHELARD, Gaston, *L'Intuition de l'Instant*, Paris : Livre de Poche, 1994, [1932].

—————*L'eau et les Rêves : Essai sur l'Imagination de la Matière*, Paris : Librairie José Corti, 1942.

—————*La Poétique de l'Espace*, Paris: Presses Universitaires de France, 2001, [1957].

—————*La Poétique de la Rêverie*, Paris : Quadrige & PUF, 1960.

BALFOUR, Alan, *Cities of Artificial Excavation : The Work of Peter Eisenman 1978-1988*, New York : Rizzoli International Publications, 1994.

BAQUE, Dominique, *Identifications d'une Ville*, Paris: Editions du Regard, 2006.

BAUDRILLARD, Jean, *Le Système des Objets*, Paris : Editions Denoël, 1968.

—————*La Société de Consommation*, Paris : Editions Denoël, 1970.

—————*L'Ange de Stuc*, Paris : Galilée, 1978.

—————*Simulacres et Simulation*, Paris: Editions Galilée, 1981.

—————*Les Stratégies Fatales*, Paris: Editions Grasset et Fasquelle, 1983.

—————*Amérique*, Paris: Editions Grasset et Fasquelle, 1986.

—————*De la Séduction*, Paris : Gallimard, 1988.

—————*Cool Memories*, New York : Verso, 1990.

—————*La Transparence du Mal : Essais sur les Phénomènes Extrêmes*, Paris : Galilée, 1990.

—————*L'Illusion de la Fin ou la Grève des Évènements*, Paris : Galilée, 1992.

—————*Le Miroir de la Production ou l'Illusion Critique du Matérialisme Historique*, Paris : Librairie Générale Française, 1994.

—————*Figure de l'Altérité*, Paris : Descartes & Cie, 1994.

—————*Écran Total*, Paris : Galilée, 1997.

—————*L'Echange Impossible*, Paris : Galilée, 1999.

—————*Mots de Pass*, Paris : Fayard, 2000.

—————*Pataphysiques*, Paris : Sens&Tonka, 2002.

—————*Le Complot de l'Art : Illusion et Désillusion Esthétiques*, Paris : Sens&Tonka, 2005 [1996].

- À l'Ombre des Majorités Silencieuses ou le Suspens de l'An 2000*, Paris : Sens&Tonka, 2005 [1999].
- Forget Foucault*, Los Angeles: Semiotext(e), 2007.
- BAUDRILLARD, Jean & NOUVEL, Jean, *Les Objets Singuliers*, Paris : Arléa, 2013 [2000].
- BAZIN, Hugues, *La Culture Hip-Hop*, Paris : Desclée de Brouwer, 1995.
- BECKER, Howard S., *Outsiders : Etudes de Sociologie de la Déviance*, Paris : Editions A.-M. Métailié, 1985, 1963.
- BECKER, Howard S., *Les Mondes de l'Art*, Paris : Flammarion, 2010, 1982.
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres I*, Paris : Editions Gallimard, 2000 [1972, 1974, 1977, 1978, 1985, 1989].
- Œuvres II*, Paris : Editions Gallimard, 2000 [1972, 1974, 1977, 1978, 1985, 1989].
- Œuvres III*, Paris : Editions Gallimard, 2000 [1972, 1974, 1977, 1978, 1985, 1989].
- BERGSON, Henri, *Matière et Mémoire*, Paris : Presses Universitaires de France, 2008.
- BERNARD, Michel, *Le Corps*, Paris : Editions du Seuil, 1995.
- BIRNINGER, Johannes, « Overexposure: Les Immatériaux », *Performing Arts Journal*, Vol. 10, n° 2, 1986 : 6-11.
- « Invisible Cities/Transcultural Images », *Performing Arts Journal*, Vol. 12, no. 1, 1989 : 120-38.
- BODNAR, John, « Remembering the Immigrant Experience in American Culture », *Journal of American Ethnic History*, Vol. 15, n° 1, Fall 1995: 3-27.
- BOCK-DIGNE, Marie, *Paysages Urbains et Lieux de Vie*, Paris : L'Harmattan, 2003.
- BODY-GENDROT, Sophie, *Ville et Violence : L'Irruption de Nouveaux Acteurs*, Paris : Presses Universitaires de France, 1993.
- La Ville, la Fin des Violences ?*, Paris : Presses de Sciences Politiques, 2001.
- BOMSEL, Olivier, « L'Ère de l'Instant » dans BIRNBAUM, Jean, *Où est Passé le Temps ?*, Paris : Gallimard, 2012.
- BOURDIN, Alain, « Appartenance et Territoires : Vers le Triomphe de l'Entre-Soi ? », *Repenser le Territoire : Un Dictionnaire Critique*, La Tour D'Aigues : Editions de l'Aube, 2000.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'Art : Genèse et Structure du Champ Littéraire*, Paris : Seuil, 1998 [1992].
- Raisons Pratiques : Sur la Théorie d l'Action*, Paris : Seuil, 1994.
- Méditation Pascaliennes*, Paris : Seuil, 2003 [1997].
- BOYER, Christine, « Violent Effacements in City Spaces », *Assemblage*, n° 20, Apr. 1993 : 20-21.
- BRUNET, François, *Photography and Literature*, London : Reaktions Books, 2013 [2009].
- BRUNO, Giuliana, « Ramble City : Postmodernism and "Blade Runner" », *October*, Vol. 41, Summer 1987: 61-74.
- BUKATMAN, Scott, «There's Always Tomorrowland : Disney and the Hypercinematic Experience », *October*, Vol. 57, Summer 1991 : 55-78.

- BULL, Michael, *Sounding Out the City: Personal Stereos and the Management of Everyday Life*, New York: Berg, 2000.
- BUTLER, Christopher, *Postmodernism : A Very Short Introduction*, New York : Oxford University Press, 2002.
- CAICCO, Gregory, *Architecture, Ethics, and the Personhood of Place*, Hanover: University Press of New England, 2007.
- CANUDO, Ricciotto, *Manifeste des Sept Arts*, Paris : Nouvelles Editions Séguiet, 1995 [1923].
- CARR, C., *On Edge : Performance at the End of the Twentieth Century*, Middletown : Wesleyan University Press, 2008.
- CESARI, Jocelyne, « Qu'en est-il de la Ville ? », *Raisons Politiques*, n°9, Février 2003 : 113-124.
- CHADOIN, Olivier, *La Ville des Individus*, Paris : L'Harmattan, 2004.
- CHASE, John, CRAWFORD, Margaret, & KALISKI, John, *Everyday Urbanism*, New York: Monacelli Press, 1999.
- CLAVAL, Paul, *La Conquête de l'Espace Américain : Du Mayflower à Disneyworld*, Paris : Flammarion, 1990
- La Géographie Culturelle*, Paris : Nathan, 1995.
- « La Géographie Culturelle dans les Pays Anglophones », *Annales de Géographie*, n°660-661, Vol. 2-3, 2008, http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=AG_660_0008.
- COHEN, James, *Spanglish America : Les Enjeux de la Latinisation des Etats-Unis*, Paris : Editions du Félin, 2005.
- COLE, Michael & GAY, John, « Culture and Memory », *American Anthropologist, New Series*, Vol. 74, n° 5, Oct. 1972 : 1066-84.
- COULDRY, Nick & MARKHAM, Tim, « Public Connection through Media Consumption: Between Oversocialization and De-Socialization? », *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 608, Nov. 2006 : 251-69.
- COUTRAS, Jacqueline, *Les Peurs Urbaines et l'Autre Sexe*, Paris : L'Harmattan, 2003.
- COMBESSIE, Philippe, *Sociologie de la Prison*, Paris : La Découverte, 2001.
- COX, Helen & HOLMES, Colin, « Loss, Healing, and the Power of Place », *Human Studies*, Vol. 23, n° 1, Jan. 2000 : 63-78.
- CREMEZI, Sylvie, *La Signature de la Danse Contemporaine*, Paris : Chiron, 1997.
- CUOMO, Chris, *Feminism and Ecological Communities : An Ethic of Flourishing*, London and New York : Routledge, 1998.
- DAGGER, Richard, « Metropolis, Memory, and Citizenship », *American Journal of Political Science*, Vol. 25, n° 4, Nov. 1981 : 715-37.
- DANIEL, Jean, *Cet Étranger qui me ressemble*, Paris : Grasset & Fasquelle, 2004.
- De CERTEAU, Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard, 1975.
- L'Invention du quotidien : arts de faire*, Paris : Gallimard, 1990 [1980].
- De FLEUR, Melvin, « Mass Communication and Social Change », *Social Forces*, Vol. 44, n° 3, Mar. 1966 : 314-26.

- DEAR, Michael & FLUSTY, Steven, « Postmodern Urbanism », *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 88, n° 1, Mar. 1998: 50-72.
- DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, Paris : Gallimard, 1992 [1967].
- Le Déclin et la Chute de l'Economie Spectaculaire-Marchande*, Abbeville : Editions Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1993.
- Œuvres*, Paris : Gallimard, 2006.
- DECKER, Jeffrey L., « Postmodernity, or, the Worlding of America », *American Quarterly*, Vol. 44, n° 1, Mar. 1992 : 146-54.
- DEELY, John, « Umwelt », *Semiotica*, Vol. 134, n°4, 2001, pp. 125-135.
- DETREZ, Christine, *La Construction Sociale du Corps*, Paris : Editions du Seuil, 2002.
- DEWAAL MALEFYT, Timothy & MOERAN, Brian, *Advertising Cultures*, New York: Berg Publishers, 2003.
- DUFREIGNE, Jean-Pierre, *Bref Traité de la Colère : Une Passion Interdite*, Paris : Plon, 2000.
- DUVALL, John N., *Productive Postmodernism : Consuming Histories & Cultural Studies*, Albany: State University of New York Press, 2002.
- EDGERTON, Gary, *The Columbia History of American Television*, New York : Columbia University Press, 2007.
- ELLIOTT, Carl, « Humanity 2.0 », *The Wilson Quarterly (1976-)*, Vol. 27, n° 4, Autumn 2003 : 13-20.
- ENTRIKIN, Nicholas J., *The Betweenness of Place : Towards a Geography of Modernity*, Basingstoke (GB) : Macmillan, 1991.
- EYCHENNE, Fabien, *La Ville 2.0, Complexe... et Familiale*, Limoges, FYP Editions, 2008.
- FABBRI, Véronique, *Danse et Philosophie : Une Pensée en Construction*, Paris : L'Harmattan, 2007.
- L'Enfance de la Ville : Essai sur Walter Benjamin*, Paris : Hermann Editeurs, 2012.
- FARIS, Wendy, « The "Dehumanization" of the Arts: J. M. W. Turner, Joseph Conrad, and the Advent of Modernism », *Comparative Literature*, Vol. 41, n° 4, Autumn 1989 : 305-326.
- FERGUSON, Russel, *Urban Revisions: Current Projects for the Public Realm*, Cambridge: MIT Press, 1994.
- FERRO, Marc, *L'Histoire sous Surveillance*, Paris : Calmann-Lévy, 1985.
- FIJALKOW, Yankel, *Sociologie de la Ville*, Paris: La Découverte, 2004.
- FINE, Gary Alan, « Crafting Authenticity: The Validation of Identity in Self-Taught Art », *Theory and Society*, Vol. 32, n° 2, Apr. 2003: 153-80.
- FISCHER, Claude S., *The Urban Experience*, Orlando : Harcourt Brace Jovanovich Inc., 1984 [1976].
- Fondation Michel WOITRIN, *Vivre la Ville : Regards Croisés sur les Lieux de Vie et de Travail*, Paris : L'Harmattan, 1996.
- FOSTER, Hal, « Convulsive Identity », *October*, Vol. 57, Summer 1991 : 18-54.
- FOTSCH, Paul Mason, *Watching the Traffic Go By : Transportation and Isolation in Urban America*, Austin : University of Texas Press, 2007.
- FOUCAULT, Michel, *La Pensée du Dehors*, Saint Clément de Rivière : Fata Morgana, 1986.

—————*Le Corps Utopique - Les Hétérotopies*, Paris : Nouvelles Editions Lignes, 2009.

FOUCAULT, Michel & MISKOWIEC, Jay, « Of Other Spaces », *Diacritics*, Vol.16, n°1, Spring 1986 : 22-27.

FRETARD, Dominique, *Danse Contemporaine : Danse et Non-Danse*, Paris : Editions Cercle d'Arts, 2004.

FROW, John, « The Uses of Terror and the Limits of Cultural Studies », *Symplokē*, Vol. 11, n° 1/2, 2003 : 69-76.

GABBARD, Krin, *Representing Jazz*, Durham : Duke University Press, 1995.

GAMSON, William, CROTEAU, David, HOYNES, William & SASSON, Theodore, « Media Images and the Social Construction of Reality », *Annual Review of Sociology*, Vol. 18, 1992 : 373-93.

GAROIAN, Charles R. & GAUDELIUS, Yvonne M., « The Spectacle of Visual Culture », *Studies in Art Education*, Vol. 45, n° 4, Summer 2004 : 298-312.

GERSON, Walter, « Mass Media Socialization Behavior : Negro-White Differences », *Social Forces*, Vol. 45, n° 1, Sep. 1966 : 40-50.

GHORRA-GOBIN, Cynthia, *Réinventer le Sens de la Ville*, Paris : L'Harmattan, 2001.

GLUCKSMANN, André, *Le Discours de la Haine*, Paris : Hachette Littératures, 2005.

GOELLNER, Ellen W. & SHEA MURPHY, Jacqueline, *Bodies of the Text : Dance as Theory, Literature as Dance*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1995.

GOLDFARB, Jeffrey, « Dialogue, Culture, Critique : The Sociology of Culture and the New Sociological Imagination », *International Journal of Politics, Culture, and Society*, Vol. 18, n° 3/4, Spring - Summer 2005 : 281-92.

GOMEZ, Brad & WILSON, Matthew, « Rethinking Symbolic Racism : Evidence of Attribution Bias », *The Journal of Politics*, Vol. 68, n° 3, Aug. 2006: 611-25.

GREENBERG, Mike, *The Poetics of Cities : Designing Neighborhoods that Work*, Columbus : Ohio State University Press, 1995.

GROSSBERG, Lawrence, *Bringing It All Back Home : Essays on Cultural Studies*, Durham & London : Duke University Press, 1997.

GUILLE, Etienne, *L'Homme et son Double*, Paris : Editions Accarias-l'Originel, 2000.

GUPTA, Akhil & FERGUSON, James, « Beyond "Culture" : Space, Identity, and the Politics of Difference », *Cultural Anthropology*, Vol. 7, n° 1, Feb. 1992: 6-23.

HACKER, Edward, « Rationality Versus Dehumanization », *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 33, n° 2, Dec. 1972: 259-67.

HACKLER, M. B., *On and Off the Page : Mapping Place in Text and Culture*, Cambridge Scholars Publishing, 2009.

HALPERN, Jodi & WEINSTEIN, Harvey, « Rehumanizing the Other : Empathy and Reconciliation », *Human Rights Quarterly*, Vol. 26, n° 3, Aug. 2004 : 561-83.

HANES, Marc, « Paul Virilio and the Articulation of Post-Reality », *Human Studies*, Vol. 19, No. 2, Apr. 1996 : 185-97.

HARPER, Michael, « Don't They Speak Jazz », *MELUS*, Vol. 10, n° 1, Spring 1983: 3-6.

HEDGES, Chris, *Empire of Illusion : The End of Literacy and the Triumph of Spectacle*, New York : Nation Books, 2009.

- HERBILLON-MOUBAYED, Thilda, *La Danse, Conscience du Vivant : Etude Anthropologique et Esthétique*, Paris : L'Harmattan, 2005.
- HESSEL, Stéphane, *Indignez-vous!*, Montpellier : Indigène Editions, 2011.
- HILL, Jane, « Language, Race, and White Public Space », *American Anthropologist, New Series*, Vol. 100, n° 3, Sep. 1998: 680-9.
- HING-YUK WONG, Cindy & McDONOGH, Gary, « The Mediated Metropolis : Anthropological Issues in Cities and Mass Communication », *American Anthropologist, New Series*, Vol. 103, n° 1, Mar. 2001: 96-111.
- HIRSCHHORN, Monique & BERTHELOT, Jean-Michel, *Mobilités et Ancrages : Vers un Nouveau Mode de Spatialisation ?*, Paris : L'Harmattan, 1996.
- HOOKS, Bell, *Ain't I a Woman : Black Women and Feminism*, Boston : South End Press, 1981.
- HOOKS, Bell, *Outlaw Culture : Resisting Representations*, New York : Routledge, 1994.
- HUESCA, Roland, *Danse, Art et Modernité : Au Mépris des Usages*, Paris : Presses Universitaires de France, 2012.
- INGALLINA, Patrizia, *Le Projet Urbain*, Paris : Presses Universitaires de France, 2001.
- JACOBS, Jane, *The Death and life of Great American Cities*, Liège : Mardaga, 1991.
- JAMESON, Frederic, *The Political Unconscious*, Oxon : Routledge, 2002 [1981].
- JAMESON, Frederic, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham : Duke University Press, 1991.
- JEAMMET, Nicole, *La Haine Nécessaire*, Paris : Presses Universitaires de France, 1989.
- KAPLAN, Daniel, *La Ville 2.0 : Plateforme d'Innovation Ouverte*, Limoges : FYP Editions, 2009.
- KEELER, Clinton, « The White City and the Black City : The Dream of a Civilization », *American Quarterly*, Vol. 2, n° 2, Summer 1950: 112-7.
- KEOGAN, Kevin, « A Sense of Place : The Politics of Immigration and the Symbolic Construction of Identity in Southern California and the New York Metropolitan Area », *Sociological Forum*, Vol. 17, n° 2, Jun. 2002 : 223-53.
- KESTER, Grant, « Out of Sight Is out of Mind : The Imaginary Space of Postindustrial Culture », *Social Text*, n° 35, Summer 1993 : 72-92.
- KLEIN, Kerwin L., « Reclaiming the "F" Word, or Being and Becoming Postwestern », *Pacific Historical Review*, Vol. 65, n° 2, May 1996: 179-215.
- KLEIN, Stephen, PETERSILIA, Joan & TURNER, Susan, «Race and Imprisonment Decisions in California », *Science, New Series*, Vol. 247, n° 4944, Feb. 16, 1990 : 812-16.
- KOOLHAAS, Rem, *Junkspace : Repenser Radicalement l'Espace Urbain*, Paris : Editions Payot & Rivages, 2011 [1995, 2001].
- KRAMER, Robin, « Impressionable Minds, Indelible Images: The Messages of Image and Branding », *The Clearing House*, Vol. 76, n° 6, Jul. - Aug. 2003: 301-04.
- KREMER, Philip, « Relevant Identity », *Journal of Philosophical Logic*, Vol. 28, n° 2, Apr. 1999: 199-222.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'Horreur*, Paris : Editions du Seuil, 1980.

KUBIAK, Anthony, « Disappearance as History : The Stages of Terror », *Theatre Journal*, Vol. 39, n° 1, Mar. 1987 : 78-88.

La Réalité Augmentée, 28 Juillet 2010, 24 Mars 2011, <http://www.la-realite-augmentee.fr/actualite/les-villes-semparent-de-la-realite-augmentee>

LAFFAY, Claire, *Essais de Géographie Poétique*, Paris : Edition Debresse, 1964.

LAFFLY, Georges, *Etat des Lieux : Une Société entre le Rêve et la Peur*, Le Barroux : Editions Sainte-Madeleine, 2000.

LANE, Cathy, *Playing with Words : The Spoken Word in Artistic Practice*, London : CRiSAP (Creative Research into Sound Arts Practice), London College of Communication ; Cromford : RGAP (Research Group for Artists Publications), 2008.

LAPASSADE, Georges, *La Transe*, Paris : Presses Universitaires de France, 1990.

LAPOUJADE, David, *Deux Régimes de Fous : Textes et Entretiens 1975-1995*, Paris : Editions de Minuit, 2003.

LAW OLMSTED, Frederick, *Civilizing American Cities*, Cambridge : MIT Press, 1971.

LE GOIX, Renaud, *Les Gated Communities aux Etats-Unis et en France : Une Innovation dans le Développement Périurbain ?*, dans la revue : *Hérodote* 2006/3, n°122.

LEACH, Neil, *The Hieroglyphics of Space : Reading and Experiencing the Modern Metropolis*, Londres : Routledge, 2001.

LEFEBVRE, Henri, *Le Droit à la Ville*, Paris : Editions Economica, 2009 [1968].

—————*Espace et Politique : Le Droit à la Ville II*, Paris : Editions Economica, 2000 [1972].

—————*La Production de l'Espace*, Paris : Editions Economica, 2000 [1974].

LEGRAND, Yolande, *Le Rêve et l'Espace : Colloque Interdisciplinaire*, Bordeaux : Editions ARDUA, 2004.

LEVY-STRAUSS, Claude, *Race et Histoire*, Paris : Gallimard, 2007 [1952].

LIEBER, Robert & WEISBERG, Ruth, « Globalization, Culture, and Identities in Crisis », *International Journal of Politics, Culture, and Society*, Vol. 16, n° 2, Winter 2002: 273-96.

LINDE, Charlotte, « The Acquisition of a Speaker by a Story: How History Becomes Memory and Identity », *Ethos*, Vol. 28, n° 4, Dec. 2000: 608-32.

LIPOVETSKY, Gilles, *L'Empire de l'Éphémère*, Paris : Gallimard, 1987.

—————*L'Ère du Vide : Essais sur l'Individualisme Contemporain*, Paris : Gallimard, 1993 [1983].

—————*Le Bonheur Paradoxal : Essai sur la Société d'Hyperconsommation*, Paris : Gallimard, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles & CHARLES, Sébastien, *Les Temps Hypermodernes*, Paris : Grasset & Fasquelle, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles & SERROY, Jean, *L'Écran Global : Du Cinéma au Smartphone*, Paris : Editions du Seuil, 2007.

LOUKAITOU-SIDERIS, Anastasia, & BANERJEE, Tridib, *Urban Design Downtown: Poetics and Politics of Form*, Berkeley: University of California Press, 1998.

LOWENTHAL, David, « Past Time, Present Place : Landscape and Memory », *Geographical Review*, Vol. 65, n° 1, Jan. 1975 : 1-36.

- LYOTARD, Jean-François, *L'Inhumain: Causeries sur le Temps*, Paris : Galilée, 1988.
- La Condition Postmoderne*, Paris : Les Editions de Minuit, 1979.
- La Phénoménologie*, Paris : Presses Universitaires de France, 2011 [1954].
- MACKENZIE, J.S., « The Meaning of Reality », *Mind, New Series*, Vol. 23, n° 89, Jan. 1914 : 19-40.
- MAJOR, Devorah, *The Other Side of the Postcard*, San Francisco, Calif. : City Lights Foundation, 2004.
- MALEVAL, Véronique, PICKER, Marion & GABAUDE, Florent, *Géographie Poétique et Cartographie Littéraire*, Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2013.
- MARIN, Louis, *Utopiques : Jeux D'Espaces*, Paris : Éditions de Minuit, 1973.
- MARTIN, Jean-Clet, « Des Evènements et des Noms » dans Collège International de Philosophie, *Gilles Deleuze : Immanence et Vie*, Paris : Presses Universitaires de France, 2006.
- MARZLOFF, Bruno, *Le 5^e Ecran : Les Médias Urbains dans la Ville 2.0*, Limoges : FYP Editions, 2009.
- MAUSS, Marcel, *Essai sur le Don*, Paris : Presses Universitaires de France, 2012 [1925].
- MEITINGER, Serge, *Espaces et Paysages : Représentations et Inventions du Paysage de l'Antiquité à nos Jours*, Paris : L'Harmattan, 2006.
- MILLER, Greg, « Learning to Forget », *Science, New Series*, Vol. 304, n° 5667, Apr. 2, 2004: 34-36.
- MILLET, Catherine, *L'Art Contemporain : Histoire et Géographie*, Paris : Flammarion, 2006
- MONGIN, Olivier, *Vers la Troisième Ville ?*, Paris : Hachette Livre, 1995.
- MONNET, Jérôme, *Ville et Pouvoir en Amérique : Les Formes de l'Autorité*, Paris : L'Harmattan, 1999.
- MONSON, Ingrid, « The Problem with White Hipness: Race, Gender, and Cultural Conceptions in Jazz Historical Discourse », *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 48, n° 3, Autumn 1995: 396-422.
- MORIN, Edgar, *Pour une Politique de Civilisation*, Paris: Arléa, 2008.
- MORRIONE, Deems, « When Signifiers Collide: Doubling, Semiotic Black Holes, and the Destructive Remainder of the American Un/Real », *Cultural Critique*, n° 63, Spring 2006 : 157-73.
- MORRIS, Leslie, « The Sound of Memory », *The German Quarterly*, Vol. 74, n° 4, Autumn 2001: 368-78.
- MOSER, Gabriel & WEISS, Karine, *Espaces de Vie : Aspects de la Relation Homme-Environnement*, Paris : Armand Colin, 2003.
- NANCY, Jean-Luc, *La Ville au Loin*, Paris : Editions la Phocide, 2011.
- NEILL, William V., *Urban Planning and Cultural Identity*, New York: Routledge, 2004.
- ONFRAY, Michel, *Théorie du Voyage : Poétique de la Géographie*, Paris : Biblio Essais Inédit, Le Livre de Poche, 2007.
- ORTEGA Y GASSET, José, *The Dehumanization of Art; and Other Essays on Art, Culture, and Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1968 [1948].
- PAQUOT, Thierry, LUSSAULT, Michel & BODY-GENDROT, Sophie, *La Ville et l'Urbain : L'Etat des Savoirs*, Paris: Editions La Découverte, 2000.

- PARKER, Joshua, TUNKROVA, Lucie & BAKARI, Mohamed, *Metamorphosis and Place*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publications, 2009.
- PERETZ, Henri, « The Making of Black Metropolis », *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 595, Sep. 2004 : 168-75.
- PETTIT, Becky & WESTERN, Bruce, « Mass Imprisonment and the Life Course: Race and Class Inequality in U.S. Incarceration », *American Sociological Review*, Vol. 69, n° 2, Apr. 2004 : 151-69.
- PFLEDERER, Marilyn, « The Nature of Musicality », *Music Educators Journal*, Vol. 49, n° 6, Jun.-Jul. 1963: 49-50+52.
- PFOHL, Stephen, « Welcome to the PARASITE CAFE: Postmodernity as a Social Problem », *Social Problems*, Vol. 37, n° 4, Nov. 1990: 421-42.
- PHILLIPS, Dana, « Ecocriticism, Literary Theory, and the Truth of Ecology », *New Literary History*, Vol. 30, n° 3, Summer 1999: 577-602.
- PINSKY, Robert, *An Explanation of America*, Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1979.
- PISTORIO, Marc, *La Sagesse de nos Colères : De la Colère qui Détruit à la Colère qui Construit*, Montréal : Les Editions de l'Homme, 2010.
- POMIAN, Krzysztof, *Sur l'Histoire*, Paris : Gallimard, 1999.
- PONTALIS, Jean-Bertrand, *L'Espace du Rêve*, Paris : Gallimard, 1972.
- POOLE, Susanna, « Voicing the Non-Place: Precarious Theatre in a Women's Prison », *Feminist Review*, n° 87, 2007 : 141-52.
- PRAKASH, Gyan, & KRUSE, Kevin M., *Spaces of the Modern City : Imaginaries, Politics, and Everyday Life*, Princeton: Princeton University Press, 2008.
- PRENDERGAST, Monica, LEGGO, Carl & SAMESHIMA, Pauline, *Poetic Inquiry : Vibrant Voices in the Social Sciences*, Boston : Sense Publishers, 2009.
- RAGON, Michel, *Les Hommes et les Villes*, Paris : Albin Michel, 1995.
- RICH, Adrienne, *A Human Eye: Essays on Art in Society 1997-2008*, New York: W.W. Norton & Co., 2009.
- RICHARDSON, Jack, « Seeing, Thinking, Mapping, Moving: Considerations of Space in Visual Culture », *Visual Arts Research*, Vol. 32, n° 2(63), 2006 : 62-8.
- RICOEUR, Paul, *Temps et Récit : L'Intrigue et le Récit Historique*, Paris : Editions du Seuil, 1983.
- *Temps et Récit : La Configuration dans le Récit de Fiction*, Paris : Editions du Seuil, 1984.
- *Temps et Récit : Le Temps Raconté*, Paris : Editions du Seuil, 1985.
- *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*, Paris : Editions du Seuil, 2000.
- ROBBINS, Edward, & EL-KHOURY Rodolphe, *Shaping the City : Studies in History, theory and Urban Design*, New York : Routledge, 2004.
- RONCAYOLO, Marcel, *La Ville et ses Territoires*, Mesnil-sur-l'Estrée: Gallimard: Collection Folio/Essais, 1997.
- ROSS, Janice, *Anna Halprin : Experience as Dance*, Berkeley : University of California Press, 2007.
- ROSSET, Clément, *Le Réel et son Double*, Saint-Amand: Gallimard, 1976.

- Le Réel : Traité de l'Idiotie*, Paris : Editions de Minuit, 1997.
- Loin de Moi : Etude sur l'Identité*, Paris : Editions de Minuit, 1999.
- L'Invisible*, Paris : Editions de Minuit, 2012.
- ROWE, Colin & KOETTER, Fred, *Collage City*, Colombia: The MIT Press, 1978.
- SANSOT, Pierre, *Poétique de la Ville*, Paris: Klincksieck, 1988.
- SCHERER, René, « L'impersonnel » dans Collège International de Philosophie, *Gilles Deleuze : Immanence et Vie*, Paris : Presses Universitaires de France, 2006.
- SCHOLDER, Amy, *Critical Condition : Women on the Edge of Violence*, San Francisco : City Lights Books, 1993.
- SCHULTZ, Majken & RISBERG, Marianne, « Postmodern Pictures of Culture: A Postmodern Reflection on the "Modern Notion" of Corporate Culture », *International Studies of Management & Organization*, Vol. 22, n° 2, Summer 1992 : 15-35.
- SCHWARTZ, Sanford, *Artists and Writers*, New York : Yarrow Press, 1990.
- SEKULA, Allan, « The Traffic in Photographs », *Art Journal*, Vol. 41, n° 1, Spring 1981 : 15-25.
- « The Body and the Archive », *October*, Vol. 39, Winter, 1986 : 3-64.
- SELZ, Peter, *Art of Engagement : Visual Politics in California and Beyond*, Berkeley : University of California Press, 2006.
- SENNETT, Richard, *La Chair et la Pierre : Le Corps et la Ville dans la Civilisation Occidentale*, Paris : Les éditions de la Passion : 2002 [2001].
- SHOENEWOLF, Gerald, *The Art of Hating*, Northvale: J. Aronson, 1991.
- SHORR, Howard, « "Race Prejudice Is Not Inborn: It Is Learned" : The Exhibit Controversy at the Los Angeles Museum of History, Science and Art, 1950-1952 », *California History*, Vol. 69, n° 3, Fall 1990 : 276-83.
- SIBONY, Daniel, *La Haine du Désir*, Paris : Editions Christian Bourgeois, 2008 [1994].
- Le Corps et sa Danse*, Paris : Editions du Seuil, 1995.
- SIEGFRIED, André, *Géographie Poétique des Cinq Continents*, Paris : La Passerelle, 1952.
- SMYTH, Gerry, & CROFT, Jo, *Our House : The Representation of Domestic Space in Modern Culture*, Amsterdam : Rodopi, 2006.
- SORKIN, Michael, *Variations on a Theme Park : The New American City and the End of Public Space*, New York : Hill & Wang, 1992.
- SOURIAU, Étienne, *La Correspondance des Arts*, Paris : Flammarion, 1969.
- SPEAKS, Michael, « Chaos, Simulation, and Corporate Culture », *Mississippi Review*, Vol. 17, n° 1, 1989 : 159-76.
- STEBE, Jean-Marc & MARCHAL, Hervé, *La Sociologie Urbaine*, Paris : Presses Universitaires de France, 2007.
- STERNBERG, Robert J. & STERNBERG, Karin, *The Nature of Hate*, New York : Cambridge University Press, 2008.

- SUI, Daniel, « Visuality, Aurality, and Shifting Metaphors of Geographical Thought in the Late Twentieth Century », *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 90, n° 2, Jun. 2000 : 322-43.
- THOMAS-FOGIEL, Isabelle, *Le Concept et le Lieu : Figures de la Relation entre Art et Philosophie*, Paris : Editions du Cerf, 2008.
- THORNE, Kym & KOUZMIN, Alexander, « Borders in an (In)Visible World : Revisiting Communities, Recognizing Gulags », *Administrative Theory & Praxis*, Vol. 26, n° 3, Sep. 2004 : 408-29.
- TODOROV, Tristan, *Les Abus de la Mémoire*, Paris : Arléa, 2004 [1992].
- TRAUBE, Elizabeth, « "The Popular" in American Culture », *Annual Review of Anthropology*, Vol. 25, 1996 : 127-51.
- UBU, n°52-53 « La Danse en Question », Paris, 1^{er} semestre 2012.
- ULIVUCCI, Christine, *Psychogénéalogie des Lieux de Vie : Ces Lieux qui nous Habitent*, Paris : Editions Payot & Rivages, 2008.
- VALE, Lawrence, & CAMPANELLA, Thomas, *Resilient City : How Modern Cities Recover from Disaster*, New York : Oxford University Press, 2005.
- VAN GELDER, Hilde, & WESTGEEST, Helen, *Photography Between Poetry and Politics*, Leuven : Leuven University Press, 2008.
- VAN WERT, William, « Disney World and Posthistory », *Cultural Critique*, n° 32, Winter 1995-1996: 187-214.
- VAUTRELLE, Hervé, *Critique de la Raison Dialectique : Du Groupe à l'Histoire (Tome I, Livre II)*, Paris : Ellipses, 2001.
- VENTURI, Robert, BROWN, Denise S. & IZENOUR, Steven, *Learning From Las Vegas : Revised Edition*, The MIT Press, 1977.
- VIRILIO, Paul, *L'Espace Critique*, Paris : Christian Bourgeois Editeur, 1984.
- Esthétique de la Disparition*, Paris : Editions Galilée, 1989.
- Un Paysage D'Évènements*, Paris : Editions Galilée, 1996.
- Ville Panique : Ailleurs Commence Ici*, Paris : Galilée, 2004.
- L'Accident Originel*, Paris : Editions Galilée, 2005.
- Le Grand Accélérateur*, Paris : Editions Galilée, 2010.
- La Pensée Exposée*, Arles : Actes Sud & Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 2012.
- WAHNICH, Sophie, & ZAOUÏ, Pierre, « Présentisme et Émancipation : Entretien avec François Hartog », *Vacarme*, n°53, Automne 2010, pp. 10-15.
- WAGENBAUR, Thomas, *The Poetics of Memory*, Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1998.
- WEISS, Karine & MARCHAND, Dorothée, *Psychologie Sociale de l'Environnement*, Bonchamp-Lès-Laval : Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- WESCHLER, Lawrence & HOCKNEY, David, *True to Life: Twenty-five Years of Conversations with David Hockney*, Berkeley : University of California Press, 2008.
- WILENSKY, Harold, « Mass Society and Mass Culture: Interdependence or Independence? », *American Sociological Review*, Vol. 29, n° 2, Apr. 1964: 173-97.

WILLIAMS, Linda, « Mirrors without Memories: Truth, History, and the New Documentary », *Film Quarterly*, Vol. 46, n° 3, Spring 1993: 9-21.

WILSON, William Julius, *The Declining Significance of Race: Blacks and Changing American Institutions*, Chicago ; London : University of Chicago press, 1978.

—————*The Truly Disadvantaged: The Inner City, the Underclass, and Public Policy*, Chicago ; London : University of Chicago press, 1987.

WOOD, Nancy, « Memory's Remains : Les Lieux de Mémoire », *History and Memory*, Vol. 6, n° 1, Spring - Summer 1994: 123-49.

WOODWARD, Crystal, « Art as Visual Language for Awareness of Self », *Leonardo*, Vol. 20, n° 3, 1987: 225-29.

WRIGHT, Herbert, *Instant Cities*, Londres: Black Dog Publishing, 2008.

ZUKIN, Sharon, *Landscapes of Power: From Detroit to Disneyland*, Berkeley: University of California Press, 2009.

—————*The Cultures of Cities*, Cambridge: Blackwell, 1995.

Filmographie

Films

ANDERSEN, Thom, *Los Angeles Plays Itself*, Thom ANDERSEN, 2003.

<http://www.youtube.com/watch?v=ATvOyAdrDB0>

ANDERSON, Paul Thomas, *Boogie Nights*, Paul Thomas ANDERSON, 1997.

ANDERSON Stephen Milburn, *South Central*, Janet YANG & William STEAKLEY, 1992.

ALDRICH Robert, *Kiss Me Deadly*, Robert ALDRICH, 1955.

ASHBY, Hal, *Shampoo*, Warren BEATTY, 1975. (Capture the soul of Los Angeles according to Sofia Coppola, 01/02/2011 canal+)

BEVILACQUA, John, *Boardwalk Poets*, Hilary SIX, 2005.

COEN, Joel & Ethan, *The Big Lebowski*, Ethan COEN, 1998.

COOGLER, Ryan, *Fruitvale Station*, Forest WHITAKER & Nina YANG BONGIOVI, 2013.

COPPOLA, Sofia, *Somewhere*, Fred ROOS, Sofia COPPOLA, Roman COPPOLA, Francis Ford COPPOLA, Paul RASSAM & G. Mac BROWN, 2010.

—————*The Bling Ring*, Roman COPPOLA, Sofia COPPOLA, Youree HENLEY & Francis Ford COPPOLA, 2013.

CURTIS, Hanson, *L.A. Confidential*, Michael NATHANSON, Curtis HANSON & Arnon MILCHAN, 1997.

DE PALMA Brian, *The Black Dahlia*, Rudy COHEN, Avi LERNER, Moshe DIAMANT & Art LINSON, 2006.

FREARS, Stephen, *the Grifters*, Martin SCORSESE, Robert A. HARRIS & Jim PAINTEN, 1990.

GARNETT, Tay, *The Postman Always Rings Twice*, Carey WILSON, 1946.

HAGGIS, Paul, *Crash*, Don CHEADLE, Paul HAGGIS, Mark HARRIS, Bobby MORESCO, Cathy SCHULMAN & Bob YARI, 2004.

HARDWICKE, Catherine, *Lords of Dogtown*, John LINSON, 2005.

JONZE, Spike, *Her*, ELLISON, Megan, LANDAY, Vincent & JONZE, Spike, 2013.

KAYE, Tony, *American History X*, John MORRISSEY, 1998.

KELLY, Richard, *Southland Tales*, Bo HYDE, Sean McKITTRICK, Kendall MORGAN & Matthew RHODES, 2007.

LACHAPELLE, David, *Rize*, Ellen JACOBSON-CLARKE, David LACHAPELLE, Richmond TALAUEGA & Marc HAWKER, 2005.

LYNCH, David, *Lost Highway*, SWEENEY, Mary, STERNBERG, Tom & NAYAR, Deepak, 1997.

—————*Mulholland Drive*, Neal EDELSTEIN, Tony KRANTZ, Michael POLAIRE, Alain SARDE & Mary SWEENEY, 2001.

—————*Inland Empire*, DERN, Laura & SWEENEY, Laura, 2006.

MANN, Michael, *Collateral*, Julia RICHARDSON & Michael MANN, 2004.

MOORE, Michael, *Bowling for Columbine*, Kathleen GLYNN, Jim CZARNECKI, Charles BISHOP & Michael DONOVAN, 2002.

MOORE, Randy, *Escape from Tomorrow*, Soojin CHUNG & Gioia MARCHESE, 2013.

PELLINGTON, Mark, *The United States of Poetry*, Joshua BLUM & Bob HOLMAN, 2008.

POLANSKI, Roman, *Chinatown*, Robert EVANS, 1974.

ROBSON, Mark, *Earthquake*, Mark ROBSON, 1974.

SCHRADER, Paul, *American Gigolo*, Jerry BRUCKHEIMER, 1980. (Capture the soul of Los Angeles according to Sofia Coppola, 01/02/2011 canal+)

SCHROEDER, Barbet, *Barfly*, Tom LUDDY, Fred ROOS & Barbet SHROEDER, 1987.

SODERBERGH, Steven, *Traffic*, Laura BICKFORD, Marshall HERSKOVITZ & Edward ZWICK, 2000.

TARANTINO, Quentin, *Jackie Brown*, Lawrence BENDER, 1997.

WINDING REFN, Nicolas, *Drive*, Michel, LITVAK, John, PALERMO, Marc, PLATT, Gigi, PRITZKER, & Adam, SIEGEL, 2011.

Séries télévisées

ALDREDGE, Dawn & COHAN, Martin, *Flying High*, CBS, 1978-1979.

BALL, Alan, *Six Feet Under*, HBO, 2001-2005.

BENSINGER, Tyler & McNALLY, David, *Justice*, FOX, 2006.

BERK, Michael, SCHWARTZ, Douglas, BONANN, Gregory J., *Baywatch*, NBC, 1989-2001.

BERMAN, Josh, *Drop Dead Diva*, Lifetime, 2009-?.

BIDERMAN, Ann, *SouthLand*, NBC-TNT, 2009-2013.

—————*Ray Donovan*, Showtime, 2013-?.

BOCHCO, Steven & FISHER, Terry Louise, *L.A. Law*, NBC, 1986-1994.

BOCHCO, Steven, BARCLAY, Paris & WOOTTON, Nicholas, *City of Angels*, CBS, 2000-2001.

BOROWITZ, Andy & BOROWITZ, Susan, *The Fresh Prince of Bel-Air*, NBC, 1990-1996.

BRENNAN, Shane, *NCIS: Los Angeles*, CBS, 2009-?.

CARNAHAN, Matthew, *Dirt*, FX, 2007-2008.

—————*House of Lies*, Showtime, 2012-?.

CHAIKEN, Ilene, ABBOT, Michele & GREENBERG, Kathy, *The L Word*, Showtime, 2004-2009.

CHERRY, Marc, *Devious Maids*, Lifetime, 2013-?.

CRANE, David & KLARIK, Jeffrey, *Episodes*, Showtime, 2011-?.

DEWEY, Brett & SOLOMON, Ronald, *California Dreams*, NBC, 1992-1996.

ELLIN, Doug, *Entourage*, HBO, 2004-2011.

ENBOM, John, THOMAS, Rob, ETHERIDGE, Dan & RUDD, Paul, *Party Down*, Starz, 2009-2010.

FAQUHAR, Ralph & WEITHORN, Michael J., *South Central*, FOX, 1994.

FRIEDMAN, Mark, *The Forgotten*, ABC, 2009-2010.

GALTON, Ray & SIMPSON, Alan, *Sanford & Son*, NBC, 1972-1977.

GERO, Martin, *The L.A. Complex*, CTV, 2012.

GOFF, Ivan & ROBERTS, Ben, *Charlie's Angels*, ABC, 1976-1981.

GOLIN, Steve, *Fallen Angels*, Showtime, 1993-1995.

HARGROVE, Dean & STEIGER, Joel, *Jake and the Fatman*, CBS, 1987-1992.

KAPINOS, Tom, *Californication*, Showtime, 2007-?.

KOHAN, Jenji, *Weeds*, Showtime, 2005-2012.

KUDROW, Lisa & KING, Michael Patrick, *The Comeback*, HBO, 2005.

LAWRENCE, Bill & BIEGEL, Kevin, *Cougar Town*, ABC-TBS, 2009-?. S04E15 Have Love Will Travel, 09/04/2013

LORE, Chuck, *Cybill*, CBS, 1995-1998.

LYNCH, Thomas W., *South of Nowhere*, The N, 2005-2008.

MAZZARA, Glen, *Crash*, STARZ, 2008-2009.

MERHI, Joseph & PEPIN, Richard, *L.A. Heat*, TNT, 1999.

MESBAH, Adam, *90210*, CW, 2008-2013.

MINEAR, Tim & HOWARD, Gordon, *The Inside*, FOX, 2005.

MURPHY, Ryan, *Nip/Tuck*, FX, 2003-2010.

MURPHY, Ryan & ADLER, Ali, *The New Normal*, NBC, 2012-2013.

MURPHY, Ryan & FALCHUK, Brad, *American Horror Story*, FX, 2011-?.

OPPENHEIMER, Jess, DAVIS, Madelyn, CARROLL, Bob Jr., SCHILLER, Bob & WEISKOPF, Bob, *I Love Lucy*, CBS, 1951-1957.

RHIMES, Shonda, *Private Practice*, ABC, 2007-2013.

RYAN, Shawn, *The Shield*, FX, 2002-2008.

SCHWARTZ, Josh & FEDAK, Chris, *Chuck*, NBC, 2007-2012.

SLAVKIN, Todd, SWIMMER, Darren, *Melrose Place*, CW, 2009-2010.

STAR, Darren, *Melrose Place*, FOX Network, 1992-1999.

STAR, Darren, SPELLING, Aaron, & VINCENT, E. Duke, *Beverly Hills 90210*, FOX, 1990-2000.

SURNOW, Joel & COCHRAN, Robert, *24*, FOX, 2001-2010.

WEBB, Jack, *Dragnet*, NBC - Syndication - ABC, 1951-2004.

WHEDON, Joss, *Buffy the Vampire Slayer*, The WB, 1997-2001 / UPN, 2001-2003.

WHEDON, Joss & GREENWALT, David, *Angel*, The WB, 1999-2004.

WHEDON, Joss, *Dollhouse*, Fox, 2009-2010.

WHITE, Mike, *Pasadena*, FOX, 2001.

WOLF, Dick, *Law and Order: Los Angeles*, NBC, 2010-2011.

YOST, Graham, *Boomtown*, NBC, 2002-2003.

Index des noms propres :

- ALTER, Robert, 25, 145, 314, 319
AUGÉ, Marc, 13, 43, 47, 102, 180, 266
AXELROD, Jeremiah, 48, 49, 63, 91, 328
- BACHELARD, Gaston, 23, 26, 48, 88, 251, 331, 349
BANHAM, Reyner, 36, 37, 47, 55, 150
BARTHES, Roland, 22, 154, 156, 159, 325, 326
BAUDRILLARD, Jean, 14, 22, 178, 180, 209, 215, 220, 221, 222, 232, 262, 263, 270, 271, 272, 273, 276, 277, 281, 283, 294, 295, 329, 339, 341, 354, 358, 359, 361, 362, 363, 364, 371, 377
BIRRINGER, Johannes, 286, 383
BODY-GENDROT, Sophie, 54
BONNEFOY, Yves, 182, 183, 191
BOUGAULT, Laurence, 26, 371, 372
BOURDIEU, Pierre, 22, 113, 153, 154, 256, 265, 266, 267, 268, 288, 336, 337
BUKOWSKI, Charles, 147, 149, 154, 199
- CIXOUS, Hélène, 375, 376
CLAVAL, Paul, 13, 21
COLLOT, Michel, 25, 182, 190, 191, 357
CUFF, Dana, 69, 70, 71, 175
- DAVIS, Mike, 26, 28, 32, 41, 62, 69, 105, 106, 150, 151, 300, 321, 384
De CERTEAU, Michel, 372, 373
DEAR, Michael, 45, 47, 59, 78, 141, 314, 337, 352
DEBORD, Guy, 118, 119, 254, 255, 268, 276, 364
DEGOUTIN, Stéphane, 39, 40, 63, 86, 117, 296, 304, 328
DELEUZE, Gilles, 22, 41, 42, 54, 115, 116, 292, 367
DERRIDA, Jacques, 22, 142, 165, 183, 242, 264, 278, 279, 285, 291, 292, 324, 334, 339, 340, 341, 351, 352, 358, 376
DEVERELL, William, 72
- ENTRIKIN, Nicholas J., 50, 51, 52, 66
- FABBRI, Véronique, 254
FEINSTEIN, Sascha, 160, 161
FOGELSON, Robert, 68, 69
FOUCAULT, Michel, 10, 11, 22, 222, 229, 230
- GARELLI, Jacques, 138
GENETTE, Gérard, 121, 123, 128, 139, 329, 334
GIOIA, Dana, 145, 146, 147
GOTTLIEB, Robert, 61, 83, 97
- HALPRIN Anna, 130, 197, 216, 223, 224, 225, 226, 227, 230, 238, 244, 306
- JAMESON, Frederic, 63, 358, 359, 362, 364
- KANE, Daniel, 221
KLEIN, Norman, 27, 28, 123, 148, 149, 194, 284, 338
KOOLHAAS, Rem, 70, 279
- LEFEBVRE, Henri, 14, 65, 66, 89
LEJEUNE, Philippe, 20, 253, 288, 289, 290, 376, 377
LIPOVETSKY, Gilles, 245, 381
LYOTARD, Jean-François, 22, 46, 90, 105, 176, 181, 215, 242, 286, 289, 290, 291, 342, 343, 344, 352, 358, 359, 366, 367, 372, 381, 387
- MAGISTRALE, Tony, 173, 307, 373, 374, 375
MARIN, Louis, 268, 273, 274, 275, 329, 330, 336
MARTIN, Trayvon, 74, 292
MICHAUX, Henri, 236
MOHR, Bill, 144, 146, 147, 151, 172, 245
MONNET, Jérôme, 83, 84, 298
MURPHET, Julian, 147, 217, 237
- NANCY, Jean-Luc, 42, 43, 183, 350
- ONFRAY, Michel, 23
ORTEGA Y GASSET, José, 380, 387
- PEREIRA, Malin, 139, 140, 141, 162, 187, 214, 251
PERLOFF, Marjorie, 227
POE, Edgar Allan, 173, 174, 190, 229, 250, 290
POWDERMAKER, Hortense, 232, 252, 253
- RENARD, Jean-Claude, 134, 135, 137, 138, 350, 351, 370
RICH, Adrienne, 17, 375
RICOEUR, Paul, 51, 327

ROSS, Janice, 224, 225, 226

RYAN, Jennifer D., 150, 160, 207, 386

SANSOT, Pierre, 365

SEKULA, Allan, 209, 213, 214

SIDES, Josh, 76, 188

SOJA, Edward W, 21, 28, 34, 35, 39, 40, 61, 62, 63,
64, 66, 74, 77, 84, 85, 86, 388

SORKIN, Michael, 39, 269, 270, 276

STRAUS, Austin, 203, 204

TACHDJIAN, Jean-Jacques, 56, 200, 201, 202, 317

VANGELISTI, Paul, 19, 124, 147, 149

VIRILIO, Paul, 22, 81, 86, 91, 99, 104, 111, 117,
119, 206, 207, 238, 245, 257, 264, 280, 282, 283

WALDIE, D. J., 51, 61, 62, 150

WOLVERTON, Terry, 134, 141, 149

ZUKIN, Sharon, 361, 363, 364

Table des Matières

Introduction.....	9
1- Questionner l'espace	10
2- Pourquoi Wanda Coleman ?	14
3- Un dialogue disciplinaire	18
4- Vers une géographie poétique ?	22
I- L.A. Décor, de la différence à l'indifférence de la ville.....	25
A. Los Angeles, bête urbaine	25
1- L.A.'den revisité	26
2- L'urbain par-dessus tout.....	31
3- S'inscrire dans l'espace.....	35
4- Se faire une <i>place</i>	41
5- L'antre de l'espace	46
B. Un territoire de la fracture	54
1- L.A. : entre terre instable et territoire morcelé.....	56
2- Un urbanisme de la fragmentation	61
3- L'habitant comme instigateur de rupture	69
4- Dans la ville, la société fractale	75
5- Les <i>gated communities</i> , cristallisation d'une fracture intrinsèque	84
C. Saisir l'instant : Los Angeles, institutionnalisation du transitoire ?.....	89
1- Du temps du déplacement à une temporalité en transit	90
2- Lieu de passage ou point d'ancrage ?	95
3- Los Angeles, omni-présent ?.....	100
4- Entre imprévu et providence	106
5- Dans l'attente du <i>kairos</i>	111
II- Les arts au service de l'œuvre	121
A. Mécanique des mots.....	121
1- S'inscrire dans une tradition littéraire	122
2- Une volonté de rupture.....	129
3- Une écriture en marge : être et écrire	134
4- L.A. frein littéraire	143
5- L.A.source littéraire	146
6- Wanda Coleman fusionniste	152

B. Une politique urbaine de l'oubli : Requiem angeleno	160
1- Musicalité littéraire : Une œuvre partition	161
2- Entre mémoire intellectuelle et mémoire sensorielle	167
3- L.A., ville fantôme	172
4- <i>Cloud Atlas</i> , symphonie	179
C. (D)écrire pour construire	184
1- Espantalepsis	186
2- L'Art de la ville	194
3- Une écriture photographique : Los Angeles en ligne de mire	202
D. Transe poétique : performance ou évènement poétique ?	216
1- Conceptions et représentations du corps à Los Angeles	217
2- Anna Halprin, <i>Blue-Eyed Soul Mama #1</i> : réinvestir son corps	223
3- Un corps qui raisonne	231
4- Mise en mot, mise en corps : performance	239
III- La haine en partage / La réhumanisation en héritage	247
A. L.A. ville simulacre	247
1- Entre rêve et réalité	249
2- L'illusion démasquée	256
3- L' <i>illusio</i> dévoilée	264
4- Le simulacre à l'œuvre et l'œuvre du simulacre	270
5- Vivre à Los Angeles, en apprivoiser le simulacre	280
B. Entre attachement et désaveux : prisonniers volontaires ?	292
1- L.A. Carcéral	296
2- Une colère saine ou une colère nécessaire ?	304
3- Memwars, vers une psychogénéalogie de la ville	312
C. Re-membering L.A.	321
1- Texte et ville : Homologie	327
2- Une œuvre testimoniale, se rappeler Los Angeles	337
3- Vers une vision totale de la ville, se réapproprier Los Angeles	346

Conclusion.....	358
1- L'espace de la culture postmoderne.....	361
2- Réécrire la modernité.....	367
3- Quels outils pour une topographie émotionnelle ?.....	371
4- Une humanité inhumaine.....	377
5- Sortir de Los Angeles.....	383
Annexes.....	389
Bibliographie.....	433
Filmographie.....	473
Index des noms propres.....	477

Thèse de Doctorat

Charles JOSEPH

Être et écrire (de) Los Angeles : Wanda Coleman

Being and writing (from) Los Angeles : Wanda Coleman

Résumé

L'étude se propose de mettre en lumière les nombreuses corrélations existant entre l'espace de la ville de Los Angeles et le travail d'écriture de Wanda Coleman, femme noire-américaine née en 1946 au milieu du quartier de Watts et auteure d'une œuvre littéraire conséquente. Qu'il s'agisse de l'évolution et la construction urbaine de la ville, de sa composition ethnique, des conditions socioéconomiques ou de son développement culturel, la mégalopole se lit en filigrane tout au long d'une œuvre qui débute en 1979 et qui s'achève avec la co-publication posthume de *The Love Project* en 2014.

Le Los Angeles de l'après seconde guerre et les grandes mutations que connaît le territoire représentent pour Coleman la source infinie qui motive son écriture. Témoin privilégiée d'une ville aux prises de l'idéologie postmoderne dont elle semble être l'épicentre, l'œuvre de Coleman rend compte des écarts grandissants entre un quotidien de plus en plus rude et une imagerie idéalisée de la ville qui s'impose comme le style de vie à l'américaine par excellence. Cet objectif inatteignable pour les classes sociales défavorisées, en passe de devenir majoritaires dans la ville, est projeté dans un renouvellement perpétuel du Rêve Américain maintenu à portée comme stratégie obscène du maintien de la paix sociale.

Wanda Coleman compte ainsi mettre à mal l'illusion perpétrée et largement diffusée par l'industrie hollywoodienne dont les influences, dans une ère des transmissions médiatiques de masse, ne peuvent être sous-estimées. C'est dans l'ensemble des processus déshumanisants qu'elle voit à l'œuvre depuis toujours, que Coleman décèle la portée de son art et en fixe les objectifs : réhumaniser le déshumanisé.

Mots Clés :

Wanda Coleman, Los Angeles, Poétique, Urbanisme, Géographie Culturelle, Illusion, Mémoire, Postmodernisme

Abstract

This study aims at shedding some new light upon the many correlations existing between the Los Angeles cityspace and Wanda Coleman's writings. As an African American woman born in Watts, Los Angeles in 1946, Coleman is the author of a significant literary oeuvre. Whether regarding the urban evolution and construction of the city, its ethnic composition, its socioeconomic conditions or its cultural development, the megalopolis can be read explicitly and implicitly throughout the author's work, which started in 1979 and ended with the posthumous co-publication of *The Love Project* in 2014. Post World War II Los Angeles and the great mutations that the territory has been undergoing are, for Coleman, an unending source of material that are both motivating her writing and influencing her craft. The privileged witness of a city under the firm grasp of postmodern ideology of which Los Angeles seems to be the epicenter, Coleman's work shows the ever-growing gap between an everyday life that is getting more and more brutal and an idealized imagery of the city that imposes itself as the American Way of Life par excellence. That unreachable goal for a disadvantaged and disenfranchised portion of society (about to become the majority of the Los Angeles population), is projected in a perpetual renewal of the American Dream, maintained within reaching distance, as an obscene strategy serving social appeasement.

Wanda Coleman thus intends to unsettle an illusion that has been perpetrated and widely distributed through and by Hollywood whose influences, in a mass-media transmission era, cannot be under-estimated. Because she has been able to consider and apprehend the overall dehumanizing process for as long as she can remember, that Coleman is able to assess the import of her art and thus sets its objectives: to rehumanize the dehumanized.

Key Words :

Wanda Coleman, Los Angeles, Poetics, Urbanism, Cultural Geography, Illusion, Memory, Postmodernism