



HAL
open science

Entre déterminisme et émancipation : la “ Théorie du paysage ” de AKA Serial killer au Joker, à l’épreuve de la géographie

Marine Éric

► **To cite this version:**

Marine Éric. Entre déterminisme et émancipation : la “ Théorie du paysage ” de AKA Serial killer au Joker, à l’épreuve de la géographie. Education. 2020. dumas-02948957

HAL Id: dumas-02948957

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02948957>

Submitted on 25 Sep 2020

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.

Année universitaire 2019-2020

Master MEEF

Mention 2nd degré- parcours Histoire-Géographie

2^{ème} année

***Entre déterminisme et émancipation,
la « Théorie du paysage », de Aka Serial Killer au Joker, à l'épreuve
de la géographie***

Mots Clefs : paysage, cinéma, urbanisme, aliénation, émancipation

Présenté par : Marine Eric

Encadré par : Gilles Fumey, Bertrand Pleven, Laurent Porcheret

Institut Supérieur du Professorat et de l'Éducation de l'académie de Paris

10 rue Molitor, 75016 PARIS – tél. 01 40 50 25 92 – fax. 01 42 88 79 74

www.espe-paris.fr

SOMMAIRE

INTRODUCTION : *Les Racines du mal ?*..... p.04

1. De l'espace politique au paysage pathologique

1.1.Espace et existence : **SE DEFINIR**..... p.11

1.2 Espace et pouvoir : **DOMINER**

1.2.1. Architecture et mise en ordre du monde..... p.18

1.2.2. Fragmentation, spécialisation, fonctionnalité : conséquences..... p.19
d'un « capitalisme sauvage » sur l'espace urbain

1.3.Paysage et pathologie : **ALIENER**

1.3.1. Psycho-pathologie du paysage (théorie)..... p.23

1.3.2. Paysage et aliénation dans l'imaginaire collectif (et hollywoodien) :
l'exemple du *Joker* p.25

2. De l'habitat à l'espace habité : La « théorie du paysage » à l'épreuve de la géographie culturelle et sociale

2.1. Le paysage, représentation esthétique et politique du monde

2.1.1. Paysages du pouvoir..... p.31

2.1.2. Paysage et espace social : l'exemple de l'art libéral des jardins. p.33

2.2. Regards et représentations : **VOIR**.....p.35

2.3. Du territoire à l' « espace vécu » : **RESSENTIR**.....p.37

2.4.Résister ou se résigner : **AGIR**

2.4.1. Paysage et révolution.....p.40

2.4.2. S'affranchir : les « lignes de désir ».....p.43

3. Mise en œuvre pédagogique

3.1.Objectifs pédagogiques

3.1.1. Prise de conscience géographique.....p.46

3.1.2. Affects.....p.47

3.1.3. Appropriations et résistances.....p.49

3.2. Mise en œuvre détaillée

3.2.1. Travail en amont.....p.52

3.2.2. Dispositif.....p.57

3.3. Analyse des productions d'élèves.....p.63

CONCLUSION	p.64
BIBLIOGRAPHIE	p.66
ANNEXES	p.68

Les racines du mal ?

La « théorie du paysage » de Masao Adachi au *Joker*.

En 1969, un jeune japonais tue cinq personnes dans un accès de fureur, en apparence incontrôlé, mais pourtant prémédité, avec un revolver volé dans une base de l'armée américaine. Le jeune homme s'appelait Norio Nagayama et n'a jamais expliqué ses actes, même après son arrestation et son procès. Le Japon qui n'a encore jamais connu de tels événements (la psychologie criminologique en est à ses prémisses) est bouleversée par ce fait divers. L'affaire devient rapidement un scandale médiatique et politique. Comment expliquer ces actes si ce n'est par la psychologie déviante de l'auteur ? Quels événements traumatiques ont conduit à son excès de violence ? Quel trouble psycho-mental se cache derrière ces actes extrêmes ? En bref, quelles sont les raisons intimes qui ont poussé ce jeune homme à une telle violence ? À la même date, le Japon est animé par une vague de contestation qui rassemble les étudiants et les militants d'extrême gauche dans une lutte contre le traité de coopération et de sécurité sino-américain. Le traitement médiatico-politique de l'affaire du serial killer se retrouve mêlée aux images de manifestations, barricades, jets de pierre,... qui saturent les chaînes de télévision. Critiques et intellectuels se saisissent de l'affaire pour interroger le traitement de médiatique des événements et le rôle des médias. La théorie dite « du paysage » (*fûkeiron*¹ en japonais) a été imaginée pour la première fois dans ce contexte par un collectif d'intellectuels et d'artistes d'avant-garde dont font notamment partie les cinéastes Masao Adachi et Koji Wakamatsu. Alors qu'ils tournent les plans de repérage pour un film basé sur l'itinéraire du jeune criminel, Masao Adachi propose une idée radicale: ces images de repérage suffisent, elles sont le film. *AKA Serial Killer* est entièrement composé d'une série de paysages – commençant à Hokkaido où Nagayama est né, et s'enchaînant dans tous les lieux où il a vécu ou voyagé pendant les dix neuf années de sa courte vie, jusqu'aux meurtres à Tokyo. Une texte en voix-off, lu par Adachi, égraine quelques éléments biographiques. Tout le reste n'est que vues topographiques. Jusqu'alors, les réalisateurs socialement engagés avaient naturellement posés le sujet humain au cœur de leur projet. Cette fois, il s'agit de retourner la caméra à 180° et tenter d'identifier dans le paysage des éléments de réponse, avec une question en filigrane : Et si la violence de Norio Nagayama n'était pas uniquement le fruit d'une psychologie malade ou d'une condition sociale mais le miroir d'une violence inscrite dans le paysage ? L Bien sûr, Masao Adachi et Kojî Wakamatsu ne sont pas géographes. Leur « théorie du paysage » s'appuie sur des considérations politiques et esthétiques empruntées de l'appareillage critique du marxisme, dominant à l'époque. De fait, la « théorie du paysage » (en japonais, *fûkeiron*, de *fûkei*=paysage) n'est pas à proprement parler une théorie, au sens où elle ne se fonde pas sur

une proposition théorique argumentée. Elle est d'abord un nom mis sur une pratique cinématographique. C'est en faisant des films (dont *Aka Serial Killer* et *Il est mort après la guerre* de Nagisa Ôshima¹, sont les plus emblématiques) que cette «théorie», principalement formulée par le cinéaste Masao Adachi et le penseur anarchiste Masao Matsuda², se développera, au gré des discussions internes au groupe et de quelques interviews. On pourrait la résumer ainsi : en filmant le paysage banal, celui-ci dévoilerait les structures d'oppression qui le fondent et qu'il perpétue. Ou encore, comme le dit le scénario de *Aka Serial Killer* : « Tous les paysages que nous voyons au quotidien, et surtout les beaux paysages reproduits sur carte postale, sont fondamentalement liés à une figure du pouvoir dominant ».

À la fois usuel et scientifique, le paysage est un terme polysémique complexe. Pourtant, la définition juridique et légale actuelle limite sa portée spéculative et critique. Dans un article publié en octobre 2019, la géographe Marylise Cottet introduit sa réflexion sur le paysage par un constat : le paysage est un concept désuet. Dans le contexte actuel d'urgence écologique les notions d'« environnement », de « vulnérabilité », de « risque » ou encore de « résilience », sont les plus mobilisées par les acteurs de la communauté scientifique comme par les institutions publiques. Mais le paysage est-il pour autant rendu caduque ? A t-il épuisé son spectre des possibles ? Un rapide survol de l'épistémologie du terme semble indiquer que la définition juridique actuelle ne rend pas compte de l'ensemble des articulations que ce terme recouvre dans le champ académique. La dimension invisible et subjective du paysage, telle que défendue par Armand Frémont, Augustin Berque, Alain Roger entre autres, est obliérée par les lois paysages de 1993 et 2000. Aujourd'hui, le paysage est avant tout défini comme un espace à valoriser ou à protéger. Loin de cette définition qui nous semble restrictive, nous émettons ici l'hypothèse que le paysage, en tant qu'interaction entre l'extérieur et la subjectivité, est encore une notion fertile pour permettre de penser/panser les questions socialement vives de déterminisme, de justice socio-spatiale et d'émancipation. À ce titre, les travaux d'Henri Lefebvre, ou encore la géographie critique et radicale de la ville de David Harvey et Sharon Zukin seront particulièrement éclairants dans notre recherche. Ces travaux témoignent, que loin d'être une notion perdue du XIXe siècle, le paysage est littéralement devant nous. Il est un projet de construction collective et de soi.

Tirée du dictionnaire Robert, l'article 'paysage' d'hypergéo donne la définition suivante: « partie de pays que la vue présente à un observateur ». Ici, le paysage se résume à ce qui est donné, visible. Il est un cadre

¹ *Il est mort après la guerre*, de Nagisa Ôshima, 1970

² Pour faciliter la lecture, bien qu'il soit un concept collectif, le fûkeiron sera mentionnée dans la suite du mémoire comme « Théorie du paysage » de Masao Adachi, le cinéaste en étant le principal représentant.

de vue. L'approche naturaliste de la géographie vidalienne fixe comme méthode et comme objectif la description détaillée du paysage. Le but est de parvenir à la délimitation d'unités paysagères homogènes et d'établir une typologie. À chaque « pays » son paysage. Pour la géographie classique, étudier le paysage revient donc à étudier sa morphologie. L'environnement est compris comme un donné extérieur objectivable. Les notions de géosystème ou d'écosystème sont héritées de cette pensée. Pourtant, dès les années 1990, Alain Roger développe une approche culturelle qui opère un renversement : elle place le 'regardeur' au centre de la définition. Selon lui, le paysage n'est pas un donné matériel extérieur au sujet, mais au contraire n'existe que dans la médiation du regard qui est porté sur lui. Le paysage appartient tout entier au champ perceptif. Or, la perception est façonnée par des images. Celles que le « regardeur » a devant lui, qui s'agencent avec une collection trouble d'images mentales déjà « vues », déjà vécues, déjà rêvées, qui anticipent et préparent les conditions de la réception d'un stimulus visuel. Dans le cas du paysage, elle est en particulier façonnée par les représentations artistiques qui l'ont précédée: « Les choses sont parce que nous les voyons, et la réceptivité aussi bien que la forme de notre vision dépendent des arts qui nous ont influencés »¹. Alain Roger cite en exemple le brouillard londonien. Selon lui, le 'London fog' n'existait pas avant les peintures de Turner, c'est-à-dire que jamais auparavant il n'avait été conscientisé. C'est une fois peint qu'il acquiert une existence². C'est seulement alors qu'il est vu. Cette approche peut être prolongée par celle d'Augustin Berque pour qui le paysage est nécessairement contextuel. Il apparaît pour la première fois en Chine au IV^e siècle, puis réapparaît plus tard en Europe au XV^e (dans les peintures flamandes selon Alain Roger, au XVI^e siècle dans les peintures de la Renaissance selon Augustin Berque). Berque distingue l'environnement de l'écoumène et du paysage. Selon lui, l'environnement doit être étudié du point de vue des sciences de la nature puisque l'homme en est exclu. En revanche, le paysage appartient pleinement à l'homme donc à la géographie. C'est la relation de l'homme au paysage qui doit faire l'objet de la science géographique. Tout paysage doit être conscientisé et nommé pour être considéré comme paysage: « Il faut qu'existe un mot pour dire paysage (...) Il faut que la chose désignée par ce mot fasse l'objet d'une réflexion ».³ D'après cette approche, le paysage est une construction historique et sociale qui lie l'écoumène-le regard-les mots. C'est la connivence du regard – autrement nommée la « trajectivité »- qui construit le paysage. C'est le regard qui permet de porter le paysage au-delà : « dès la naissance du paysage, en effet, l'esthétique chinoise a posé qu'il n'était pas un simple objet délimité par le contour de sa forme extérieure. Il va au-delà. »⁴. Augustin Berque précise ce glissement du paysage vers ce qui est au-delà du visible, en reproduisant les mots de Zong Bing (à qui il

¹ Alain Roger, Court traité du paysage, Paris, Gallimard, 1997

² Alain Roger, Court traité du paysage, Paris, Gallimard, 1997, p. 20

³ Augustin Berque, Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains, Paris, Belin, 1987, p. 262

⁴ Ibid, p.269

attribue la naissance du paysage comme pensée) : « Quant au paysage, tout en ayant forme matérielle, il tend vers l'esprit »¹. En définitive, le paysage ne peut s'étudier que dans une dialectique écoumène-corps-esprit.

Aujourd'hui, pourtant, la définition de paysage est souvent réduite à un terme fonctionnel et opératoire. C'est en particulier le cas pour la géographie de l'aménagement qui ne considère que la dimension utilitariste du paysage. L'article 1er de la « loi paysage » de 1993 vise à définir un plan d'action de protection ou de valorisation du paysage : « Sur des territoires remarquables par leur intérêt paysager, [...] l'Etat peut prendre des directives de protection et de mise en valeur des paysages. Ces directives déterminent les orientations et les principes fondamentaux de protection des structures paysagères qui sont applicables à ces territoires. ». Dans le contexte écologique actuel, le paysage est de nouveau ramené à un « cadre de vie » géo ou écosystémique. Le concept de « dimension paysagère » que l'on retrouve dans les sources juridiques, est constamment corrélé avec les politiques publiques d'aménagement du territoire. Le paysage n'est plus un espace compris comme engageant le corps et l'esprit, dans une dynamique de co-construction réciproque à l'instar de la théorie berquienne, mais un espace matériel à aménager. C'est dans cette filiation que s'inscrit l'article de Marylise Cottet d'octobre 2019 qui appelle à une réactualisation de la notion de paysage. Selon la géographe, cette notion est la seule capable d'innover en matière de gouvernance. Son hypothèse est que le paysage est non seulement un élément structurant du « cadre de vie » des habitants mais il est aussi un terme largement employé par eux. Il est donc une notion fédératrice qui permet d'impliquer les habitants dans les décisions et de développer une gouvernance par le bas des politiques d'aménagement du territoire. Cette définition limite le caractère spéculatif du paysage et paraît inopérante, en particulier dans le cadre du programme de 6e consacré à l'habiter. À l'inverse, l'articulation du concept d'habiter à une approche culturelle de paysage peut répondre à l'ambition du programme scolaire dont l'ambition est d'interroger l'implicite du paysage. Après avoir exposé les logiques d'organisation du paysage et les pratiques des habitants, le bulletin officiel de 2009 invite à étudier les « comportements, les manières de faire et les représentations des individus et des groupes sociaux »². Les « relations dynamiques »³ (habitants-lieux) sont au cœur de l'enseignement de 6e. Or ces « relations », que mentionne le bulletin officiel, supposent une réciprocité. Il s'agit tout autant d'interroger la manière dont les habitants agissent sur les lieux pour le transformer que de faire comprendre aux élèves que les habitants sont eux-mêmes agis et transformés par les lieux : « Le lieu habité nous habite aussi, de

¹ Ibid, p. 270

² Bulletin officiel, 2009

³ Ibid

manière différenciée : dimension esthétique, sensible, voire affective de l'habiter »¹. Toutes ces dimensions de l'habiter sont communes au paysage qui est aussi bien un cadre de vie, un espace perçu qu'un espace vécu. D'ailleurs, il n'est pas anodin que le BO suggère aussi que « L'entrée par le paysage est particulièrement propice à la découverte de cette première dimension (habitat) de l'habiter ». D'une certaine manière, la « théorie du paysage » de Masao Adachi ne fait qu'étendre cette entrée par le paysage (limitée par le BO à l'habitat) à l'ensemble des quatre dimensions : habitat-pratiques-cohabiter-représentations, permettant d'en approfondir le sens et la portée. Elle relève d'une approche culturelle du paysage qui pose le regard au centre de l'analyse géographique. De fait, *AKA serial killer* n'est que cela, un regard sur des paysages. Le film n'enquête plus sur un personnage, mais uniquement sur ce qu'il a vu et vécu. La question posée par ce projet, alors que l'on connaît par avance le destin criminel d'un protagoniste tellement central qu'on le ne voit jamais, est évidemment ce que ce "paysage", cette "chose vue" et vécue, a pu avoir comme conséquence sur ses affects, et donc éventuellement sur ses actes. En d'autres termes (scolaires) : comment notre manière différenciée d'habiter les paysages nous affecte et nous détermine ?

Dans son ouvrage *Habiter. La condition géographique*, Olivier Lazzarotti définit le concept d'habiter comme le fait de « se construire en construisant le monde ». D'emblée, « l'habiter » remplace l'homme dans le monde et induit une interrelation homme-espace. Si « l'espace habité » est le résultat des actions de l'homme sur l'espace qu'ils ont aménagé, l'habitant se construit aussi dans et par son habitat. Autrement dit, l'espace habité n'est pas un réceptacle passif mais un processus qui détermine les individualités qu'il abrite. Pour les auteurs du courant pragmatiste de l'habiter, comme Mathis Stock, l'espace habité est même potentiellement aussi déterminant sur les individus que les individus le sont sur l'espace. Le paysage est la « médiance », l'interface de ce processus de construction par rétroaction des individus. Tout ce processus s'opère de manière esthétique et sensible dans et par le paysage qui est la jonction entre intériorité et extériorité. C'est en tout cas la théorie que nous allons étudier ici de manière critique et qui fera également l'objet d'une élaboration pédagogique avec les élèves. On le sait, aucun paysage n'est « solipsiste ». Tout paysage est « anthropisé », cultivé, façonné. Mais au-delà du manifeste, quels ordres invisibles façonnent les paysages, y compris les plus banals ? Comment le sujet dans son individualité rencontre ce paysage pour se lier à cet invisible ? Comment s'approprie-t-il ou résiste-t-il à ce paysage pensé et aménagé par d'autres ? Comment certains types de tissu urbain, social ou économique peuvent déterminer la trajectoire d'individus, leurs idées et leurs affects, possiblement jusqu'à la violence ?

¹ Ibid

Pour répondre à cette problématique - que tous les politiques, urbanistes, journalistes et géographes, mais aussi la vox populi se posent - on se reportera à la « théorie du paysage » d'Adachi, en tant qu'objet non scientifique, mais peut-être plus opérant qu'on pourrait le croire au premier abord, malgré son caractère réducteur et simpliste (par simpliste on entend l'argument, que d'ailleurs Adachi n'avance jamais : c'est l'architecture et la topographie qui engendrent ou justifient le monstre). La question est plutôt : qu'est ce que la vision de ce paysage, en terme de ressenti plus que de donné, peut créer dans l'esprit et les actes des individus ? En se rapprochant la notion de paysage à travers le film expérimental d'Adachi et de sa 'théorie', l'enjeu de ce mémoire est de mesurer de manière critique la manière dont au delà du " contexte" ou de "l'environnement" (c'est-à-dire une nébuleuse complexe de données sociales, architecturales, etc.), la notion simple de paysage en tant qu'espace reçu par les sens, espace ressenti, ou encore espace "esthétique" (dans son sens étymologique lié à la sensation et l'émotion) détermine les affects de l'individu, en bien ou en mal. Une approche qui, malgré sa simplicité, vient déjouer bien des clichés.

Pour ce faire, on prendra exemple sur deux autres films qui nous paraissent pertinents en tant qu'échos plus ou moins conscients de la théorie du paysage d'Adachi : *AKA jihadi* d'Eric Baudelaire et le *Joker* de Todd Philipps. Pourquoi ceux-là ? Parce que bien qu'issu de trois univers très différents : le premier militant, le deuxième artistique, le troisième relevant du cinéma populaire, ils procèdent d'une même idéologie sous-jacente quoique jamais explicite : rabattre la question de la violence sur une question de regard face à un contexte idéologique, économique et politique concrétisé dans un paysage.

Ils ont aussi en commun une même trame narrative:

- la généalogie et l'itinéraire d'un monstre dont on connaît par avance la destinée violente
- un protagoniste « vide » ou passif (absent chez Baudelaire et Adachi, banal et terne chez Philipps) observateur plus qu'acteur, immobile par rapport au monde qui s'agite devant lui
- une représentation de la société prise à hauteur du regard
- un personnage exclu par son environnement
- un portrait brossé à travers des espaces urbains précis qui représentent les étapes de la vie: la maternité, l'hôpital, la maison, les transports, les services sociaux, etc.
- une banalité apparente du paysage, filmé de manière réaliste
- une trouble capacité d'identification à la trajectoire du monstre

À une époque où la « violence des cités » et la « radicalisation » sont des ritournelles des discours médiatiques et politiques, interroger le paysage quotidien non pas dans sa matérialité, mais tel qu'il est perçu par ses habitants et par l'imaginaire collectif, peut permettre d'éclairer un angle mort : celui de la

violence vécue ou ressentie (réelle ou non) par les habitants et comment elle pénètre les affects plus que la raison. Directement inspiré par mon expérience d'enseignante à Aubervilliers, au cœur d'une zone dite « sensible », l'objectif pédagogique de ces recherches est la prise de conscience par les élèves de leur position physique dans l'espace et de la dimension subjective qui les lie à l'espace. Le but sera d'interroger leur regard et leurs affects : leur regard sur la cité, et la manière dont ce regard est construit par le réel, mais aussi par eux, leur entourage, l'imaginaire collectif, les films, les médias etc. La mise en œuvre pédagogique sera autant l'occasion d'interroger l'espace que les élèves habitent que d'étudier comment les élèves reçoivent et s'approprient leur espace de vie. Un autoportrait géographique des élèves réalisé à partir de photographies de paysage dont ils auront à expliquer le choix aussi bien en terme biographique et affectif qu'en terme technique, doit permettre de répondre à ces interrogations. Par le paysage, les élèves seront amenés à interroger leur propre subjectivité.

Si tout paysage est approprié par le regard, dans le regard s'échange aussi quelque chose de l'identité du sujet. Le regard articule le visible à l'invisible, il permet de donner du sens. Ensuite seulement viennent l'image et les représentations évoquées par le bulletin officiel. Or, les représentations que l'on a d'un espace entrent parfois en contradiction avec l'intentionnalité première du projet d'aménagement de cet espace. Les grands ensembles construits en banlieue dans les années 1950 en sont un exemple. Qu'il s'agisse de la Cité des 4000 à La Courneuve, de La Grande borne de Grigny ou encore de la Maladrerie dessinée par Galhoustet et Renaudie à Aubervilliers, tous ces projets ont en commun d'être des projets que l'on qualifie d'utopie collective. Ces utopies ont fonctionné pendant une période. À la fin des années 1950, un entretien avec l'architecte Emile Aillaud est filmé dans la cité des Courtilières qu'il a imaginée et dessinée. Face à la caméra, l'architecte présente avec enthousiasme sa cité de rêve et la manière dont elle va modifier la vie des habitants. À peine quinze ans plus tard, dans son film *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, Godard dénonce « la terrible loi des grands ensembles » comme la matérialisation objective du capitalisme. En 1967, l'utopie a déjà tourné à la dystopie. Les HLMs sont dénoncés comme des espaces d'enfermement et de relégation: ghettoïsation, délabrement, délinquance, barres, manque d'horizon qui semblent condamner leurs habitants à un futur obscur. Face à cette fatalité géographique et sociale, la question qui vient immédiatement à l'esprit est : dans quelle mesure ces espaces de banlieue sont-ils responsables ? Jusqu'où y a-t-il un destin des individus que le paysage détermine ? Aujourd'hui, l'habitat cellulaire de la Maladrerie, bien que délabré, commence à être convoité par une classe supérieure qui cherche à s'éloigner de Paris pour gagner de l'espace mais aussi parce qu'elle est attirée par ce patrimoine architectural. Les grands ensembles, d'abord plébiscités par les habitants eux-mêmes, ont ensuite fait l'objet de multiples dénonciations avant d'être aujourd'hui à nouveau valorisés voire recherchés par une

petite élite cultivée. Cependant, l'habitat reste inchangé dans sa forme. Mais l'espace habité, c'est-à-dire le regard que les habitants portent sur leur habitat, lui évolue. C'est ce regard et les représentations qui le traduisent qui construisent et modifient le réel, et déterminent les affects des habitants. C'est ce mouvement de balancement entre des intentions architecturales et urbanistiques, une réalité quotidienne des espaces (entretien ou délabrement des immeubles, ...), et les représentations changeantes des habitants qui doivent être étudiées pour interroger le déterminisme des trajectoires individuelles et/ou collectives en fonction de leurs lieux de vie. Dans la partie scientifique de cette recherche, plusieurs films et photographies serviront de supports. Ils ne seront pas utilisés en partie pédagogique car inadaptés pour un public jeune et dans un cadre scolaire. Néanmoins, ils forment l'appareillage critique à l'origine du projet pédagogique imaginé et seront donc conservés en partie scientifique. On fera ici l'hypothèse que au-delà de *AKA Serial killer*, qui est l'origine matricielle de ce sujet, le film *AKA Jihadi* d'Eric Baudelaire et surtout l'énorme succès du blockbuster *Joker* semblent indiquer que la recherche dans le paysage des causes de l'aliénation des sujets est aujourd'hui encore une théorie fertile. Faire du paysage un agent pathogène responsable des actes violents voire déviants d'une partie de la société est néanmoins un raccourci qu'il faut interroger, et notamment avec des jeunes élèves qui sont souvent confrontés à ce type de discours, qui irrigue aussi d'autres formes artistiques comme la musique (rock, rap, hip-hop). In fine, l'objectif sera de confronter la « théorie du paysage » et ses avatars à la géographie culturelle pour en interroger la pertinence scientifique, et, pourquoi pas, donner les bases de nouvelles actions pédagogiques ou sociales à destination des plus jeunes.

1. De l'espace politique au paysage pathologique

1.1.Espace et existence: SE DEFINIR

En géographie, les termes d'espace et de paysage n'ont pas de définitions univoques. Ils ont connu des évolutions épistémologiques selon les courants, qui ont remis en question leur signification. Une des fractures significatives se situe entre la définition de la géographie physique et celle de la géographie culturelle. Comme énoncé dans l'introduction, la géographie physique considère le paysage comme un ensemble physique tandis que la géographie culturelle prend en compte l'ensemble des inter-relations qui unissent les individus au paysage. Pour certains courants récents de la philosophie, on pense ici au réalisme spéculatif de Quentin Meillassoux, cette dichotomie entre transcendantalisme et empirisme est abolie par l'hypothèse que les deux se cumulent. Il existe un *en soi* du monde qui n'entretient aucun rapport avec l'homme. Cet *en soi* est celui des propriétés objectives, mathématiques, géométriques des choses. Mais dans le même temps, Meillassoux admet que ce monde hors du sujet ne peut être connu que par l'expérience sensible qu'en fait le sujet. Cette pensée d'un monde « hors du sujet » est particulièrement intéressante transposée dans une perspective géographique. On pourrait notamment la rapprocher du courant de la géographie humaniste qui s'oppose à une approche quantitative considérée comme trop mécaniste. Par contraste, la géographie humaniste s'empare de l'outil phénoménologique en replaçant l'homme au centre de la géographie et fait du vécu le point d'ancrage de son analyse. De fait, s'il est possible d'étudier un espace physique sans rapport avec l'homme, l'inverse n'est pas vrai. Un individu est nécessairement quelque part. Or, et c'est l'hypothèse que reprendrons ici, cet espace n'est pas neutre.

C'est un fait géographique évident, et la base de l'enseignement au collège : la surface terrestre est partout marquée par l'empreinte des activités humaines, aussi bien les espaces urbains que ceux considérés comme « naturels ». Cette transformation de l'espace par l'homme jusque dans ses propriétés physiques a mené le chimiste Paul J. Crutzen à qualifier notre ère d' « anthropocène ». Mais, on sait qu'analyser les marques (« la graphie » du mot géographie) et l'organisation de l'espace ne suffisent pas à le comprendre complètement. Derrière la surface visible perce tout un champ de forces invisibles, inexprimées, voire refoulées qui le détermine. Ce champ est l'ensemble des relations que les individus entretiennent à l'espace. Hommes et femmes ne se lient pas à l'espace de manière uniforme selon leurs conditions physiques, économiques, sociales, politiques, psychiques, etc. Par ailleurs, s'ils transforment l'espace qu'ils occupent par leurs activités, ils-elles sont en retour agis par cet espace. C'est là le point de

départ de notre réflexion, qui, par ailleurs, rejoint les termes du programme géographique de 6e : étudier l'« Habiter » suppose autant d'interroger les ordres invisibles qui façonnent l'espace que la manière dont l'habitant est construit par lui¹. Dans son ouvrage *Habiter. La condition géographique*, le géographe Olivier Lazzarotti développe une approche phénoménologique² de l'espace. Pour l'auteur, l'objectif de la géographie est de comprendre une véritable « dimension géographique » de l'humanité, autrement dit une condition existentielle. En somme : comment la géographie révèle la construction singulière et collective des individus ? C'est ce même questionnement qui est à l'origine de la « théorie du paysage » de Adachi et Wakamatsu. En enquêtant sur les meurtres de celui que les médias désignent alors uniquement comme «le serial killer », les deux cinéastes s'interrogent. Pourquoi ce geste ? Pourquoi lui ? Et surtout : pourquoi maintenant ? C'est nourris de ces questions que les cinéastes partent sur les traces du meurtrier avec leur caméra. Mais en parcourant le pays, une chose les frappe. Si le Japon des années soixante a peu de chose à voir avec le Japon d'avant-guerre, alors encore très traditionnel, c'est qu'il a été profondément, rapidement et brutalement aménagé pour les besoins de l'économie capitaliste. Dès lors, quels impacts immédiats ou à long terme ces espaces en mutation peuvent-ils avoir sur les vies, les corps, mais aussi la psychologie et les affects de leurs usagers? Leur réponse sera artistique, poétique mais aussi politique : à travers un montage répétitif de plans de paysages ruraux, urbains et sub-urbains, il s'agit de révéler le caractère aliénant et dominateur de la nouvelle structure économique du pays. Cette idée implicite sera la base de ce qu'ils nommeront « La Théorie du paysage ».

Cinquante ans plus tard, c'est la même question que pose Eric Baudelaire à la « France post-attentats » dans son film *AKA jihadi*, en référence directe à l'expérience de Adachi et Wakamatsu. Dans ce long-métrage, l'artiste reprend leur protocole. Mais son film, uniquement composé des plans séquences panoramiques, ne joue plus sur des effets de montage. Le spectateur est tenu à distance d'une image se voulant apparemment plus objective et neutre. Entièrement composé de ces paysages fixes entrecoupés de fac-similés des documents officiels de l'enquête policière et des minutes du procès, le film retrace le parcours d'un djihadiste français, Abdel Aziz Mekki³, arrêté, jugé et emprisonné pour terrorisme en 2015. À l'époque, comme pour tous les jeunes djihadistes occidentaux partis en Syrie, la principale question que se pose la société sidérée est *pourquoi* ? Pour tenter de répondre à cette question, les accusés sont systématiquement soumis à un examen psychologique. Que fait apparaître celui Abdel Aziz Mekki ? Il a 25 ans. Il est français d'origine algérienne. Il est sportif. Sa tenue est soignée. Son expression orale correcte. Le bilan physique ne fait mention d'aucune autre distinction que sa « barbe

¹ Olivier Lazzarotti, *Habiter. La condition géographique*, Paris, Belin, 2007

² Courant inspiré de la philosophie phénoménologique de Maurice Merleau-Ponty, qui pose comme base de l'étude de la perception du monde *l'expérience vécue et la conscience de cette expérience*,

³ Un nom d'emprunt à été utilisé pour préserver l'intimité du terroriste et de sa famille.

fournie ». « Dans la tradition du prophète », est-il précisé. L'examen ne fait apparaître aucune défaillance cognitive ou mentale. Au contraire, elle révèle une capacité à élaborer un « raisonnement articulé ». Ses origines sociales ? Son père est commerçant, sa mère, femme au foyer. Il grandit dans un foyer « chaleureux et uni ». Il a une sœur employée d'un magasin d'optique. Son caractère ? Il est sociable. « Il fréquente plusieurs amis ». Son parcours scolaire ? Il obtient un bac général ES avant de s'inscrire à l'université en licence d'informatique. Il n'y fera qu'un an. Fin de l'enquête psychologique.

Qu'a-t-on appris ? Pas grand-chose. Ou peut-être justement qu'il n'y a pas grand chose à savoir du côté de sa vie privée. Pas de trouble psychique ou cognitif, pas de maltraitance, pas de difficultés scolaires. Aucun signe de « désocialisation ». Avant de rejoindre Al Nosra, Abdel Aziz Mekki (AAM) est un français banal. Alors, pourquoi ? Où vont puiser ses « racines du mal » qui l'amènent au tribunal ? À cette question, le film de Baudelaire n'apporte aucune réponse. Comme chez Adachi, il fait une simple proposition formelle : déplacer le regard. Plus précisément, observer la suite des paysages qu'AAM a habité ou traversé, de sa naissance à la maternité de Vitry-sur-Seine jusqu'au tribunal judiciaire de Paris. La caméra est complètement détachée du sujet et semble chercher dans le paysage des indices. Pour ce faire, elle est embarquée à l'épaule, et tourne à hauteur de regard. Aucun gros-plan, mais une succession de longs plans séquences factuels enregistrés en grand-angle. L'ensemble, dépliant comme une suite de tableaux paysagers, est rigoureusement cadré, très pictural, malgré la légère instabilité du cadre, en écho au premiers travaux de photographie plasticienne de l'artiste. La quiétude esthétique qui en ressort masque la violence latente qui sous-tend le projet. Le spectateur n'est pas immergé dans le paysage, ni dans l'action, mais reste tenu à distance. Autre différence avec le film original d'Adachi, il n'y aucune voix-off. Les seules « voix » sont les témoignages retranscrits des proches d'AAM. En revanche, le corps du protagoniste est totalement invisibilisé là aussi. Par ce biais artistique, qui s'oppose notamment au traitement journalistique de ces mêmes phénomènes, la représentation d'un fait d'actualité se fait manière de factuelle, non discursive. L'image n'explique pas, elle ne démontre pas, elle montre.

Cette vision d'une définition individuelle par le contexte spatial n'est pas l'apanage des pratiques artistiques expérimentales politisées. Elle infuse profondément l'imaginaire collectif, qui associe facilement la violence avec les conditions d'existence des individus : une idée largement relayée par le cinéma populaire. De nombreux films à caractère social en sont le reflet, de *Taxi Driver* de Scorsese à la tradition des « films de banlieue », de *La Haine* aux *Misérables*. Dans cette perspective, la destinée du personnage du *Joker*, dans le blockbuster éponyme de Todd Philipps semble suivre, quoique dans un registre esthétique très différent, celle du Serial Killer d'Adachi et du djihadiste de Baudelaire. Le film, peu spectaculaire dans ses images, se concentre sur la genèse d'un anti-héros relativement banal, dont la situation personnelle et psychologique individuelle, quoique marquée par quelques traumas, n'est pas

suffisante pour expliquer la dérive. En revanche, la violence exercée par l'extérieur, et notamment le contexte économique, apparaît déterminante.

Ce que suggèrent sans le dire explicitement les films d'Adachi, de Baudelaire et de Todds, c'est que les espaces dans lesquels évoluent ces individus négatifs ne sont pas neutres. Théorie inversée de l'anthropocène : il y a une certaine échelle où l'homme ne parvient pas à modifier l'espace. Et qu'à défaut, il le subit, l'intègre, se laissent déterminer par lui jusqu'à la tragédie. L'identité se branche alors sur la topographie : c'est l'espace qui potentiellement définit l'être, ses gestes et son destin.

L'espace n'est donc pas indifférent ou « homogène »¹, il ne se résume pas à ce que le philosophe Martin Heidegger nomme un « étant »² c'est-à-dire un ensemble matériel mesurable, quantifiable, géométrique. Il n'est pas qu'un contenant passif que l'homme ne fait que parcourir et utiliser en fonction de ses besoins. Dans un article consacré à l'espace, Heidegger écrit que le monde se rapporte nécessairement à l'homme (*Dasein*=réalité humaine). Le monde est chargé de sens par lui. En retour, l'être humain est « au monde ». Son « être » y est uni par un lien existentiel. Le géographe Eric Dardel dont la pensée s'inscrit dans une filiation heideggerienne³ écrit: « Entre l'homme et la Terre, se noue et demeure une sorte de complicité *dans* l'être ». L'homme est « appelé à se réaliser en sa condition terrestre »⁴. Autrement dit, il développe sa « géographicit   », une existence géographique propre, à travers l'expérience de « paysages » qui impressionnent littéralement son esprit. Etre au monde n'est donc pas uniquement évoluer dans un espace concret, c'est être habité par le monde. Olivier Lazzarotti place plus précisément le corps au centre de la relation être-espace. Avec le concept de l'habiter, il dépasse la dichotomie monde extérieur/monde intérieur pour développer une approche phénoménologique de l'homme à l'espace. S'il y a interrelation entre l'être et le monde, c'est par le biais du corps et de l'expérience sensible. Le corps n'est pas un réceptacle passif, mais une interface de connaissance du monde, avec ses incertitudes et ses difficultés. En amorce, il cite l'écrivain Georges Perec : « Vivre, c'est passer d'un espace à un autre en essayant le plus possible de ne pas se cogner »⁵. Le développement cognitif de l'individu implique de se déplacer, être dans l'espace, en faire l'expérience physique et y développer une pensée sensible. Cette expérience sensible participe de la construction de sa subjectivité. Pour Lazzarotti, la géographie est même le « langage des pratiques du monde par les hommes, celui des mouvements, des gestes et des actions de leurs corps qui produit, à l'occasion, cette écriture d'eux-mêmes, en même temps que celle de leur

¹ Heidegger, Être et Temps,

² idem

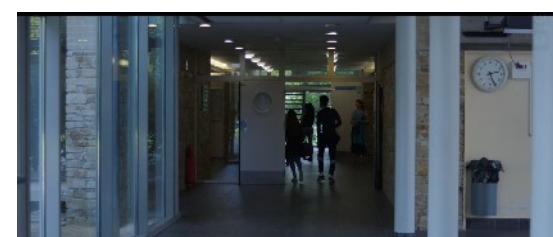
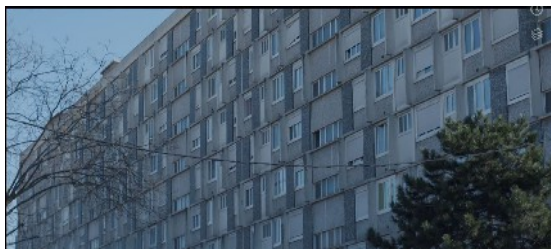
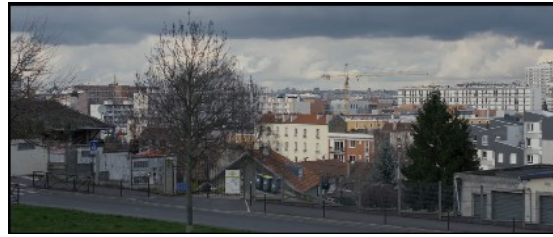
³ Jean-Marc Besse, Géographie et existence, postface de L'homme et la terre.

⁴ Dardel Eric, L'homme et la Terre : « La science géographique présuppose que le monde soit compris géographiquement, que l'homme se sente et se sache lié à la Terre comme être appelé à se réaliser en sa condition terrestre », p.46

⁵ Georges Perec, Espèces d'espaces, 1974

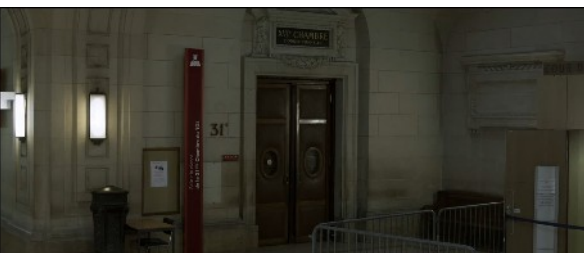
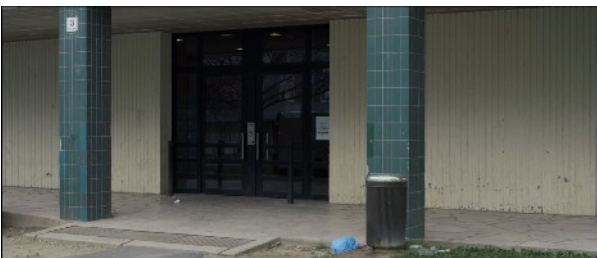
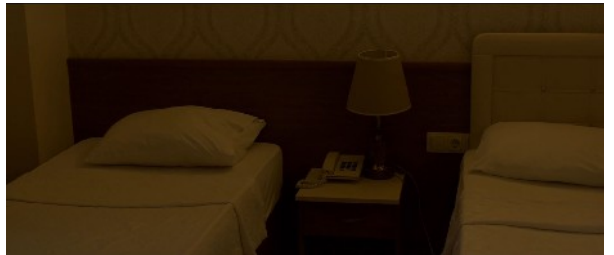
interrelations et les invite à y penser ». Bref, en construisant le monde, l'homme se construit¹ individuellement et collectivement. Dès lors, l'objectif fondamental de la géographie n'est pas de répondre à la question du « où ? », ni à celle du « comment ? » mais à celle de « comment on y est ? »

Or, « Où on est » et « Comment on y est » définissent « Qui on est ». C'est à l'interrogation de ce « Qui », autrement dit à la « condition existentielle fondamentale » (Lazzarotti) du djihadiste Abdel Aziz Mekki (AAM) que les paysages d'*AKA Jihadi* tentent de répondre. De sa naissance à ses 23 ans, il évolue entre Vitry et l'Algérie où il passe ses vacances un été sur deux. Puis c'est le départ pour la Syrie, probablement la guerre, puis le retour en France, la fuite en Espagne et enfin la prison. Les paysages de la vie d'AMM se succèdent à l'écran : Maternité > Maternelle de Vitry-sur-Seine > Barre H.L.M. de Vitry-sur-Seine > Square public & école élémentaire > Terrain de foot public > Université d'Evry > Boutique Sport 2000 > Camionnette trois roues de livraison en plein quartier de la Défense > Entrepôts > Terrains de foot > Cage d'escaliers > Scooters dans le quartier Balzac de Vitry > Aéroport de Rosny > Hôtel en Turquie > Route d'Alep > Poste frontière syriano-turque > (Syrie : non représentée) > Aéroport de Rosny > Barre H.L.M. de Vitry-sur-Seine > Embarcadère de ferry d'Almeida (Espagne) > Tribunal judiciaire de Paris > Prison.



Captures de *Aka Jihadi*, de Eric Baudelaire

¹ « se construire en construisant le monde », O. Lazzarotti, *Habiter, la condition géographique*,



Captures de *Aka Jihadi*, de Eric Baudelaire

Il est à noter que Vitry-sur-Seine est sise dans une banlieue standard comprenant plusieurs quartiers résidentiels à habitat individuel pour une classe moyenne, voire supérieure. La barre H.L.M. qu'occupe les parents d'AAM se trouve au milieu d'un de ces quartiers résidentiels. Elle n'est pas délabrée ni isolée. Pas de misère accrochée à la façade des immeubles. Les espaces sont propres et bien entretenus. Pris isolément, chacun des paysages réels de la vie du protagoniste n'a rien de significatif, mais c'est considérés ensemble qu'ils finissent par exprimer quelque chose de l'affect que certains habitants peuvent y développer. Présentée de manière neutre et, comme chez Adachi, sans misérabilisme ni empathie exacerbée pour une dureté des lieux, c'est plutôt la répétition, la standardisation, l'implacable logique et la sourde déshumanisation des structures urbaines et architecturales qui dessinent le cadre général d'une existence possiblement marquée par l'ennui, l'apathie et surtout un manque d'horizon, à la fois physique et social.

1.2 Espace, paysage et pouvoir : DOMINER

1.2.1. Architecture et mise en ordre du monde

« C'est sous la forme des cathédrales et des palais que l'Eglise ou l'Etat s'adressent et imposent le silence aux multitudes », Georges Bataille

Dans son dictionnaire critique matérialiste¹, l'écrivain et penseur Georges Bataille définit l'architecture non pas comme un « art d'édifier » mais comme la traduction matérielle d'un pouvoir. Les monuments ne sont plus regardés comme des édifices offrant la magnificence de leur ouvrage à la vue de badauds épris de beauté, mais les marqueurs spatiaux d'une organisation politique de l'espace dont ils se font autant les agents que les garants. Ils « inspirent la sagesse sociale et même souvent la crainte », écrit Bataille. Les monuments ne sont pas passifs, ils participent à une mise en forme de l'espace qui a pour objectif la mise en forme du corps social dans son ensemble. À sa fonction de représentation symbolique (la religion, l'Etat, la Justice, ...) est corrélée une fonction invisible: assurer un ordre public par les affects.

¹ En 1929, Georges Bataille fonde la revue *Documents*. L'objet de la revue est la critique de l'esthétique dominante interprétée comme le corollaire du capitalisme. Idéologie totale, le capitalisme est déconstruit et en particulier le langage qui tient une place centrale dans la critique matérialiste. Le dictionnaire est la traduction concrète de cette totalité. Pour se défaire de cette totalité dans la langue, la revue élabore un anti-dictionnaire qui « propose un rapport matérialiste au langage : le mot n'est plus doté d'un sens idéal sur lequel tout le monde s'entend, il révèle la « *besogne* » de ce mot dans le réel, sa fonction ». Le mot d'architecture est le premier de cette entreprise de refonte. Cf/ Xavier Wrona,..

Plus largement, toute architecture impose des pratiques spécifiques de l'espace. Dans l'espace domestique et privé moderne, les murs des habitations et les cloisons intérieures délimitent les mouvements et assignent des fonctions aux pièces : la chambre, la cuisine, le salon, etc. Dans l'espace public, les routes, les rues, les chemins, les accès conçus par les programmeurs et architectes au service des politiques d'aménagement contrôlent le mouvement des citoyens. Ils imposent des directions mais aussi de plus en plus, des activités spécifiques, et donc des usages de l'espace. C'est contre cette fonction de domination et de contrôle social des planifications urbaines, que des architectes critiques des années 1970 tels que Bernard Tschumi ou Yona Friedman se sont érigés en dénonçant entre autres, l'imposition de pratiques spatiales aux usagers, et proposant des alternatives plus ou moins utopiques à ces formes coercitives.

1.2.2. Fragmentation, spécialisation, fonctionnalité : conséquences du capitalisme sauvage sur l'espace urbain

Ce contrôle du corps social par l'espace, et ses conséquences sur le paysage, est analysé par plusieurs géographes, en particulier par les géographes radicaux David Harvey et Sharon Zukin, mais aussi par le sociologue Henri Lefebvre .

Selon ces théoriciens, c'est l'économie capitaliste qui a le plus profondément modifié l'espace depuis le 20e siècle. Fondé sur l'accumulation du capital, l'économie capitaliste doit sans cesse trouver de nouveaux marchés, et donc inventer de nouveaux produits. Elle est ainsi prise dans un mouvement perpétuel de « destruction créatrice »¹ , qui voit la disparition de secteurs d'activités au profit de nouveaux. En théorie, l'innovation doit permettre de maintenir nombre égal d'emplois, puisque la destruction d'une industrie engendre automatiquement l'apparition d'une autre qui la remplace. Mais c'était sans compter sur deux évolutions majeures de ce système : le libéralisme et la globalisation. Les délocalisations concentrent les lieux de production dans des espaces fiscalement et financièrement avantageux à l'échelle de la planète. Les pays occidentaux sont ainsi progressivement délestés de leurs industries pour devenir des lieux de consommation plutôt que de production. Ce nouveau système a une conséquence spatiale importante que David Harvey et Sharon Zukin nomment la fragmentation. Les marchés spéculatifs séparent les lieux de profits des lieux de production. Le « paysage » de l'organisation économique du monde est dès lors fragmenté, aussi bien physiquement que structurellement : les banques sont séparées des industries

¹ Concept théorisé par l'économiste Joseph Schumpeter.

qu'elles financent, les sièges sociaux des conglomérats sont séparés des industries qu'ils contrôlent. Par ailleurs, des pans entiers de l'économie ne sont plus dans des espaces physiques mais des secteurs d'activités sans réelle empreinte géographique : la spéculation immobilière, financière ou boursière est parfois physiquement invisible ou indétectable. Néanmoins, selon Sharon Zukin, tous ces processus économiques ont dessinés de nouveaux paysages bien réels.

Ainsi, le paysage post-industriel est le résultat d'un compromis entre des activités immatérielles et des lieux physiques¹. À l'origine, le « marché » est littéralement (géographiquement) et symboliquement un lieu. C'est une interface commerciale construite par des marchands venus de loin et par des communautés locales qui viennent y acheter leurs marchandises. La place du marché est au Moyen-âge un lieu d'importantes interactions sociales. C'est le lieu où les communautés s'assemblent, se soudent et se maintiennent. Certes on y marchande, mais on y discute aussi, on échange avec ses amis, ses voisins. Il y a un ancrage culturel autant que spatial du marché. Dans l'Europe du XVIIIe siècle, la places du marché est à l'origine de l'organisation des rues et des quartiers. Elle est une polarité dans la ville, qui rythme le quotidien des habitants. Les Halles de Paris sont exemplaires de ce phénomène quasi-organique. D'ailleurs surnommées le « ventre de Paris » par Émile Zola, elles voient affluer quotidiennement cinq à six milles paysans qui approvisionnent la capitale et son agglomération. Mais plus qu'un lieu de commerce, elles sont un lieu de vie, dont l'effervescence n'a cessé de fasciner les écrivains et les artistes. Dans son tableau monumental intitulé *Les Halles*, peint en 1895 et originellement destiné à l'Hôtel de Ville de Paris, le peintre Léon Lhermitte (1844-1925) représente une foule de corps mêlés aux denrées qui s'accumulent aux portes des Halles Baltard. Un mélange de bruits, d'odeurs, de labeur mais aussi de convivialité émanent de cette toile surchargée, qui semble avoir été prise sur le vif. Les maraîchers, les « forts » (qui s'occupent du déchargement des charrettes et la circulation des marchandises), les porteurs qui charrient sur leur épaules de lourds paniers de bois, les marchandes en train de servir la soupe aux travailleurs au milieu du tumulte : c'est toute la vie bouillonnante du Paris populaire qui est représentée ici (voir annexe). Le marché est le paysage archétypal de la société pré-industrielle, où commerce et marché *font* corps dans la place.

Mais au XIXe siècle, déjà, la révolution du mode de production a entraîné une mutation des espaces publics et privés. Commerce et marché sont découplés. Les paysages urbains en sont profondément bouleversés. On voit se multiplier la construction de grandes usines, et progressivement de villes industrielles spécialisées., qui créent une première vague de fragmentation socio-spatiale du territoire. L'organisation de la ville industrielle suit une hiérarchisation calquée sur les besoins du travail et le niveau de spécialisation de l'ouvrier. L'aménagement du territoire est de fait contrôlé par l'industriel, qui est

¹ Anglais : place

parfois employeur et bailleur, contrôlant ainsi les bonnes mœurs des familles ouvrières. Loin du paysage concentré et bigarré de la place du marché, le paysage de la révolution industrielle est fragmenté. À une polyvalence des lieux issue de l'antiquité et du moyen-âge succède une époque de spécialisation. Le paysage se divise entre des unités dédiés à l'industrie, des espaces dédiés à l'habitat, des espaces de la consommation et des espaces du divertissement. La cohabitation heureuse et anarchique du marché populaire, lieu de commerce et lieu de vie, a cédé la place (c'est le cas de le dire) à la rationalisation des espaces à fonction unique.

Or, il semble que cette « spécialisation » croissante ait globalement entraîné une désintégration progressive des liens sociaux. Le philosophe et sociologue Henri Lefebvre examine également cette évolution d'une période agraire dominée par la place du marché à une époque industrielle où elle perd de sa prédominance au profit d'une « spécialisation des espaces ». Evoquant le cas de la ville de Paris, Henri Lefebvre identifie les conséquences spatiales du capitalisme dans la spécialisation accrue des espaces urbains en vue d'intensifier la production et d'accumuler du capital. Comme à l'échelle nationale et mondiale, ce phénomène a pour conséquence de nouveaux déplacements de population au niveau local. Quotidiennement, quantité des travailleurs se rendent sur leur 'lieu de travail', c'est-à-dire dans certains quartiers de Paris dédiés à l'activité salariale, animés en journée mais qui se vident presque totalement à partir de 18h. Ces quartiers ne sont plus des 'lieux' au sens géographique du terme, mais des espaces traversés. Les usagers qui ne s'y rendent qu'en vue d'effectuer une tâche spécifique avant de rejoindre un autre quartier dédié à l'habitat.

Dès lors, l'habitant ne fait plus corps avec son espace. Il peine à se l'approprier par l'activité qu'il y produit, par les liens sociaux qu'il y tisse, ou par les représentations qu'il lui associe. Passant d'espace en espace sans s'y fixer, il n'est pas pour autant un habitant mobile ou un nomade dont les déplacements produisent une nouvelle forme de territorialité. L'habitant de « l'ère urbaine » que décrit Henri Lefebvre est un habitant arraché à l'espace, un habitant littéralement « déterritorialisé », qui ne parvient pas à s'établir physiquement ni affectivement.

Transposé au Japon des années 1960 ou à la France des années 2000, on voit immédiatement comment cette absence d'identification à une certaine logique de l'espace pourrait être mise en corrélation avec des actes de destruction ou des envies de départ, qui ont été considérées comme une rupture aux valeurs de la société, mais que les film de Baudelaire et Adachi associent plus précisément à des conditions géographiques qu'ils se contentent de désigner par l'image. Car c'est bien le portrait de personnages spatialement éparpillés que nous présente les deux artistes. Dans *AKA Serial Killer*, le quotidien du

meurtrier Norio Nagayama laisse transparaître un Japon fluide, dilué dans les transports, le mouvement, le déplacement permanent. En plein essor libéral, le Japon a été entièrement organisé en fonction de l'économie et les rares espaces de « libertés » se limitent à quelques mètres carrés d'herbe tondues, où les corps épuisés des travailleurs se reposent momentanément. Aucune de ces images, n'apporte une explication des actes de Norio Nagayama : ni le trajet en métro que prennent quotidiennement des centaines de japonais, ni les parcs bondés par les travailleurs à la pause déjeuner, ni les autoroutes saturées par le trafic incessants des véhicules, ni les camions chargés de délivrer leur marchandises aux quatre coins du Japon, ni même les pas cadencés d'une marche militaire répétée et orchestrée à la précision. Si ce paysage est violent, c'est dans sa soumission à une logique d'échange entre centres de production et de distribution éparpillés, qui le transforment en réseau de circulation., qui semble submerger et dissoudre les vies individuelles.

Pour illustrer cette vision néo marxiste, d'une dissolution de l'individu dans le système capitaliste, *AKA Serial killer* propose un montage surréaliste et poétique plus qu'un manifeste politique. Comme d'ailleurs, dans *AKA Jihadi*, il existe trois régimes narratifs dans le film. D'abord des cartons introductifs qui posent quelques éléments biographiques du personnage absent. Puis une voix-off apportant des informations purement factuelles et neutres sur la vie du serial killer, qui ne sera jamais nommé. Enfin, les plans de paysages qui s'enchainent en suivant l'itinéraire du serial killer. Au fur et à mesure de ses déplacements, le personnage, au lieu d'apparaître et de se dévoiler progressivement au spectateur, semble au contraire s'éloigner, s'effacer et disparaître, derrière la topographie du Japon contemporain. Dès lors, chaque plan, filmé à hauteur de regard, peut être considéré comme un tableau qui dessine une forme d'emprise et de violence du paysage. Le premier de ces tableaux est un long plan fixe sur une maison de campagne abandonnée le long d'une voie ferrée. Seul mouvement dans cette image : des trains se succédant à quelques secondes d'intervalles aperçus à travers le trou béant du garage. La voix-off s'est tue, remplacée par une musique de free-jazz convulsive et anxiogène très prégnante, qui va rester pendant tout le film. D'emblée cette vision d'un contexte hostile semble poser la question, qui reviendra tout au long du film: comment est-il possible d'habiter ici ? Cette maison, supposément la première dans la vie de Norio Nagayama, ne recèle aucun autre indice qui pourrait laisser présager d'une potentielle dérive psychiatrique. Le second plan s'ouvre sur une rue désespérément banale qui ne donnera pas plus d'indication. Le troisième plan est un long travelling qui longe un port avant de s'arrêter sur l'entrée en gare d'un train dont la fumée emplit tout l'écran. Tout au long du film, l'ambiguïté persistera entre les spéculations du spectateur à la recherche d'un mobile des meurtres et la réalité d'un paysage qui reste impassible, désespérément banal, perpétuellement déceptif dans sa capacité à fournir une explication. Un ordinaire des espaces opposé à l' extraordinaire des crimes. Pour autant, ces espaces géographiques ne

sont pas insignifiants. La circulation, par exemple, est un thème omniprésent. La succession des plans révèle un espace densément maillé dont l'organisation réticulaire innerve tout le territoire. Porteurs, trains, métro, autoroutes manifestent un espace rationnel et réglé à l'extrême. Ils sont les inscriptions géographiques de la vitalité économique du Japon. Aux plans fixes, succèdent des travellings et des plans à caméra embarquée (y compris littéralement) qui par le biais du montage, désignent discrètement des situations d'aliénation quotidiennes, saisies hors de la biographie du personnage principal. À la suite du travelling du port, par exemple, la caméra filme la proue d'un navire où l'on aperçoit le capitaine qui dirige la manœuvre tandis qu'au premier plan les mains d'un ouvrier actionnent les machines. Plus tard, des flux d'écoliers en uniforme, des joueurs de tennis derrière un grillage, des gros plans sur les pas cadencés d'une marche militaire, la statue équestre d'un général, des drapeaux, une statue bouddhiste, des affiches publicitaires, etc. ponctuent l'itinéraire du criminel. Par ce collage surréaliste, à la manière de l'ABC de la guerre de Bertolt Brecht, le paysage banal révèle en creux les structures d'oppression qui le fondent. Au lieu d'émerger, la figure du serial killer s'est définitivement évanouie, pour laisser la place à une question : comment habiter ce paysage ? Comment préserver une intégrité physique et morale dans un espace social morcelé, devenu plan de circulation global dont les vaisseaux semblent plus important que les organes ?

1.3 Paysages du capitalisme et pathologie : ALIENER

« Est-ce que c'est moi ou c'est de plus en plus la folie dehors ? »

Joker, Todd Philipps

1.3.1 Psycho-pathologie du paysage

Entre 1977 et 1986, les géographes Philippe Pinchemel, Jean-Louis Tissier et le réalisateur Pierre Samson réalisent une série de films produite par l'Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud¹. Utilisant les techniques audiovisuelles de leur époque, ils proposent une approche géographique du paysage dans une visée ouvertement éducative, axée sur une émancipation du spectateur invité à passer « d'une vision spontanée à une perception éduquée. » Pour ce faire, les quatre films proposent une lecture attentive et

¹PINCHEMEL Philippe, TISSIER, Jean-Louis, SAMSON Pierre, *Anatomie du paysage, Physiologie du paysage, Une vallée dans la ville, Pathologie du paysage*, 1977-1987

critique de l'organisation de l'espace de la société en se focalisant sur les marques laissées dans le paysage par les évolutions économiques et politiques récentes. Sur des écrans, des images de paysages défilent, alternant vues aériennes, vues du sol et plans rapprochés, analysés de manière physiologiques. Les prises de vues réelles, panoramiques, révèlent les structures du paysage. Elles montrent notamment les ordres en place, la fragmentation des lieux de vie et de travail, les cicatrices laissées par les routes, les concentrations de zones à usages uniques, etc. Cette série nous intéresse ici à plusieurs titres. D'abord en ce qu'elle cherche, à travers l'observation du paysage, quel qu'il soit (rural autant qu'urbain), à déceler les forces invisibles qui sont à la manœuvre dans sa composition. Ensuite en ce qu'ils utilisent le visuel, l'image, mais précisément la plus banale, la moins démonstrative, celle qu'on ne voit plus à force d'y être confronté. A la différence de la plupart des pratiques documentaires ou journalistiques qui vont sélectionner des cadres considérés comme « signifiants », la caméra s'attarde ici sur des éléments ordinaires que le commentaire va soudain charger de significations. Une pratique qui renvoie discrètement au fûkeiron, mais en substituant une volonté didactique à une volonté militante. Enfin, parce que les auteurs interrogent le témoignages d'habitants s'exprimant, non seulement dans leur paysage, mais sur leur paysage. Ce faisant, ils accordent une place à la dimension « ressentie », vécue, qui complète et potentiellement, s'oppose à la dimension visible du paysage. Le dernier opus, consacré à la banlieue parisienne, et notamment la Cité des 4000 est intitulé « Pathologie du paysage ». Il raconte à travers à le présent (de 1987), le destin de la « cité bleue », passée en moins de deux décennies du paradis à l'enfer, victime de ce qu'on appelle alors la « pathologie des grands ensemble ». Mais plutôt que de se concentrer sur l'architecture, c'est le paysage qui intéresse les auteurs, car expliquent-ils, il « doit être considéré dans son entier comme un produit économique et social ». Là encore, c'est une logique de rationalisation liée à l'économie capitaliste qui semble avoir modélisé le réel sur le modèle de la concentration de zones monofonctionnelles: lotissements, zones industrielles, zones agricoles. C'est sur cet espace réduit mais fragmenté que se trouvent concentrés tous les symptômes morphologiques et fonctionnelles d'un «mal développement» urbain. C'est pourquoi ces paysages méritent le qualificatif de «malades», en ce qu'ils développent des pathologies de la croissance, mais aussi du vieillissement précoce. Les travellings de terrain opèrent comme une véritable endoscopie du tissu urbain, avec son labyrinthe local, ses centres névralgiques et les grandes cicatrices que constituent les radiales de la desserte métropolitaine. Là encore, ce sont les phénomènes circulatoires qui sont les symptômes les plus expressifs de la pathologie de ce paysage.

Si par manque de ressources, cette partie ne peut pas avoir le développement qu'elle mérite, ce rapide survol des recherches originales de Philippe Pinchemel montre comment une critique culturelle, et plus précisément visuelle des marques des pouvoirs sur le paysage a également trouvé, dès les années 1970,

des applications géographiques. Par ailleurs, pour notre recherche, il apparaît évident que cette question de pathologie nous intéresse comme métaphore, non pas seulement au sens physique mais aussi mental. Dès lors, y a-t-il une psycho-pathologie du paysage ? Si oui, est-elle contagieuse ? Et surtout, est-elle « transmissible à l'homme » ?

1.3.2 Paysage et aliénation dans l'imaginaire collectif (et hollywoodien) : l'exemple du « Joker »

Quatre ans après le *AKA Serial killer* de Adachi,, le philosophe Gilles Deleuze et le psychanalyste Félix Guattari publient le premier tome de leur célèbre ouvrage nommé *Capitalisme et schizophrénie*. Intitulé *l'Anti-Oedipe*, il peut être considéré comme un écho philosophique au grand courant de l'antipsychiatrie, notamment représenté et développé dans les années 1960 en France par François Tosquelles et Jean Oury. Bien que sensiblement différents, les courants qui composent ce mouvement remettent en cause les théories psychanalytiques « classiques », et en particulier l'approche freudienne uniquement centrée sur le sujet et son cercle familial. À l'origine, se trouve une idée radicale : le sujet diagnostiqué par l'institution comme malade ou « fou » ne l'est pas, c'est la société qui l'est. Plus précisément, ce qu'on appelle la folie est une manière de vivre ou une réponse individuelle à la folie de la société elle-même. Selon François Tosquelles, notamment, ce ne sont pas les patients qui sont malades, c'est d'abord l'institution psychiatrique. Dès lors, avant de traiter le sujet, la psychiatrie doit d'abord engager une « psychothérapie institutionnelle », c'est-à-dire analyser et traiter une institution en libérant les « patients ». Cette remise en question de la prise en charge et les soins prodigués aux « pensionnaires » sera notamment appliquée jusqu'à aujourd'hui à la célèbre clinique de La Borde, mais irriguera l'ensemble des structures psychiatriques en France et ailleurs.

Le versant politique de ces mouvements a eu moins de répercussion concrètes, quoiqu'il apportait une vision originale des relations psychiques et possiblement pathologiques entre l'individu et la société. Pour Guattari et Deleuze, par exemple, la fragmentation de l'espace urbain (analysée plus haut), au-delà d'une fragmentation sociale, s'inscrit dans le corps et l'esprit du sujet et participent de la construction de son identité, « sa composition » pour reprendre les termes deleuziens. Dans un chapitre intitulé *Micropolitique et segmentarité*, les auteurs écrivent : « On est segmentarisé de partout et dans toutes les directions. L'homme est un animal segmentaire. La segmentarité appartient à toutes les strates qui nous composent. Habiter, circuler, travailler, jouer : le vécu est segmentarisé spatialement et socialement. »¹. Ils dégagent

¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, ed. Minuit, Paris, 1980, p.254

trois types de segmentarités spatiales. La première est « binaire ». Les individus sont classés de manière binaire selon leur classe sociale, leur genre, etc... La deuxième, dite « circulaire », correspond aux cercles qui entourent les sujets et auxquels ils s'identifient, du plus proche au plus lointain; leurs affaires, leur maison, leur quartier jusqu'au dernier cercle qui est le monde. La dernière est « linéaire », elle correspond aux étapes qui jalonnent le parcours d'un individu : l'école, l'armée, le métier,.. Ces segmentarités peuvent se recouvrir ou se traverser par endroit mais il n'en demeure pas moins que tout système politique repose sur un ensemble de cloisonnements (souples pour les sociétés primitives, durs dans le cas des sociétés modernes). Or, cette segmentarité macropolitique est reconduite chez l'individu à l'échelle « micropolitique ». Il existe ainsi une « micro-politique de la perception, de l'affection, de la conversation, etc. »¹ Ce qui nous interroge ici sont les conséquences de la segmentarité à l'échelle micropolitique, c'est-à-dire individuelle ou psychique. Dans le chapitre premier de *l'Anti-Oedipe*, les auteurs introduisent leur réflexion par ce qu'ils nomment des « machines désirantes ». À propos du schizophrène ils écrivent : « Il ne vit pas la nature comme nature, mais comme processus de production. Il n'y a plus ni homme ni nature, mais uniquement processus qui produit l'un dans l'autre et couple les machines ». Les auteurs reprennent l'idée d'une coproduction ou d'une coextensivité de l'intériorité et de l'extérieur. Mais surtout, ils déplacent le sujet de la psychanalyse. S'il y a coproduction intériorité-extériorité cela signifie que la schizophrénie est autant intérieure qu'extérieure. Il n'y a pas de séparation entre une intériorité en construction et un extérieur qui se limiterait à la distribution et à la consommation mais « coextension du champ social et du désir ». Dans ce contexte, il est désormais insuffisant de rapporter la schizophrénie à un problème lié au moi. Au contraire, c'est dans l'analyse de l'irrationalité du champ social que se trouve la source de la pathologie. Les fantasmes, le désir comme les délires, dérivent du champ social. Ils en sont des « expressions secondes »². Chaque champ social produit donc ses propres maux. Mais, selon les auteurs, le capitalisme introduit une nouveauté radicale par rapport aux systèmes précédents (société territoriale, despotique). Il a dématérialisé et artificialisé le réel, remplaçant le concret par l'abstrait, l'argent monétaire par les flux financiers. Il est un « corps sans organe » auquel les individus ne parviennent plus à se rattacher. Plus profondément, le capitalisme a engagé l'ensemble des structures sociales dans un mouvement de « déterritorialisation » qui implique un mode de vie inévitablement déconnecté et discordant. Toutes les tentatives de re-térritorialisations sont alors vécues de manières violentes parce que factices. Les appareils devant servir à ces re-térritorialisations des flux (bureaucratie, police,..) ne parviennent pas à combler l'absence de corporéité de ce « corps sans organe ». Dès lors, pour Deleuze et

¹ Ibid, p.260

²« Pourtant, le moi c'est comme papa-maman. Il y a longtemps que le schizo n'y croit plus. Il est au-delà, il est derrière, dessous ailleurs, mais pas dans ces problèmes là. Et là où il est, il y a des problèmes, des souffrances insurmontables, des pauvretés insupportables »

Guattari, le schizophrène est le produit du capitalisme. Ses glissements de sens sont des échos à la discordance du capitalisme. Mais si la schizophrénie est le produit du capitalisme, elle en est aussi sa limite. Le capitalisme lui-même est schizophrène puisqu'il est à la fois l'agent de production de schizophrénie et celui de sa répression. Plus il détérioralise, plus il doit retériorialiser :

« Le pervers, c'est celui qui prend l'artifice au mot : vous en voulez, vous en aurez, des territorialités infiniment plus artificielles encore que celle que la société nous propose, de nouvelles familles infiniment artificielles, des sociétés secrètes et lunaires. Quant au schizo, de son pas vacillant qui ne cesse de migrer, d'errer, de trébucher, il s'enfonce toujours plus loin dans la détériorialisation, sur son propre corps sans organes à l'infini de la décomposition du socius (...). Le schizophrène se tient à la limite du capitalisme : il en est la tendance développée, le surproduit, le prolétaire et l'ange exterminateur. »¹ Il est celui à travers qui « le réel reflue »².

Cette pensée politique très imagée, très « esthétique » déjà (si l'on songe que Deleuze écrira par la suite beaucoup sur le cinéma³), est édifiante quant à notre réflexion sur le protocole filmique de Masao Adachi. En effet, elle éclaire sur ce que le film ne dit pas : la schizophrénie de la société capitaliste japonaise des années 1960 a pu produire la schizophrénie du premier « serial killer » de l'histoire du pays. Dès lors, la « théorie du paysage » est une simple appréhension du paysage comme interface active entre la folie capitaliste extérieure et la pathologie meurtrière d'un criminel.

Cinquante ans après la réalisation d'*AKA Serial killer* et quarante après la publication du premier volume du magistral « Capitalisme et schizophrénie », le thème de l'aliénation par le paysage capitaliste est toujours présent dans l'imaginaire collectif, et notamment le cinéma. Le récent film de Todd Philipps, *Joker* (2019) en est un des exemples que nous nous proposons d'examiner.

Voici comment cela commence. Dos vouté, face à un miroir, un clown se prépare à aller faire l'homme sandwich dans la rue pour l'opération liquidation d'un commerce en déroute. Une voix à la radio commente l'actualité. L'action a lieu en octobre, au 18e jour d'une grève des éboueurs dans la ville fictive de Gotham City. Il est très vite explicite que cette ville fictive est en réalité New-York. L'événement auquel le présentateur radio fait référence a d'ailleurs réellement eu lieu. A New-York, en 1968, sous le mandat du maire John Lindsay, dix mille éboueurs se mettent en grève pour dénoncer leur condition de travail. En quelques semaines, la ville devient un capharnaüm à ciel ouvert. Des milliers de tonnes de

¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe, Capitalisme et schizophrénie*, ed. Minuit, Paris, 1972, p.43

² Ibid

³ Voir les ouvrages *l'image-temps*, *l'image mouvement*.

déchets s'amassent dans les rues. S'ensuit une crise sanitaire sans précédent dans l'histoire de la ville. Dès les premières secondes, le film fait entendre des témoignages via la radio : « Cette crise touche presque tous nos concitoyens où qu'ils soient et où qu'ils vivent » déclare le présentateur d'un journal d'actualité avant de donner la parole à des citoyens : « Il n'y a pas un seul trottoir qui ne soit pas envahi d'ordures et de rats », « ça ne me touche pas trop à part l'odeur affreuse, c'est ignoble » « cela fait cinquante que je vis dans ce pays et je n'ai jamais vu une chose pareille, où va le monde franchement ? ». En soixante secondes le propos est lâché : Gotham City est devenue une ignominie quotidienne pour ses habitants. Face au miroir, le clown essaie malgré tout d'inscrire un sourire forcé sur son visage meurtri. Quelques secondes plus tard, on le retrouve sur le trottoir, pancarte à la main, faisant le clown devant la boutique en faillite. La musique joyeuse d'un pianiste de rue accompagne son jeu d'acteur. Mais il ne s'écoule que quelques secondes avant que cette plaisante scène soit interrompue par une bande de jeunes gens qui lui volent sa pancarte publicitaire avant de le tabasser dans une sombre allée déserte. La violence de la scène s'inscrit dans un paysage sombre et insalubre. Son corps prostré gît sur un sol humide jonché de déchets. Très vite les paysages qui jalonnent le film se révéleront être bien plus que des 'cadre de vue', ils laissent transparaître une déchéance générale d'un système en faillite qui touche les plus faibles.

Dans la scène suivante, pris d'un fou rire irrépressible, celui qui deviendra le « joker » lâche ses premiers mots face à l'assistante sociale qui le suit : « Est-ce que c'est moi ou c'est de plus en plus la folie dehors ? ». Tout est dit. Avant même le titre, cette introduction annonce le véritable propos du film : alors que tous les spectateurs connaissent déjà le personnage du Joker, et donc son destin criminel et déviant, faire une généalogie du mal et découvrir les racines de la démence. Et plus précisément, vient-elle de l'intérieur ou de l'extérieur de l'individu ? Pendant deux heures, le spectateur assistera ainsi à la naissance d'un monstre dont la ville est la fabrique. Les paysages déviants qui produisent la déviance sont le second personnage de ce film.

Pour manifester cette hostilité du contexte, Todd Philipps filme les lieux banals de la vie du protagoniste: l'immeuble décrépi, le bus, le métro, l'hôpital, l'asile, les services sociaux. Des espaces en crise, oubliés des structures de pouvoir qui les a fondé. Le protagoniste, apathique, erre dans sa ville, passe d'un lieu à un autre, d'un paysage à l'autre de manière mécanique. Rien ne retient son regard, même pas les signes de la brutalité sociale qui l'entoure. Le paysage médiatique ou artistique (la scène de théâtre), fantasmés, sont ses seuls échappatoires. Apprenti comique, Arthur Fleck regarde tous les soirs, à la télévision avec sa mère la même émission satirique à laquelle il rêve de participer.

Son premier meurtre fait suite à une succession d'évènements : sa première agression dans la rue, la réprobation d'une mère de famille dans le bus alors qu'il fait rire son fils, son licenciement à la suite d'une méprise, la fermeture des services sociaux et l'impossibilité de se procurer ses médicaments, une

deuxième agression dans le métro par de jeunes *traders* de la principale compagnie d'investissement de la ville. Comme si la ville, sa structure politique et sociale et ses immondices avaient fini par produire un monstre. À ce stade du film, la réplique inaugurale d'Arthur Fleck, hante le spectateur: « Est-ce que c'est moi ou c'est de plus en plus la folie dehors ? ». Les deux, visiblement. Dès lors, Joker est-il devenu violent à cause de sa situation psychique ou bien sa folie est-elle le fruit de cet environnement aliénant ? Dès qu'il voyage vers la demeure somptueuse de celui qu'il croit être son 'père', riche investisseur et candidat à la mairie de Gotham City, un nouveau paysage apparaît soudain. Nul doute que l'on a quitté le quartier populaire du « Joker » pour l'une de ces banlieues aisées qui entourent les métropoles américaines. Le train qui l'emmène est rempli d'hommes d'affaires en costumes (voir image annexe), occupant l'espace de manière extrêmement ordonnée, chacun à sa place, replié sur son espace propre aux frontières invisibles, et lisant le même journal que ses voisins. Aucun regard ne se croise. Ce paysage social supérieur n'en offre pas moins le spectacle d'une société conditionnée. Le géographe Olivier Lazzarotti définit l'"Habiter" comme le fait de « faire l'expérience de soi et des autres à travers le monde »¹ et la 'cohabitation' comme le rapport à soi à travers les autres. Dans cet espace clos et multi-segmenté du wagon de train, comme partout dans la ville, on peut se demander quelle est la nature de « l'expérience individuelle et collective » que fait le Joker ? Voire, s'il peut réellement « habiter » ce monde, au sens de Lazzarotti ? Mais s'il ne peut habiter ce monde, une chose est sûre, en revanche, c'est que ce monde l'habite, colonise ses affects tout en l'excluant. Arrivé devant la demeure de Thomas Wayne, la grille d'entrée reste close. Arthur Fleck ne peut physiquement pas entrer en contact avec celui qu'il pense être son père. (voir image en annexe) Peut-on encore croire que les paysages de Gotham City ne sont qu'un décor passif ?

À la suite de l'annonce du meurtre des traders, la colère gronde. Contrairement aux politiques et aux médias, les citoyens ne voient pas ces meurtres comme le crime abject d'un individu dérangé mais comme un crime politique qui signe la revanche d'une population en souffrance. La masse des habitants de Gotham City s'identifie au tueur et manifeste dans les rues en arborant des masques de clown et des banderoles « Kill the rich ». Momentanément arrêté par la police, le « joker » finira délivré par un convoi de sauvetage qui le porte en héros sur le toit d'une voiture défoncée. Le méchant est devenu un mythe : le symbole des opprimés. Difficile de ne pas voir ici un parallèle avec le mouvement Occupy Wall street et son slogan « We are the 99% » ou avec le masque des anonymous tiré de la bande-dessinée *V pour vendetta* que portent aujourd'hui de nombreux militants soulignant le caractère anonyme et non héroïque de la lutte collective. Au moment où sort le film (octobre 2019), l'actualité des gilets jaunes en France lui

¹ Olivier Lazzarotti, *Habiter. La condition géographique*, Belin, Paris, 2006 (notes de lecture, impossibilité de vérifier la citation exacte)

donneront une résonance particulière, qui nous intéresse ici d'autant plus que cette « révolte » était presque plus marquée par une fracture géographique que sociale (c'est pourquoi on a parlé de « la France des ronds-point »). Le film donne donc à voir la naissance d'un monstre individuel devenu collectif qui, comme l'hydre de l'Erne, voit son visage et sa force se multiplier dans le combat. Il est en même temps une interrogation sur les véritables « racines » du mal. On notera que pour représenter le contexte traumatique qui fait naître la figure du vilain, cet opus d'une série de super-héros fantastique va paradoxalement le situer dans le paysage très réaliste de l'Amérique des années 1970.

2. De l'habitat à l'espace habité : La « théorie du paysage » à l'épreuve de la géographie culturelle et sociale.

Nous avons vu qu'habiter signifie autant construire le monde qu'être construit dans et par lui. Nous avons aussi interrogé les liens entre espace et pouvoir et avons observé avec la « Théorie du paysage » et les films *AKA serial killer*, (*AKA Jihadi*) et le *Joker*, comment le paysage se révèle aliénant. À présent, revenons à une approche géographique du paysage telle que définie par la géographie culturelle et sociale afin de discuter cette approche déterminisme et tenter de voir, au sein des structures d'oppression, quelles possibilités d'appropriation et d'émancipation laisse la notion de paysage.

Le géographe culturel Augustin Berque rappelle la définition de « mouvance ». Ce terme « évoque à la fois l'appartenance et la mobilité » écrit-il. Il poursuit en rappelant l'origine féodale du terme qui sert à désigner à la fois la dépendance d'un fief (« mouvance passive ») et la domination « de celui-ci sur celui-là » (« mouvance active »). La définition qu'il retient de ce terme et sur lequel il va fonder sa théorie du milieu, comprend cette double acception d'appartenance - entendue au sens de relation de « dépendance » et « domination » - et celle de mobilité. Il écrit : « *Comme la chôra platonicienne qui est la fois matrice et empreinte, notre milieu est à notre égard dans un état de mouvance passive et active : il est le domaine sur lequel nous agissons, et qui porte les marques de cette action, mais il est aussi le domaine qui nous affecte, et auquel nous appartenons de quelque manière.* »¹

En d'autres termes, nous sommes agi par le milieu. Si nous avons vu plus haut que le paysage nous définit, la pensée berquienne précise que la relation qui nous unit au paysage est une relation de dépendance et de domination du paysage sur nous. Dès lors, être dominé par l'espace amène à se poser la question des affects. De quelle manière le paysage nous affecte-t-il ? Non pas uniquement qu'est-ce qui, dans les formes, les couleurs du paysage, nous affecte, mais plutôt *comment* ces formes, ces couleurs déterminent-elles nos affects ? Et comment ceux-ci se manifestent-ils en retour ? Quelles représentations génèrent-ils ? Enfin comment ces représentations que le paysage nous renvoient de nous mêmes, nous poussent-elles à agir ?

¹ Augustin Berque, *Écoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, Belin, Paris, 1987, p150

2.1. Le paysage : représentation esthétique et politique

2.1.1. Paysages du pouvoir

La géographe américaine Sharon Zukin complexifie les idées développées en première partie, en étudiant non plus uniquement la dimension spatiale des villes contemporaines et leurs effets sur l'espace social mais en intégrant la notion de paysage à son analyse. Pour elle, les villes de l'ère urbaine sont des « paysages de pouvoir » (« landscapes of power »). Plus qu'une simple organisation spatiale spécifique (différente à chaque époque) le paysage permet d'étudier la dimension géographique du système politique et économique du capitalisme mondial. Plus qu'une interface, il est une représentation qui donne à voir un système symbolique et les structures de pouvoir qui le fonde. Comme Henri Lefebvre et David Harvey, Sharon Zukin fait une rapide géo-histoire de l'organisation des villes, de la place polyvalente du marché au Moyen-Âge à la « place » spécialisée et fonctionnelle de « l'ère urbaine ». Mais immédiatement après, elle glisse de la « place » au paysage qu'elle définit comme un « ensemble de pratiques matérielles et sociales ainsi qu'à leurs représentations symboliques. Le paysage est « l'incarnation d'un point de vue »¹ qui contribue à façonner et à étendre l'imaginaire. D'une certaine manière on peut considérer que le paysage est la dimension symbolique de l'espace. Dans le cas de l'Angleterre du XVIIIe siècle, l'auteur considère que les peintures de paysages de l'espace rural visaient à représenter un système de nature religieuse et morale. La manière dont est peint un paysage dépend toujours du système de représentation que le peintre se fait du monde. Un artiste issu d'une classe supérieure représentera le monde rural comme un espace de plaisir et d'indolence avant de le percevoir comme lieu de production et d'industries agricoles. Au XVIIIe siècle, les peintures de paysage anglais étaient le reflet de l'imaginaire d'une classe. Or ces peintures contribuent à leur tour à structurer les imaginaires. Au point peut-être de supplanter la réalité même. Lorsque l'on nomme un type de paysage – le paysage industriel, le paysage urbain, le paysage de banlieue,...- immédiatement un certain nombre d'images viennent en tête. Par exemple, comment se représenter le paysage urbain du XIXe siècle industriel sans avoir en tête le nuage du train entrant en Gare Saint-Lazare peint par Claude Monet, le bourgeois marchant sur le pont de l'Europe ou ces deux autres penchés sur un balcon vers le boulevard Haussmann récemment construit, peints par Gustave Caillebotte. Nos visions doivent autant au panorama surplombant *L'Avenue de l'Opéra, matinée d'hiver* de Pissarro, que du couple se promenant dans ce *Boulevard sous la pluie*, 1877, de Caillebotte encore, représenté à hauteur des yeux comme pour faire entrer le spectateur dans la toile. Au delà des personnages, ce sont les voies ferrées, la charpente des gares, la structure métalliques des ponts,

¹ Sharon Zukin, *Landscapes of power*, University of California Press, Oxford, England, 1991, p. 16. Dans le texte: "It also embodies a point of view"

l'épaisseur de la vapeur, la perspective du boulevard, sont devenus les sujets principaux des toiles (voir annexe), tandis que la lumière, le mouvement, la composition donnent l'illusion de peintures prises sur le vif, et annoncent peut-être l'arrivée de la photographie, puis du cinéma. À travers ces paysages urbains, ce que dépeignent les impressionnistes est une vie résolument moderne. De la série des sept peintures de la Gare Saint-Lazare de Monet, l'écrivain Emile Zola écrit : « On y entend le grondement des trains qui s'engouffrent, on y voit des débordements de fumée qui roulent sous de vastes hangars. Là est aujourd'hui la peinture, dans ces cadres modernes d'une belle largueur. Nos artistes doivent trouver la poésie des gares, comme leurs pères ont trouvée celle des forêts et des fleuves »¹. La foi des impressionnistes dans la modernité leur font représenter la ville sous le régime du progrès, du mouvement et de la vitesse. Le paysage est symbolique. Il représente en même temps qu'il impose un « ordre visuel »².

2.1.2. Paysage et espace social : l'exemple de l'art libéral des jardins

Pour préciser et affiner ces liens entre paysage et domination, faisons un détour par la pensée originale de Jacques Rancière, un philosophe qui a toujours tenté d'accorder perspectives esthétiques et politiques et dont le dernier ouvrage prend justement comme thème le paysage.

Jusqu'au XVI^e siècle, le paysage est hérité de la conception grecque de l'art comme *mimesis*. Selon Platon, l'art (à l'exception de la musique), est une *mimesis* c'est-à-dire une imitation fidèle de la nature³. Dans son texte sur la mimesis dans l'art⁴, il fait mention des raisins peints par Zeuxis. Zeuxis est un célèbre peintre de l'antiquité. L'une de ses toiles les plus connues est *L'enfant aux raisins* à propos de laquelle Platon rapporte la légende suivante : les raisins de Zeuxis sont si fidèlement reproduits que les oiseaux eux-mêmes venaient les picorer. Cette conception de l'art comme imitation de la nature explique le rapport que l'homme occidental entretient avec le paysage. Pour lui, la nature est un cadre idéal dans ses formes, ses couleurs, ses volumes et son agencement, qui sert de modèle au peintre. La nature une fois reproduite par l'artiste, n'est plus nature mais 'paysage' esthétique. Progressivement, le 'paysage', c'est-à-dire la 'nature' observée, est lui-même façonné. L'homme intervient directement sur la 'nature'. Ce n'est plus le geste de l'artiste qui transforme la nature en paysage, mais la 'nature' qui est transformée pour correspondre à la vision qu'une société se fait du paysage. Ce moment de basculement, Jacques Rancière

¹ Emile Zola, Notes parisiennes, 19 avril 1877

² Sharon Zukin, Landscapes of power, University of California Press, Oxford, England, 1991, p. 17. Dans le texte: "Landscape both imposes and represents a visual order"

³ mimesis

⁴ La République

le situe au XVIIe. À cette date, le paysage devient l'oeuvre d'une discipline en particulier : l'architecture. En somme, c'est à l'architecture qu'il revient de modeler la nature pour en faire un paysage. Ce dernier doit devenir une composition à part entière à l'instar d'une peinture à contempler. Parmi les différentes manières de composer le paysage, Jacques Rancière s'attarde en particulier sur l'art « libéral » des jardins. Précisions que dans l'Antiquité, les arts étaient séparés en deux catégories : les arts dit serviles dans lesquels était compris toutes les formes d'arts dit mécaniques (dont l'architecture, la sculpture, la peinture et l'orfèvrerie,) dont la soumission au marché faisait qu'ils étaient considérés comme une forme inférieure de la création. A l'opposé, les arts dits libéraux, comprenait toutes les formes d'art libre des contraintes marchande, une catégorie supérieure dont la seule vocation était l'élévation de l'esprit. Les jardins à l'époque classique s'inscrivent dans cette catégorie.

En France, l'art des jardins est à son apogée au XVIIe siècle sous le règne de Louis XIV. Cet art, plus que tous les autres, révèle la dimension artistique du paysage. L'extrême ordonnancement des jardins d'André Le Nôtre est la traduction matérielle de la vision de l'ordonnateur, imposant des perspectives autant politiques que visuelles. De manière emblématique, les lignes du jardin de Versailles convergent vers un point de fuite unique et forment une perspective au centre de laquelle se trouve le roi. Depuis ses fenêtres, il admire son jardin. Il peut y vérifier la rectitude des parterres d'herbes parfaitement circonscrits et délimités, les formes géométriques de chaque bosquets, la répartition symétrique de chaque élément, qui sont les marques de la soumission à son pouvoir. En contemplant son jardin, le roi contemple l'ordre de son royaume. Ici, le paysage est le reflet l'idéal monarchique, c'est-à-dire un espace politique. Il est l'expression d'une volonté d'absolutisme.

S'il est évident que les jardins « à la française » sont le fruit d'une mise en ordre de la nature par un ordre monarchique, il en va tout autant des jardins « à l'anglaise », pourtant visuellement très différents. Sous l'apparence 'naturelle' et moins ordonnée des jardins anglais, se cache d'immenses travaux. Dans l'Angleterre du XVIIe, la vision idéale du jardin est celle d'une parfaite harmonie. Le modèle par excellence est celui d'un jardin où les courbes des collines se mêlent à la douceur horizontale d'un lac dont le *lord tenant* peut contempler l'étendue depuis les fenêtres de sa propriété. Ces paysages sont travaillés comme des compositions picturales. La nature sauvage doit dévoiler la douceur et l'harmonie de ses courbes au spectateur. Pour obtenir cette harmonie 'naturelle', d'immenses travaux sont engagés par les aristocrates les plus fortunés. De gigantesques quantités d'argile sont importées dans les campagnes pour servir de soubassement aux lacs artificiels qui sont aménagés sur les propriétés. Lorsque que des chaumières vétustes des paysans gênent l'harmonie du paysage, elles sont détruites et reconstruites plus loin, hors du cadre du vue du propriétaire. Des villages entiers sont rasés et déplacés à quelques

kilomètres où ils ne dérangent plus la vue. Le territoire anglais est entièrement redécoupé, et divisé en d'innombrables parcelles de propriétés privées, qui sont désormais fermées. Les forêts où les paysans venaient ramasser le petit bois pour se chauffer, ou les prés qu'ils traversaient pour se déplacer d'un champ à un autre, en bref tout ce qui appartenait aux *commons*¹, a disparu au XVIIIe. La nature des jardins anglais est non seulement une nature domestiquée, elle est aussi privatisée, forclosée et excluante. Partout sur le sol anglais s'érige de basses murailles qui encerclent ces nouvelles *enclosures*. Le paysage anglais, comme le paysage français, est un paysage dominant, où l'architecture impose une vision : celle de l'ordre aristocratique.

2.2.Regards et représentations : VOIR

Dans son *Court traité du paysage*, le philosophe et écrivain Alain Roger, écrit : « Les choses sont parce que nous les voyons, et la réceptivité aussi bien que la forme de notre vision dépendent des arts qui nous ont influencés. » Autrement dit, toute chose acquiert son existence dans la médiation d'une succession de regards, celui des artistes précédents celui du citoyen. L'auteur distingue deux manières d'*artialiser* la nature : *in situ* et *in visu*. Pour lui, comme pour Sharon Zukin et Jacques Rancière la nature devient paysage dès lors qu'elle cesse d'être un ensemble physique matériel pour devenir un objet de perception. Le paysage est alors reçu comme image, à laquelle on attribue des valeurs esthétiques au même titre qu'une peinture. Ainsi on considère que tel paysage est beau, tel autre laid... Pour l'auteur, le paysage est une œuvre que l'on contemple. Ce faisant, il fait du spectateur un témoin passif dont la vision est une extériorité pure. Pour reprendre une formule de Guy Debord à propos de la « société du spectacle », on pourrait résumer la condition du spectateur par cette formule : « Plus il contemple, moins il est ».

Cette vision asymétrique de la relation regard-paysage mérite d'être contrebalancée. De fait, si le paysage est l'affaire de représentation, il suppose nécessairement un « regardeur »². Mais le regard, loin d'être passif, est une opération de transaction. Il opère un échange entre l'intention esthétique d'un paysage et ce que le sujet reçoit et dépose en retour sur ce paysage, en fonction des images qu'il a déjà en tête. Car, et c'est l'hypothèse que nous défendons ici, tout spectateur est actif.

Notre histoire esthétique occidentale – du mythe de la caverne platonicienne à la société du spectacle de Guy Debord – fait du spectateur un sujet passif, trompé en permanence par ses illusions. En opposition à cette passivité inhérente du spectateur, le rôle de l'art, selon Rancière, est précisément de l'arracher à ses illusions. Au vingtième siècle, ce rôle émancipateur de l'art se retrouve par exemple dans le principe de la

¹ Espaces et aménagements publics (moulins, forêts,...)

² Au sens duchampien, c'est-à-dire que c'est le spectateur et non l'artiste qui fait l'œuvre.

distanciation brechtienne, qui enlève tout affect dans la pratique théâtrale afin d'éviter que les spectateurs ne sombrent dans l'abîme de leurs sentiments et en oublient de penser. Créer de la distance pour éveiller les consciences, supprimer les affects pour que le sujet passif se commute en sujet pensant. À rebours de l'idée que le spectateur est par nature ignorant et son regard nécessairement passif, le « Spectateur émancipé » de Rancière est un véritable « acteur », composant son propre poème « avec le poème en face de lui ». Rancière pose cette question essentielle : « Qu'est-ce qui permet de déclarer inactif le spectateur ? Pourquoi identifier regard et passivité, sinon par la présupposition que regarder veut dire se complaire à l'image et à l'apparence en ignorant la vérité qui est derrière l'image ? »¹

Tout au long de ce mémoire nous avons vu que le paysage est une construction historique, sociale et esthétique. Nous avons vu que le sujet se construit dans le monde qu'il habite. Nous avons vu que l'organisation spatiale de l'ère urbaine domine voire aliène les individus. Nous avons enfin vu que le paysage incarne un point de vue, qu'il est la représentation d'un idéal. En somme, nous avons vu que les habitants sont soumis à leur réception, qu'ils sont en quelque sorte éduqués par le paysage qu'ils perçoivent. Néanmoins, cette aliénation est nuancée par l'hypothèse que la réception du spectateur négocie, transforme et s'approprie la nature du message qui lui est transmis.

Quoi qu'il en soit, toutes ces hypothèses ne sont vraies que tant que l'on considère qu'il existe une distance entre l'ordonnateur du paysage et le spectateur. Entre le maître qui agence, compose, et le spectateur qui regarde et est agité par le milieu. Or ces relations à caractère phénoménologique est dépassée par le géographe Augustin Berque. Dans son ouvrage consacré à *Oecumène et à l'étude des milieux humains*, Berque subordonne l'existence des choses au tissu relationnel qu'elles entretiennent avec leur milieu. Sans cette relation, les choses n'auraient pas d'existence. Il s'oppose ainsi à une vision cartésienne qui considère les frontières physiques des choses comme la condition de leur existence. De cette manière, il substitue la nécessité aristotélicienne des choses à leur contingence. L'existence des choses est contingente puisque dépendante de la relation qu'elles entretiennent au milieu. Pour exister, les choses « supposent d'abord un système symbolique ». Autrement dit, toute chose a besoin de sa représentation pour exister. Par ailleurs, une chose n'existerait pas sans un système « technique, écologique » préalable. Une chose « suppose et engendre la réalité où elle s'insère. ». Il y a une mouvance qui existe qu delà de la substance.

Cette relation de dépendance des choses n'est pas une relation sujet-objet, pas une inter-dépendance, mais plutôt une relation d' « intradépendance ». Il n'y a pas « d'abord l'objet, plus tard la chose représentée », mais « une chose est au contraire toujours déjà symbolique ». Les choses ne sont autres que le « corps

¹ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008, p.18

extériorisé ». Augustin Berque revient sur les observations du paléontologue André Leroi-Gourhan selon lesquelles le « corps social » a progressivement pris en charge un nombre croissant de fonction avant assurées par le « corps animal ». C'est en devenant humains que les hommes et femmes inventent les outils. Dans l'évolution de l'espèce, il n'y a pas d'abord une évolution physico-morphologique (augmentation du volume de la boîte crânienne, maîtrise de la verticalité), puis l'invention des techniques qui vont permettre sa survie ; mais au contraire les deux évolutions sont codépendantes l'une de l'autre. Dans cette vision ontologique, objet et sujet sont indissociables. L'oecumène est à la fois le résultat de l'extériorisation de notre propre être et les conditions de cette possibilité. L'auteur réduit ainsi toute distance entre l'oecumène et l'être. De la même manière, on peut abolir toute distance entre le paysage et le spectateur. En revenant à la conception duchampienne du regardeur qui « fait le tableau », on sort d'une vision selon laquelle les individus sont uniquement agi par les espaces qu'ils habitent et les paysages qu'ils contemplent, pour tendre vers une vision selon laquelle les individus s'approprient leur territoire par le regard. L'approche berquienne du concept de « mésologie, », en tant que la réalité telle qu'elle apparaît à un certain être, permet de préciser ce phénomène : ce n'est pas l'environnement qui est déterminant mais le regard porté sur lui. Autrement dit, les effets d'un territoire sur un individu dépendent du regard que celui-ci porte sur ce territoire.

2.3. Du territoire à « l'espace vécu » : RESENTIR

Pour le géographe Eric Dardel, les paysages impriment les imaginaires. Or, les individus sont déterminés par leur imaginaire. La notion de paysage nous permet donc de comprendre comment ce n'est pas l'espace qui nous détermine mais la représentation que l'on se fait de cet espace. Cette représentation varie selon la réception d'une communauté ou d'un individu à l'autre. Pour illustrer cette différenciation, Dardel donne comme exemple l'appréhension de la distance. Est proche ou loin ce qui est vécu par le sujet comme proche ou loin et non ce qui dépend d'une unité de mesure (une distance exprimée en kilomètres, par exemple). Un piéton parisien ne se représente pas un kilomètre de la même manière qu'un villageois dépendant de l'automobile. L'un considérera que marcher deux kilomètres pour aller faire une course est une distance raisonnable, tandis que l'autre préférera emprunter son véhicule. On voit bien comment le vécu de l'individu détermine son rapport à l'espace. De la même manière, on peut supposer que les représentations que l'individu se fait du territoire qu'il habite le déterminent autant que l'espace *en soi*. On retrouve cette hypothèse chez un géographe régionaliste comme Armand Frémont pour qui le territoire

est autant façonné par les aménagements que par le regard. En se concentrant sur l'échelle de la région, il analyse l'ensemble des relations qui façonnent un territoire. Il observe notamment la multiplicité des regards et des perceptions qui fondent un paysage. Selon le géographe, l'habitant n'est pas « neutre »¹ et la réception d'un paysage n'est jamais unilatérale. Dans le regard se niche une épaisseur sensible chargée du vécu de chacun, qui oriente et détermine sa réception. Aussi, les limites d'un territoire comme la région n'ont d'autre réalité que celle que chacun se fait d'elles : « La région n'est donc pas un objet ayant quelque réalité en soi, pas plus que le géographe ou tel autre spécialiste ne sont des analystes objectifs d'un univers comme extérieur à l'observateur lui-même.[...] La région, si elle existe, est un espace vécu. Vue, perçue, ressentie, aimée ou rejetée, modelée par les hommes et projetant sur eux les images qui les modèlent. C'est un réfléchi. Redécouvrir la région, c'est donc chercher à la saisir là où elle existe, vue des hommes. »² Il est ainsi probable que les limites administratives de la région ne coïncident pas avec le vécu de ses habitants. La réalité de ce territoire se trouve donc non pas dans un tracé abstrait et arbitraire mais dans l'enracinement d'un vécu commun, qui mélange expérience, connaissance et affects. Voire, qui dépend d'une projection fantasmée, ou, pour reprendre un terme de Deleuze et Guattari, « désirante. » Cette relation passionnelle ou psychique au paysage trouve un écho urbain dans le regard subjectif sur la ville moderne pratiquée par les Surréalistes dans les années 1930, repris plus tard par l'Internationale situationniste de Guy Debord. On y reviendra plus en détail dans la partie mise en œuvre pédagogique.

De fait, cette approche du paysage par le « ressenti », et donc par son esthétique (au sens de sa réception par les sens) est fondamentale, en particulier dans notre d'étude, puisqu'elle permet de penser à nouveau frais la « question » des banlieues où la mise en œuvre de ces recherches aura lieu. Comme évoqué en introduction, certains paysages souffrent aujourd'hui d'une stigmatisation négatives nourrie par les politiques, les médias, les arts (et notamment le cinéma) mais aussi les habitants eux-mêmes. Dans l'imaginaire collectif, il y a aujourd'hui une France « moche »³ (la France périurbaine), une France « en difficulté » (les banlieues) par opposition à une France idéale, traditionnelle et fictionnelle : celle de l'espace naturel et de ses aménités. Ces imaginaires figés nécessitent d'être déconstruits, ou pour le moins relativisés. D'abord, parce que comme nous l'avons vu avec l'exemple des jardins, tout paysage est un construit social et historique dont les représentations varient dans le temps et dans l'espace. Ensuite, parce qu'il y a une urgence à repenser ses assignations paysagères et sociales dans une contexte politique actuel, que tout le monde s'accorde à considérer comme socialement tendu, pour ne pas dire fracturé.

¹ Armand Frémont, « La région, espace vécu », Hypergéo. Cet ouvrage, bien qu'important pour notre recherche n'a pas pu être consulté en bibliothèque du fait du confinement. Les recherches ont exclusivement été faites à partir d'extraits internet pour cette référence. Il est possible que la compréhension soit partielle.

² Ibid

³ Couverture revue Télérama, février 2010

En 1980, suite à des violences urbaines, le cinéaste Jean-Pierre Gallèpe réalise un documentaire sur le quotidien de la jeunesse à Aulnay-sous-Bois banlieue. Face à la caméra, des jeunes de treize à vingt ans racontent leur vie quotidienne. Ils parlent de leur rapport à l'école, au travail, au chômage, à leur parent, des relations hommes-femmes dans la cité. Chaque témoignage laisse transparaître l'angoisse, le manque de débouchés, le désespoir d'une vie tracée d'avance. Pour ces jeunes qui ne partent pas en vacances, l'été cristallise toutes les problématiques de la vie en banlieue. Le temps s'écoule plus lentement. Tous les jours se ressemblent. De toute part dans la cité, les tours bloquent la vue, elles sont la preuve matérielle de l'absence d'horizon. Là où la publicité fait rêver les jeunes des quartiers aisés, ici elles « sont des claques dans la gueule » pour ceux qui savent combien elles ne s'adressent pas à eux. Mais le pire ce n'est pas les tours ni la publicité, c'est la terrible vérité de ces mots : « *À force on s'habitue*¹ », comme le dit, très lucide, l'un des jeunes. Mais à quoi s'habitue t-on exactement ? La Cité de banlieue « à la française » n'a pas toujours été cet endroit glauque, mal-aimé et désespérant. Les premières familles qui y emménagent dans les années 1960 sont pleines d'espoir. Elles accèdent enfin à un logement salubre après plusieurs années passées dans des bidonvilles. À ce titre, La Maladrerie d'Aubervilliers², précisément là où j'ai la chance d'effectuer mon année de stage au Collège Gabriel Péri, fournit un exemple encore plus frappant de l'écart entre l'intention de l'architecte et le vécu des habitants d'aujourd'hui. Imaginée par l'architecte Renée Gailhoustet marquée les expériences Jean Renaudie, *La Maladrerie*³ est un projet d'architecture utopiste. Il s'oppose à la systématisation des constructions en tours ou en barres des HLMs habituels et propose un projet organique inspiré d'une structure moléculaire (voir maquette en annexe). Vue du ciel, l'organisation kaléidoscopique des constructions forment une composition fractale au sein de laquelle les habitants peuvent déambuler en étant comme protégés par ce tissu cellulaire qui les enferme (voir vue aérienne en annexe). Au sein de ce corps architectural, chaque 'cellule' est composée d'un logement et d'un jardin privé. Ce projet mêle deux échelles, celle de l'ensemble avec ses rues serpentine, ses placettes cachées,.. et celle du logement individuel. Bien que proposant plus de mille logements sociaux, *La Maladrerie* cherche à respecter le désir de propriété et d'espace privé de ses habitants. Pourtant, aujourd'hui, la vie dans *La Maladrerie* est loin de cet idéal de confort que ses concepteurs avaient imaginé. Les raisons en sont évidemment multi-factorielles. Mais ce que l'on constate d'emblée est que l'architecture ne peut être à elle seule responsable (raison pour laquelle il n'est pas exclu que cet endroit se « gentrifie » avec le projet du Grand Paris). Pourtant, ses habitants sont presque unanimes : habiter *La Maladrerie* est aujourd'hui une gageure. Tous les élèves croisés dans la Maladrerie à l'occasion des

¹ Voir les extraits de transcriptions en annexes.

² Le collège Gabriel Péri est situé à quelques mètres de la Maladrerie, de nombreux élèves y vivent.

³ Le projet doit son nom à son emplacement. La Maladrerie est située sur une ancienne léproserie du Moyen-Âge, comme il y en avait de nombreuses à l'extérieur des villes. Voir Michel Foucault, *L'histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972

recherches pour ce mémoire, font part d'un même sentiment d'abandon des pouvoirs publics, d'insalubrité, de danger permanent à cause des dealers. Mon regard situé de parisienne, mais aussi d'enseignante et étudiante en géographie, diffère de celui des habitants. En me promenant dans la Maladrerie, ce que j'y ai vu est l'originalité du projet architectural et la qualité des perspectives et du paysage qu'il propose, par rapport aux barres gigantesques comme celles de la Cité des 4000 à La Courneuve. En somme, j'y ai vu, perçant la surface des choses, le projet social et esthétique de son architecte, avec évidemment le recul et le constat que cet idéal, faute de moyens, ne peut s'offrir pleinement à ses habitants. Mais le ressenti des habitants est autrement plus violent que le sentiment d'un promeneur extérieur. Les discussions avec mes élèves qui y habitent presque tous (et que la mise en oeuvre devait approfondir et analyser) font apparaître, à travers l'habitat, un regard sur soi qui est vécu comme dégradant. Habiter *La Maladrerie*, prouve non pas que l'on n'a rien, mais que l'on n'est rien. Un constat qui entre en relation directe avec cette notion d'une véritable « définition » de l'individu par le paysage, que nous avons examinée plus haut. Au-delà de l'architecture, les portes d'entrée défoncées, les tiges métalliques rouillées qui sortent des façades, les fenêtres brisées, tout ces éléments qui doivent davantage au contexte social et politique, façonnent l'imaginaire et le vécu des habitants. On peut aussi penser que la représentation extérieure qui leur est renvoyée, et dont le cinéma, la musique, la télévision et les médias en général sont le relais, nourrissent ce sentiment. C'est bien le paysage comme représentation d'un espace qui détermine les affects et le vécu, plus que la structure physique et matérielle de celui-ci.

Or le regard peut aussi bien s'accorder au paysage qu'y résister. On peut aussi se « forcer » à ne pas s'y habituer...

2.4. Résister ou se résigner : AGIR

2.4.1. Paysage et révolution

Parce qu'entre le paysage et l'individu il y a le regard, le paysage est un saisissement. La vision peut donc aussi bien s'accorder que tenter d'échapper à ce spectacle. En ce sens, le paysage peut aussi être le lieu de la domination que celui de l'émancipation. C'est ce que prouve les travaux d'Armand Frémont sur l'Algérie. Sous-lieutenant de l'armée pendant la guerre d'indépendance de l'Algérie, Armand Frémont a

montré que le paysage des Aurès a joué un rôle majeur dans la résistance et dans le processus de décolonisation du pays. De 1830 à 1962, l'Algérie est colonisée par la France. Dès le départ, la colonisation s'impose par une possession et un contrôle de l'espace. Le territoire algérien est aménagé pour répondre aux attentes et aux besoins de l'administration coloniale. C'est en particulier les villes et les espaces portuaires qui sont appropriés et transformés pour être exploités au profit des grandes compagnies françaises. Dans ce schéma territorial, l'arrière-pays est largement délaissé. Les Aurès en particulier constitueront ainsi un lieu idéal pour le maquis. Vaste région montagneuse, peu peuplée, parcourue par un réseau hydrographique, elle est un lieu d'autant plus stratégique pour les combattants du FLN que le désintérêt des autorités françaises pour cette région font qu'elles en ont une connaissance très lacunaire. Mais la morphologie du paysage ne peut seule expliquer le rôle fondamental qu'ont joué les Aurès dans la lutte pour l'indépendance. Si les Aurès ont été stratégiques, c'est autant pour leurs caractéristiques géophysiques et géostratégiques que pour ce que ces montagnes représentent en terme d'identité et de valeurs pour le peuple algérien en quête d'indépendance. Délaissées par la colonisation française, les montagnes berbères deviennent un lieu de ciment identitaire. Elles incarnent le délaissement et le manque d'intérêt des colons pour les populations locales. À propos de Djidjelli, Boghni, et Sidi Aich, le géographe écrit : « Lorsqu'on examine les détails de ce tableau (le paysage), on s'aperçoit qu'il n'est pas uniforme. Aux alentours des villages, au haut de chaque crête, le fond sombre de l'olivier disparaît, remplacé par le tapis vert tendre des orges surmonté de panaches de frênes, de cerisiers ou de figuiers. Ce sont les vergers kabyles, ceux auxquels nous avons gardé le nom latin de horti. » À travers le tableau de ces paysages, l'auteur dresse le portrait d'une culture : ces vergers ont une identité, ils sont kabyles. Les Aurès et la Kabylie sont des refuges physiques autant que symboliques. Ils sont les sanctuaires d'une identité bafouée. En se réfugiant dans les montagnes des Aurès, le FLN revendique leur identité, exercent une souveraineté et se réapproprient leur identité.

Dans la même perspective politique décoloniale, la trajectoire du cinéaste militant Masao Adachi, co-auteur de la « Théorie du paysage » qui nous intéresse ici, n'est pas anecdotique. En 1971, deux ans après *Aka Serial Killer*, Koji Wakamatsu et Masao Adachi présentent leur film « pink » *Sex Jack* au festival de Cannes. Après l'évènement, ils s'envolent directement pour le Liban où ils rencontrent Fusako Shigenobu, leader de la Fraction Armée Rouge japonaise. Leur projet est de réaliser un document sur le Front Populaire de libération de la Palestine (FLFP) . Cette même année ils réalisent ainsi le documentaire-manifeste *FLFP – Déclaration de guerre mondiale*. Après quoi, Koji Wakamatsu rentre au Japon tandis que Masao Adachi reste au Liban. Depuis le Liban, l'Armée Rouge japonaise mène des opérations terroristes. Le cinéaste a décidé de se battre aux côtés de Shigenobu¹. faisant de l'objectif de sa caméra

¹ La trajectoire de Masao Adachi a été mise en film par Eric Baudelaire dans son film : *L'Anabase de Masao Adachi*, May et

une arme de guerre. Trois ans après sa “Théorie du paysage”, Masao Adachi est donc sur le front caméra au poing. Son rôle dans la fraction sera capital. Plus que tout autre il connaît la force de l'image. Dès son intégration, il décide de faire de leur lutte une lutte physique autant que médiatique. Caméra à la main, il lutte dans le paysage. Stratège, il décrypte et utilise le paysage pour leurs actions terroristes, liant repérages militaires et repérages cinématographiques. Alors qu'il est encore en repérage pour son documentaire *FLPL-Déclaration de guerre mondiale*, il s'interroge : « pendant qu'on visitait plusieurs avant-postes, (...) qu'on était dans les camps de réfugiés, je me suis demandé comment cela se faisait que ces gens puissent combattre alors qu'ils n'arrêtent pas d'en prendre plein la figure. Et puis, je me suis interrogé sur le lien qui existait entre les avant-postes et les camps de réfugiés. Normalement, l'avant et l'arrière sont très éloignés l'un de l'autre. Mais là-bas, la lutte de libération est menée par des jeunes gens sortis de camps de réfugiés, de la cuisine, du lieu où ils faisaient la lessive, où ils mangeaient, qui vont se battre en première ligne. L'avant et l'arrière m'ont semblé ne faire qu'un. J'ai pensé que c'était un point important et que pour filmer, si je me basais sur cette idée que l'avant et l'arrière du fusil ne font qu'un, je pourrais sans doute faire quelque chose de bien et j'ai commencé à tourner. »¹ Le paysage unit le peuple dans la lutte, mais il unifie aussi le militant et son action.

Une fois membre de l'Armée Rouge, Masao Adachi filme les militants au repos, à l'entraînement dans la vallée de la Bekaa. Chaque image est composée. Elle n'est pas un support au service de la lutte, elle est une arme en soi, « Que je fasse des films ou la révolution c'était la même chose ». Masao Adachi organise les scènes d'entraînement comme il prépare son scénario. Il ne distingue plus l'image et la réalité. Le paysage est l'interface par excellence où l'image et le réel se confondent. L'image-paysage est le support de son cinéma de propagande, elle est un slogan visuel. Par dessus les images-paysages, la voix-off d'Adachi commente le quotidien des activistes et explique les objectifs militants,... Le paysage participe deux fois à la lutte, d'abord comme terrain de combat, puis comme image de propagande.

Cette appropriation du paysage comme outil révolutionnaire et de propagande fut déjà en jeu dans le devenir des jardins aristocratiques au XVIIIe siècle, que nous mentionnés plus haut et qu'il nous faut à présent exposer le devenir. Selon Rancière, d'une conception de la nature comme incarnation même de l'ordre au XVIIe siècle, on passe avec la révolution à l'inverse : le lieu symbolique de l'indiscipline. Au temps de Le Nôtre, le jardin idéal devait trouver une unité dans la diversité. De la même manière que les peintres pittoresques réagencent le paysage pour obtenir une représentation idéalisée de la nature, la composition du jardin doit obéir aux critères classiques de beauté où l'unité transcende la diversité. Mais

Fusako Shigenobu, *27 ans sans images*, 2011.

¹ Citation extraite du film Eric Baudelaire, *L'Anabase de Masao Adachi, May et Fusako Shigenobu, 27 ans sans images*, 2011.

le temps des « architectes jardiniers » est aussi le temps des révolutions : « temps du paysage » et temps des révolutions coïncident. Si «le paysage est le reflet d'un ordre social et politique, et que l'ordre social et politique peut se lire comme un paysage »¹ comme l'écrit Jacques Rancière, le XVIIIe siècle va bouleverser à la fois cet ordre et ce paysage. Le « nouvel empire conquérant des Lumières et de la raison »² dissout l'harmonie qui adoucissait les mœurs. Vu par les peintres et le poètes, le paysage révolutionnaire est un paysage rugueux, éparse où les courbes, les ombres ne sont plus composés avec harmonie mais où au contraire les lignes serpentine, le jeu des ombres et lumières qui se détachent sur l'horizon sont libres. La nature devient la métaphore de l'indiscipline et de la liberté. Par ses irrégularités, ses accidents, par la diversité du vivant, il métaphorise les aspirations à un régime nouveau fondé sur la communauté d'hommes libres et égaux. À l'heure de la révolution, le paysage ouvre un horizon de pensée: celui d'un monde commun.

2.4.2. S'affranchir

On le voit, à toutes les époques, l'appropriation du paysage par le regard ouvre la voie à de nouvelles perspectives politiques et sociales. S'il est indéniable qu'il est dessiné par des structures de pouvoir qui en déterminent les formes, assignent les usages et imposent une domination symbolique dans les imaginaires, il est tout aussi indéniable qu'il est aussi le lieu où se repensent et se contestent ces structures dominantes. Après avoir vu trois exemples géo-historiques de résistance collective par le paysage, nous allons à présent constater que la potentialité d'émancipation n'est pas contextuelle mais inhérente à la relation homme-paysage.

Le concept d' « habiter » a été évoqué en amorce de cette étude afin d'analyser la nature de la relation qui lie l'être à l'espace. De cette rapide analyse, il a été dégagé que l'homme est autant agi par le monde, qu'il agit sur le monde. L'homme acquiert la connaissance du monde par l'expérience sensible qu'il en fait, le paysage est l'interface sensible qui permet cette opération³. Comme nous l'avons vu, Olivier Lazzarotti mobilise l'outil phénoménologique pour conceptualiser l' « habiter ». Mais il évoque également la

¹ Jacques Rancière, *Le temps du paysage*, La Fabrique, Paris, 2020, p.95

² Citation d'Edward Burke in Jacques Rancière, *Le temps du paysage*, La Fabrique, Paris, 2020

³À ce stade de l'analyse, il est possible d'évoquer les mots de Maurice Merleau-Ponty à propos du paysage : « Il est vrai qu'un livre de géographie contient un large savoir scientifique sur les paysages, les fleuves, les mers, mais ce savoir n'est accessible que sur la base d'une expérience individuelle originale, plus fondamentale et plus absolue. Cette expérience nécessite un contact quotidien avec les paysages, les fleuves, les mers »

dimension géographique de l'humanité à travers un autre concept : l'existentialisme. Pour l'auteur, qui propose une actualisation géographique de la pensée sartrienne, il existe une « condition existentielle fondamentale » qui lie l'être et l'espace. Le vocable de « condition » mériterait d'être contextualisé dans le champ de l'histoire de la pensée, mais pour résumer, retenons que ce terme renvoie à une double acception. La « condition » est à la fois ce qui s'impose à l'individu et un libre choix de l'individu. La « condition existentielle » est donc un mélange de déterminisme et de liberté. Selon cette perspective, le paysage est une potentialité et non uniquement une intentionnalité. Tout paysage, dessiné, organisé, aménagé est en même temps potentiellement un lieu de résistance et d'exercice de la liberté.

Né en France à la fin des années cinquante autour de la figure de Guy Debord, l'Internationale situationniste préconisait une réappropriation du temps et de l'espace public (particulièrement la ville), à la fois théoriquement et pratiquement. Si son objectif est révolutionnaire, et non pas simplement critique ou formel, son rapport ambigu à la pratique artistique, dont il préconise à la fois l'abolition et le dépassement, prend la forme d'une "politique en actes". Elle s'attache à évaluer les conséquences affectives de l'espace urbain sur les individus à travers divers types d'expérimentations physiques dont la dérive psychogéographique, comme "technique de passage hâtif à travers des ambiances variées". Plus généralement, il s'agit pour les situationnistes de révéler ou créer des ruptures au sein du quotidien, avec pour but : "la construction concrète d'ambiances momentanées de la vie et leur transformation en une qualité passionnelle supérieure". Par ce geste à la fois banal et subversif, les dérives sont une réappropriation affective et politique de la ville. L'usage détourné de la ville est tout à la fois une critique ouverte des structures dominantes du monde et un acte d'affranchissement.

Au quotidien, un autre type de résistance invisible à l'urbanisme se fait jour à travers le monde. Partout, et quelque soit l'usage prévu par les aménagements urbains, les habitants se fraient le chemin qui leur est le plus pratique. Les urbanistes ont baptisé « *lignes de désir* » ces cheminements inventés collectivement et inconsciemment par les usagers qui préfèrent « *couper* » que de suivre la route qui a été pensée par les programmeurs. Au détriment de la geste architecturale et paysagère, voire de leur sécurité, ils détournent la structure urbaine. Il suffit de prêter attention pour découvrir les marques de ces pratiques discrètement subversives, qui sont des commentaires en actes sur la construction du paysage urbain, qui devraient intéresser les sociologues et les architectes : en face d'un arrêt de tramway ou de bus (parce que c'est le chemin le plus court), le long d'une rue (pour pallier l'absence de trottoir), à un carrefour fréquenté (afin d'éviter un détour) (voir annexe). Les images les plus fréquentes de ces « *lignes de désir* » sont les photographies de pas dont la neige a gardé l'empreinte. Il suffit de quelques centimètres de neige qui

effacent les frontières structurelles qui assignent les portions d'espace à un usage précis (attendre, circuler, stationner, se reposer) pour s'apercevoir de la multitude des chemins empruntés par les usagers. Chaque pas est une forme d'appropriation et de résistance muette à l'auteur du paysage. De la même manière, un grillage troué pour laisser traverser les passants, un container transformé en piscine, une sculpture publique en rampe de skate-board ou mur d'escalade, deux arbustes en buts de football, participent d'un détournement qui affirme une souveraineté clandestine de l'utilisateur sur le concepteur. Ils sont la preuve que tout paysage, aussi aménagé soit-il, est appropriable et approprié.

Pour revenir aux exemples cinématographiques qui nous ont occupés, l'image la plus célèbre du « Joker » de Todd Phillips, et la plus belle perspective géographique du film, est celle de la fameuse «Stairs Dance » ou le loser Arthur Fleck, enfin devenu Joker, improvise une danse pathétique et fascinante sur un escalier du Bronx. Filmé en contre-plongée, exécutant avec grâce une chorégraphie libre, il n'est soudain plus le clown misérable qui se fait tabasser à l'ombre d'une ruelle crasseuse. Il n'est plus un figurant dans une ville qui le brutalise. Il est un acteur de sa propre vie, conscient et émancipé. Ces marches d'escalier sont sa ligne de désir. L'espace de sa dérive psycho-géographique. Elles forment sa géographie intime. Elles sont sa scène de théâtre. Ses planches de Broadway. Son paysage révolutionnaire.

3. Mise en œuvre pédagogique.

Ces théories autour du déterminisme et de l'émancipation du paysage ont nourri et infusé le projet de mise en œuvre avec les élèves, bien que pour correspondre au mieux au public scolaire les termes de cette réflexion ont été repensés et adaptés. C'est principalement à partir de la question des affects que le paysage a été mobilisé auprès des élèves.

3.1. Les objectifs pédagogiques

Le programme de 6e a pour fil rouge le concept d' « Habiter ». Il se décline selon plusieurs types d'espaces : les métropoles, les littoraux, les espaces de faible densité, les espaces à fortes contraintes. Pour étudier chacun d'eux il est nécessaire de présenter l'organisation spatiale mais aussi d'exposer les différentes manières de les habiter. En effet, le programme scolaire a pris acte de l'évolution épistémologique de la géographie qui, au tournant des années 70, a dépassé l'approche classique des « genres de vie » de Paul Vidal de la Blache qui considérait que l'homme est déterminé par son milieu environnant, pour se rapprocher de l'approche phénoménologique initialement théorisée par les géographes anglo-saxons. Selon celle-ci, la géographie se doit d'interroger les rapports entre construction identitaire et perception de l'espace. Ce faisant, ils placent les relations au cœur de l'étude géographique¹ et mettent en lumière une dialectique de co-construction réciproque entre les habitants et l'espace. S'inscrivant dans cette filiation, le programme de 6e de 2009 reprend quatre axes d'étude : 1- Les formes d'habitat, 2- Les pratiques, 3- Cohabiter, 4- Habiter différencié². Le premier axe envisage les formes d'organisation spatiale en privilégiant une « entrée par le paysage »³. Le second, analyse « les pratiques » des habitants en fonction d'un espace donné selon l'approche développée par Mathis Stock. A travers cet axe, l'étude commence à se détacher de la matérialité de l'espace pour en appréhender les relations dynamiques et inclure la subjectivité de l'habitant. En effet, le BO précise « En passant de l'école primaire au collège, l'élève n'habite plus de la même manière le lieu où il vit et il voit s'élargir ses pratiques territoriales ». Le troisième axe, poursuit cette exploration relationnelle en considérant les manières dont les lieux sont appropriés et transformés par les habitants : « Habiter un espace modifie celui-ci en profondeur » J.Levy-M.Lussault »⁴. Enfin, le quatrième axe « habiter différencié » parachève l'étude d'une

¹En France, l'approche phénoménologique a été reprise en particulier par les géographes Eric Dardel et Augustin Berque dont nous avons brièvement étudié les travaux en partie scientifique.

² Bulletin officiel, 2009

³ Ibid

⁴ Bulletin officiel, 2009

relation intime entre le lieu et le sujet en interrogeant le regard différencié : « Que l'on soit jeune ou âgé, touriste ou résident permanent, riche ou pauvre, chacun a du lieu dans lequel il vit non seulement une pratique mais une représentation qui peut aussi varier avec l'âge, la profession, les choix de vie, les centres d'intérêt. Le regard du peintre ou du photographe n'est pas celui de l'urbaniste, celui de l'agriculteur pas celui du cadre périurbain. Le même lieu n'est en outre pas habité aujourd'hui de la même manière qu'il le fut hier. Le lieu habité nous habite aussi, de manière différenciée : dimension sensible, esthétique, voire affective de l'habiter. »¹ On voit bien comment ces quatre dimensions de l'Habiter s'articulent avec la notion de paysage telle que développée plus haut dans la partie scientifique. Dès lors, il s'est agi de travailler avec les élèves sur une prise de conscience des ces dimensions sensibles et invisibles de l'habiter.

3.1.1. Prise de conscience

*« La réalité géographique exige une adhésion si totale du sujet, à travers sa vie affective, son corps, ses habitudes, qu'il lui arrive de l'oublier, comme il peut oublier sa propre vie organique. »*², Eric Dardel

L'objectif premier de cette séquence a été de donner du sens à l'espace. Comme nous l'avons vu avec les films *AKA serial killer*, *AKA Jihadi*, *À force on s'habitue* et le *Joker*, les paysages du quotidien sont banalisés et par ce fait souvent invisibilisés. Dans une certaine mesure, on peut dire qu'ils sont des paysages devenus invisibles avec le temps et l'habitude. Tout se passe comme si il y avait dans les paysages banals une sorte d'opacité rétive à toute interprétation. Le sujet « adhère si totalement » à son espace qu'il fini par l'oublier. Dès lors, il a s'agit de le faire apparaître de nouveau, de le conscientiser. Pour cela l'étape préalable a été d'observer les formes des paysages, d'interroger les logiques de leur organisation, avant de questionner leurs usages et les liens affectifs des habitants. En somme, le premier axe théorique et pédagogique a consisté à travailler à des manières de rendre intelligible et donc signifiants des paysages résolument non spectaculaires.

3.1.2. Affects

¹ *Ibid*

² Eric Dardel, *L'Homme et la Terre*, Paris, CTHS, 1990, p.45

Être d'émotion et d'affect, l'être humain construit son espace de vie à partir de ce qu'il est. En outre, il le construit avec et à partir de ses émotions. Comme nous l'avons vu plus haut, tout espace est « vécu »¹. Loin d'être marginales ou anecdotiques, les émotions sont une composante géographique majeure. Par exemple, la notion de désir peut être à l'origine d'un plan d'aménagement touristique. Ainsi, c'est pour satisfaire un désir d'héliotropisme que de vastes stations balnéaires ont été aménagées et que les urbanistes et planificateurs ont procédé à « mise en désir des lieux »². L'émotion ne vient donc pas nécessairement dans un second temps mais elle peut au contraire être motrice. À ce titre, elle mérite d'avoir une place à part entière dans la géographie. Dans le cas qui nous occupe, l'émotion est indissociable de la notion de paysage. D'ailleurs, le philosophe Alain Roger, dont nous avons évoqué les travaux plus haut, évoque un parallélisme entre le « désir amoureux et l'attraction pour le paysage »³. Que ce soit en amont (construction du paysage) ou en aval (réception du « regardeur »), le paysage met en jeu tout un spectre d'affects. La recherche de l'harmonie, de la douceur et de la quiétude sont les sentiments qui ont motivé l'aménagement des jardins à l'anglaise. Tandis que le *lord tenant* contemple son jardin, son esprit se ressource par la paisible vision qui s'offre à sa vue. Or, si paysage et affects ne peuvent se départir, il est nécessaire d'interroger quels affects se développent lorsque, loin du spectacle d'une harmonie enchanteuse, le paysage quotidien des habitants est plus proche de celui de la désolation.

L'ambition du projet pédagogique réalisé avec les élèves est de répondre à une double attente. La première est de faire comprendre aux élèves pourquoi et comment ils sont affectivement liés aux lieux qu'ils habitent. On se sent « chez soi » aussi bien dans sa maison que dans son quartier et dans sa ville. Le nouvel arrivant, lui, ne vit pas à Aubervilliers de la même façon que moi qui y suis né. J'ai un sentiment d'appartenance qui me lie à mon espace et à ses paysages. Or, malgré ce sentiment d'appartenance, le spectre des affects qu'un habitant développe peut être aussi large qu'ambivalent. C'est en particulier le cas pour le terrain d'étude qui nous concerne, à savoir la ville d'Aubervilliers. Aubervilliers, et plus particulièrement la zone qui concerne mes élèves (Fort d'Aubervilliers), est une zone qui souffre d'une stigmatisation importante. Comme de nombreuses banlieues en France, la ville d'Aubervilliers convoque un imaginaire collectif infamant pour sa population. « Zone sensible », « espaces de grande délinquance », « foyer de radicalisation »,... sont des images qui viennent immédiatement à l'esprit lorsque ce type de banlieue populaire est évoquée. Or, cet imaginaire, largement relayé par la presse, les films, la télévision,... est aussi structurant pour la population extérieure à la ville d'Aubervilliers que pour ses habitants. Cette vision dépréciative des banlieues est d'autant plus enracinée chez ces derniers qu'elle est confirmée par

¹ Voir ci-dessus 2.3.

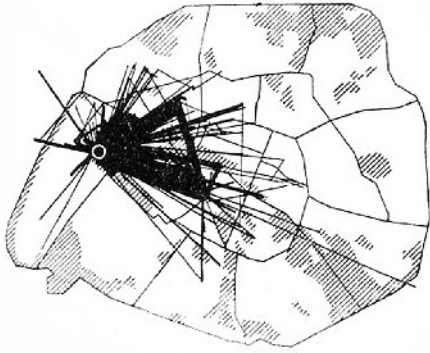
² Béatrice Bochet, Jean-Bernard Racine, *Connaître et penser la ville : des formes aux affects et aux émotions, explorer ce qu'il nous reste à trouver. Manifeste pour une géographie sensible autant que rigoureuse*, revue Géocarrefour, 2002

³ Ibid

l'état de délabrement avancé d'une grande partie des espaces publics laissant à penser que la ville a été abandonnée par les pouvoirs publics. Ces paysages dégradés renvoient consciemment ou inconsciemment, à un sentiment d'échec, de marginalisation et de faiblesse à ses habitants. Dès lors, interroger les liens entre paysage et affects vise à restituer le paysage comme construit social et politique auprès des élèves afin de le conscientiser mais aussi de s'émanciper de cette vision fataliste. Puisque tout paysage est le résultat de choix (positifs ou négatifs), il est appropriable et transformable. La seconde attente de ce projet est donc d'articuler la dimension « vécue » du paysage à l'approche spatiale. Comme les travaux d'Armand Frémont le montrent, c'est d'abord par le regard que les habitants s'approprient les lieux. Or, ce regard peut aussi bien être dépréciatif et destructeur qu'à l'inverse l'occasion d'une réappropriation. Certains cas géo-historiques (vus en partie scientifique), ont prouvé que le sentiment d'appartenance a par le passé été gage d'émancipation. Si le projet avait pu aboutir à une mise en œuvre, l'étude de la dimension affective du paysage aurait été l'occasion de faire prendre conscience aux élèves que leurs affects individuels diffèrent de l'imaginaire collectif et qu'ils peuvent devenir acteur de leur destin voire parvenir à ce que le sociologue Emile Durkheim nomme « une inversion des stigmates ».

3.1.3. Appropriation et résistance

Le choix du corpus iconographique tente de restituer cette ambivalence. Il se fixe pour objectif de répondre à une double dimension : les images mobilisées doivent en même temps interroger l'aliénation du paysage sur les corps et les affects, et montrer qu'il existe toujours une possibilité d'appropriation ou de résistance au paysage. La cohabitation de cette ambivalence au sein d'une même image a semblé nécessaire pour limiter le nombre de support tout en permettant d'engager une réflexion complexe chez les élèves. Pour parvenir à cette fin, deux œuvres ont été utilisées : le court-métrage *Le pain et la rue* du réalisateur iranien Abbas Kiarostami et la série de photographie de performance *Körperkonfigurationen (Body configurations)*, 1972 de Valie Export (voir annexes et ci-dessous). Ces deux choix ont été réalisés à la suite de la réflexion engagée autour de la *Théorie de la dérive* de Guy Debord et de l'œuvre *Naked-City* produite par l'Internationale situationniste (IS).



Trajets pendant un an d'une jeune fille du XVI^e arrondissement » par Paul Henry Chombart de Lauwe, 1952



Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour (Pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance), 60 x 73,5 cm, mai 1957, Copenhague

En 1956, Guy Debord réalise sa *Théorie de la dérive* dans laquelle il analyse et commente deux cartes de Paris qui représentent l'une les déplacements d'une jeune fille du XVI^e arrondissement, l'autre les relations d'une famille ouvrière du XVIII^e siècle. Ces deux cartes produites par Paul Henry Chombart de Lauwe, révèlent la détermination des corps et de leurs trajets par l'espace de la ville. Un triangle ressort clairement sur la carte de la jeune fille. Ses déplacements sont très majoritairement limités à ce triangle dont chaque pointe correspond respectivement à son domicile dans le XVI^e arrondissement, son lieu d'étude à Sciences-Po et l'endroit où elle prend des cours de piano. Cette carte est l'illustration d'une vie dans la capitale qui se réduit à ce petit triangle. Partant de cette analyse, Guy Debord élabore sa théorie de la dérive comme un procédé permettant l'affranchissement de l'assignation des déplacements auxquels les habitants sont contraints par l'urbanisme. En 1957, à la suite de cette théorie, les membres de l'IS entreprennent plusieurs dérives sur l'ensemble de Paris. Pendant plusieurs semaines ou plusieurs mois, ils explorent la ville selon ce protocole. À partir de leurs dérives, des cartographies psycho-géographiques de Paris sont éditées la même année. Les cartes (voir ci-dessous) représentent des unités urbaines et des flèches. Chaque unité urbaine délimite non pas une unité fonctionnelle et encore moins des arrondissements, mais ce que les situationnistes appellent une unité « d'ambiance de quartier ». Dès lors, c'est le ressenti des participants à la dérive qui détermine les nouvelles limites des « quartiers » représentés et non plus les limites administratives de la ville. Les flèches représentées indiquent les « tendances » qui ont spontanément orienté la dérive des participants « sans tenir compte des enchaînements pratiques – à des fins de travail ou de distraction – qui conditionnent habituellement sa conduite. »¹. Il en ressort une cartographie subjective qui couvre l'ensemble de la ville et non plus des

¹ « Quatrième expérience du M.I.B.I. (plans psychogéographiques de Guy Debord) », 1957, in Guy Debord, *Oeuvres*, Quarto

trajets strictement déterminés et limités à quelques rues. Par la dérive, les situationnistes détournent voire déjouent les prescriptions imposées par l'urbanisme et se réapproprient la ville.

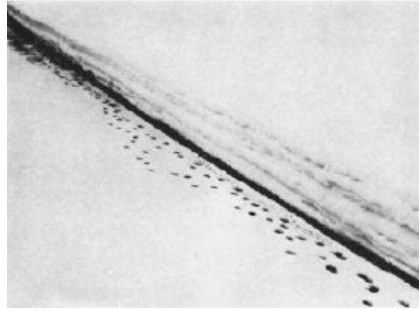
Deux années plus tard, en 1959, l'IS publie un texte qui propose une nouvelle théorie inspirée de la *Théorie de la dérive*. Cette théorie nommée « psychogéographie », doit servir d'outil à la « transformation du milieu humain ». Dans ce texte, la « psychogéographie » est définie comme la « part du jeu dans l'urbanisme actuel. »¹ Ici, une approche davantage ludique du milieu urbain est développée. C'est par le ludique qu'il faut désormais interroger tous les aspects de la vie quotidienne². Les *body configurations* de Valie Export présentées aux élèves sont un écho de ces deux théories. Elles permettent, par le ludique, d'interroger le rapport des individus à leurs espaces de vie quotidiens. Dans cette série de photographie réalisée entre 1972 et 1985, l'artiste explore la relation de l'individu au paysage urbain. Elle se poste dans le paysage à la manière d'un élément décoratif et épouse la forme des bâtiments. « À première vue, il ne s'agit pas de mettre en scène une personne, mais de signifier son écrasement par des structures dont l'architecture est la matérialisation. » Par ces postures qui apparaissent soumises aux constructions Valie Export fait apparaître l'inadéquation entre l'individu et son environnement bâti. Le corps apparaît soumis à ces formes architecturales dont il ne semble pouvoir se démettre. En même temps, l'historienne de l'art Sophie Delpeux remarque que le corps ne parvient jamais à épouser parfaitement les formes auxquelles il devrait se soumettre. Malgré les torsions que l'artiste impose à son corps il y a toujours un décalage, une résistance corporelle à l'architecture. Il s'agit donc dans une même performance d'explorer conjointement la question du déterminisme et celle de l'émancipation.

Gallimard, Paris, 2006

¹ « Écologie, psychogéographie et transformation du milieu humain », 1959, in Guy Debord, *Oeuvres*, Quarto Gallimard, Paris, 2006

² « La psycho-géographie est, si l'on veut, une sorte de « science-fiction », mais science-fiction d'un morceau de la vie immédiate, et dont toutes les propositions sont destinées à une application pratique, directement pour nous. Nous souhaitons donc que des entreprises de science-fiction de cette nature mettent en question tous les aspects de la vie, les placent dans un champ expérimental (au contraire de la science-fiction littéraire ou du bavardage pseudo-philosophique qu'elle a inspiré – qui elle, est un saut simplement imaginaire, religieux, dans un avenir si inaccessible qu'il est détaché de notre propre monde réel. »

« lignes de désir »³



Dans un autre contexte (classe en présentiel), d'autres images auraient également été intégrées à la séance. Après avoir projeté le court métrage *Le Pain et la Rue* et étudié les performances urbaines de Valie Export, il était initialement prévu de présenter aux élèves ce que les « lignes de désir » disent de l'usage de l'espace public. L'objectif est là encore d'interroger à la fois l'intentionnalité de l'urbanisme et le détournement toujours possible par les habitants.

3.2 Mise en œuvre du projet

3.2.1. Travail en amont.

Finalement, la mise en œuvre du projet a été grandement compliquée par deux facteurs extérieurs. Le projet final devait aboutir sur la réalisation d'un autoportrait géographique. Pour cela, les élèves devaient choisir six lieux en fonction de critères travaillés en classe au préalable (nous reviendrons sur l'explicitation de ces critères par la suite). Puis, ils devaient effectuer une photographie de paysages pour chacun de ces lieux. Les photographies devaient être prises à hauteur de regard, en format grand-angle, et ne pas inclure l'élève. Puis elles devaient être imprimées, légendées et agencées sur un format raisin. L'autoportrait aurait donc revêtu la forme d'une cartographie subjective.

Ce projet n'a pu aboutir pour deux raisons. Le premier facteur de complication a été mon inspection académique qui m'a été notifiée tardivement et qui coïncidait avec la date prévue pour la mise en œuvre. Le calendrier et le contenu de la séquence ont été modifiés en conséquence pour éviter toute mise en péril

³ Un travail réalisé par l'artiste plasticien Ryan Gander a été entrepris sur ce thème. Ces photographies sont extraites de son livre d'artiste *Loose associations*, 2007.

de la titularisation. Parmi les éléments de contenu modifiés, l'approche initialement très humaniste, a été recentrée vers une approche légèrement plus spatiale. A l'origine, le projet devait être amorcé par deux études de cas privilégiant une approche et des contenus humanistes très centrés sur les habitants. Cette configuration a été conservée mais l'introduction s'est faite par une étude traditionnelle de la définition et des fonctions d'une métropole et seule la fin des études ont ouvert la voix aux habitants.

La première étude de cas a porté sur la métropole de Johannesburg. Cette métropole a été choisie en fonction de sa géo-histoire particulière. L'apartheid a durablement marqué l'espace de la ville et le contexte actuel de post-apartheid n'est pas complètement débarrassé des stigmates socio-raciaux-spatiaux. L'organisation de la ville continue de perpétuer une séparation socio- raciale des habitants selon les quartiers. En 1987, l'écrivain Michel Foucher écrivait à propos de Johannesburg : « L'apartheid se voit d'avion ». Aujourd'hui, l'apartheid a laissé place à une « fragmentation » de la ville qui est tout aussi visible. Le géographe Philippe Gervais-Lambony explique qu'à l'apartheid a succédé une société post-apartheid fortement fragmentée économiquement et socialement. Ce contexte géo-historique particulier a permis de favoriser une entrée ancrée dans l'histoire et très centrée sur la citoyenneté et le vécu des habitants. Pour ce faire, une première leçon a été consacrée à l'étude des éléments qui font de Johannesburg une métropole. Pour répondre à cette problématique une séance en salle informatique sur le logiciel Google earth a été l'occasion de faire travailler les élèves sur plusieurs compétences : appréhender la notion d'échelle géographique, nommer, localiser, caractériser des espaces, situer des lieux les uns par rapport aux autres, s'informer dans le monde du numérique. Mais cette séance a aussi été l'occasion pour les élèves de parcourir virtuellement la ville et de découvrir différents quartiers à l'échelle de la rue. Ainsi à partir d'une liste de lieux précis, les élèves ont pu identifier, situer, décrire les pratiques des habitants et déduire la fonction de chaque lieu. Au cours de cette première heure, les élèves ont parcourus le quartier d'affaire de Sandton (nouveau centre-ville), le quartier aisé de Melrose Arch, 'l'ancien' centre-ville abandonné, le township de Soweto,... Les élèves ont ainsi pu constater les fortes disparités socio-spatiales entre les quartiers. La reprise en classe a été l'occasion d'apporter une explication géo-historique sur les différences observées entre les quartiers.

La seconde leçon s'est concentrée sur les modes de vie des habitants selon les quartiers. La problématique en était la suivante : « Quelles sont les différentes manières de vivre dans Johannesburg ? ». Le but était d'interroger non seulement les modes de vie mais aussi les relations intimes que les habitants ont à leur ville et à leur quartier. Cette séance s'est introduite par un témoignage radiophonique de la poétesse et slameuse sud-africaine Lebo Mashile. Dans un documentaire réalisé pour France culture, la documentariste et ancienne habitante de Johannesburg Delphine Saltel, prête son micro aux johannesbourgeois-es qui se livrent sur leur vie. La ville, la vie quotidienne, le poids de l'histoire, les

émotions complexes dans un contexte post-apartheid, tous ces thèmes sont évoqués par les habitant-es qui ouvrent la voie et livrent des témoignages saisissants. L'extrait de Lebo Mashile évoque le sentiment de la peur qui est si prégnant qu'il structure la ville et organise la vie des habitant-es. Son témoignage s'ouvre sur les mots suivants : « Il y a une architecture de la peur. Ma maison est entourée de palissades, il y a une alarme, un portail électrique. Ma voiture a une alarme. Les fenêtres sont grillagées, il y a des détecteurs de présence partout, tout le monde a des chiens, des vigiles armés. Il y a une véritable industrie de la peur. » La poétesse poursuit en expliquant que ce sentiment est un héritage de l'apartheid. Elle explique que « le sentiment de l'exclusion, de la violence, de la peur était cantonnée dans les *townships*. Aujourd'hui, ils se sont propagés partout. ». Pour cette habitante (mais plusieurs autres témoignages vont dans ce sens) il y a une géographie de la peur à Johannesburg. Ce sentiment est omniprésent. Il redessine les contours de la villes et érige partout de nouvelles frontières symboliques. D'ailleurs, c'est pour lutter contre la peur que des communautés fermées (« gate communities ») se sont créées un peu partout au nord de la ville. La peur contraint les déplacements des habitants qui évitent certains parcs, certaines rues voire certains quartiers entiers. La menace, et le sentiment d'insécurité, ont une conséquence géographique immédiate. L'autrice conclut « nous n'avons pas commencé à sonder cet héritage. Comment nous vivons avec cet héritage ? Comment nous aimons ? Comment nous élevons nos enfants ? Comment nous nous comportons envers les autres et envers nous-mêmes ? Je ne suis pas sûre que nous ayons commencé à penser à tout ça en tant que société. » Et pourtant, interroger ce sentiment devrait selon elle, être le début vers un nouveau rapport à la ville et aux autres, vers une nouvelle manière d'habiter. Cette introduction radiophonique a permis à la fois de rebondir sur la séance précédente et d'envisager la fragmentation sous un visage plus humain en interrogeant les frontières réelles et symboliques au sein de la ville. Je précise que les élèves ont été assez sensibles à ce témoignage et ont dès l'introduction évoqué d'eux-mêmes la question des inégalités et des injustices. Ensuite, une approche spatiale a été choisie pour rendre compte de ces inégalités « vu de l'avion ». Une vue aérienne du quartier aisé de Kyasand et du bidonville de Bloubosrand a été projetée et étudiée par les élèves. La photographie choisie a été réalisée par Johnny Miller et est volontairement choquante. Elle a été choisie par souci d'efficacité. À partir de cette photographie, les élèves ont été invités à décrire les paysages, à les caractériser puis à en produire un croquis problématisé. À la suite de cette mise en activité, un temps de cours dialogué a été proposé. Trois types d'habitat et trois types de modes de vie ont été présentés aux élèves : les gated communities, les townships, les bidonvilles. Le bidonville a été introduit par un extrait du documentaire Arte Afrique du Sud, terres occupées. L'extrait choisi filme une habitante du bidonville de Mountain City. Mère de famille et femme mariée, cette habitante a quitté le township de Soweto où elle habitait l'arrière-cour d'une match-box pour s'installer sur le terrain vague de Mountain City occupé et mis à disposition de la population par

une association qui revendique la récupération des terres. Dans l'extrait, l'habitante explique son choix de quitter le township pour venir s'installer dans ce bidonville. Ce film a été l'occasion de découvrir ce mode de vie et de proposer une activité en immersion. Après quelques questions d'analyse sur le documentaire, les élèves ont été invités à imaginer qu'ils étaient eux-même un habitant de Mountain City et de raconter comment ils vivent. Cette approche par le bas et très immersive a été favorisée tout au long de la séquence pour rendre la géographie aussi concrète que possible et renforcer l'identification des élèves aux habitant-es étudié-es. Enfin, cette séance s'est conclue sur une étude des transports comme facteur de fragmentation de la ville. Cette analyse a été menée à l'aide d'un corpus composé d'une carte représentant les temps de trajets quotidiens que les habitants du bidonville d'Alexandra parcourent à pied jusqu'au quartier d'affaire de Sandton où ils travaillent comme agent d'entretien, de surveillance, secrétaire.. D'une photographie prise à hauteur de regard sur laquelle on aperçoit cette file des travailleurs du tertiaire qui se rendent à pied à leur emploi et ceux (supposément les employeurs) qui se rendent en voiture à leur travail. Enfin, un témoignage de la chorégraphe sud-africaine Robyn Orlin évoque le quotidien de son employée de ménage qui parcourt tous les jours plusieurs kilomètres pour faire ses ménages à travers la ville et nourrir sa famille. Le bilan de cette séance s'est conclu par la mise en récit d'un voyage imaginaire à travers la ville de Johannesburg, dernier temps immersif de la séance. Ce cours a eu lieu le dernier jour avant le confinement. Ces deux séances ont donc été les seules à être réalisées en présentiel et seules deux classes ont pu en bénéficier puisque ce second cours a par ailleurs été l'objet de l'inspection académique¹. Le confinement est le second facteur qui a considérablement compliqué la mise en œuvre du projet. Dans le contexte du confinement, une troisième séance a été réalisée à distance sur la cohabitation à Johannesburg. L'objet de cette séance est d'interroger les solidarités au sein de la métropole. La problématique est la suivante : « Comment cohabitent les habitants de Johannesburg ? ». Pour répondre à cette interrogation, c'est encore une fois une approche humaniste presque intime qui a été favorisée. Des extraits d'oeuvres littéraires et artistiques ont principalement été mobilisée pour tenter de restituer une prise 'à vif' de la ville. Tout d'abord, un extrait du roman *Black Diamond* de l'auteur sud-africain Zakes Mda a été soumis aux élèves. Le terme de « Black Diamond » désigne les sud-africains qui ont réussi à faire une fortune après la fin de l'apartheid. Ces 'nouveaux riches' sont reconnaissables par leur modes de vie qui met en scène leur fortune récemment acquise (hammers, résidences privées, bijoux tapageurs,..). Le roman raconte le quotidien de plusieurs de ces habitants parmi lesquels un couple issu du township de

¹ Pour la deuxième classe dont c'était la dernière avant le confinement un cours plus léger a été fait. Il s'est conclu non par une énième mise en activité mais par l'écoute de la chanson *Soweto blues* de la chanteuse engagée sud-africaine Myriam Makeba. Dans cette chanson, les paroles racontent l'incident à l'origine de la prise de décision des sud-africains de s'organiser en lutte armée pour se libérer de l'apartheid. Les enfants de Soweto sont les premiers à s'être révoltés. Cette anecdote a touché et intéressé les élèves. D'une certaine manière cela rejoint indirectement l'objet de cette séquence qui est la capacité à agir sur son espace.

Soweto qui a déménager pour s'installer dans un quartier aisé au nord de la ville. L'extrait raconte pourquoi tous les week-end ce couple revient « chez lui » à Soweto. Ce détour littéraire vise encore une fois à favoriser une immersion. L'écriture littéraire permet aux élèves de se projeter dans un personnage et d'imaginer sa vie. En poursuivant dans cette voie, un extrait de chanson a ensuite été proposé aux élèves. La chanson *Stimula* (Train à charbon) écrite par le saxophoniste sud africain Hugh Masselotte raconte les différentes immigrations venues de l'Afrique entière pour travailler dans les mines à charbon de Johannesburg au temps de l'apartheid. Cet extrait a été l'occasion d'interroger les origines de la diversité culturelle et du cosmopolitisme de la métropole. Ce cosmopolitisme est par ailleurs repris dans le document suivant qui a été proposé. Il s'agit d'un extrait d'article du journaliste Adrian Barbier, correspondant Afrique du Sud pour le journal Le Monde. Dans cette article intitulé « Maboneng va-t-il sauver Johannesburg ? » l'auteur évoque les différentes cuisines que l'on peut trouver dans les rues de Maboneng. Quartier en voie de gentrification, Maboneng est un quartier métissé dont la gastronomie reflète la diversité de ses habitants. Pour finir, une photographie présentant en plan serré d'habitantes en train de se faire coiffer et de discuter dans un 'salon' de coiffure installé à même le trottoir a été proposé. Là encore les élèves devaient mettre en récit la vie dans le quartier de Hillbrow à partir de cette photographie. L'ensemble de ces documents centrés sur les habitants, les modes de vies et les représentations donnent une orientation implicite à la séquence sur les métropoles. Ils sont des exemples indirects du type de démarche attendu par les élèves dans le projet final de mise en oeuvre.

Pour des raisons pratiques (temps suffisant de réalisation pour les élèves, temps de mise en forme en classe) les consignes du projet d'autoportrait ont été données à la fin de l'étude de cas sur Johannesburg. Une séance intermédiaire avant la seconde étude de cas, avait été prévue pour permettre d'ouvrir et de déplier le sujet du corps et des affects dans l'espace de la ville. Le rendu final et la mise en forme du portrait aurait du être réalisé en séance conclusive (c'est-à-dire quatre séances plus tard). Normalement, l'étude de cas sur Johannesburg et l'heure « intermédiaire » devait avoir donné aux élèves suffisamment d'éléments pour pouvoir entamer une réflexion personnelle sur leur relations aux lieux, tandis que ce timing leur laissait suffisamment de temps pour réaliser leurs photographies tout en continuant à avoir du contenu sur une nouvelle métropole à laquelle ils peuvent plus facilement s'identifier : Paris.

L'étude de cas sur la métropole de Paris a reconduit l'approche humaniste mise en place avec Johannesburg. Une première séance consacrée à la concentration des fonctions dans la métropole a opté pour une approche spatiale. Une photographie de paysage, une carte touristique sous forme de jeu de l'oie et un croquis à analyser et à compléter ont servis de supports à cette séance à distance. Dans une seconde séance consacrée aux notions de périurbanisation, d'étalement urbain, de migrations pendulaires, des documents centrés sur les habitants ont été préférés. Le témoignage d'une habitante de banlieue, et un

court-métrage réalisé par Walter Sellers, issu de la compilation *Paris, je t'aime* ont servis à dépeindre les différentes façons d'habiter la capitale¹. Finalement, la fin d'étude de cas et la mise en perspective du chapitre n'ont pas été réalisés du tout. Les consignes de confinement émises par le chef d'établissement à ce stade étaient d'une part de s'appuyer sur les manuels scolaires pour permettre à tous les élèves de poursuivre leur travail à distance et d'autre part de ne pas entamer d'étude de nouvelles notions. Le projet a donc été avorté.

3.2.2. Dispositif.

Comme vu plus haut, l'objet final de cette séquence sur « Habiter les métropoles » aurait dû être la réalisation d'un autoportrait géographique par les élèves. La préparation à cette mise en œuvre a suscité un nombre important d'interrogations du fait de la nature intime du sujet mais également du contexte particulier dans lequel le projet s'est déroulé. Dès le départ, la question de supports adaptés et appropriés à un public scolaire et de dix ans s'est posée. Initialement, le projet a été imaginé à partir du film *AKA Jihadi* d'Eric Baudelaire. Immédiatement, la dimension politique de cette œuvre a suscité une réflexion. Bien que l'artiste ait lui-même réalisé un long-métrage sur et avec une classe du collège Dora Maar qu'il a suivi de la 6e à la 3e et dans lequel les élèves parlent librement du djihadisme ; il est très vite apparu que la position de l'enseignante et de celle d'intervenant extérieur pose des limites bien distinctes pour l'un et l'autre. Le film d'Eric Baudelaire a donc rapidement été évincé de la liste des supports possibles à projeter aux élèves. Pour les mêmes raisons, bien que dans une moindre mesure, le film de Masao Adachi *AKA Serial killer* a également été écarté. Le caractère potentiellement anxiogène de la figure du serial killer a semblé peu convenir dans un contexte scolaire. Il en va de même de la figure marginale du joker de Todd Philipps. À mesure que ces différents supports étaient écartés pour les raisons décrites, il est apparu que tout travail sur la marginalité était problématique. Pendant un temps, il a donc été envisagé de favoriser une entrée strictement resserrée sur la ville. Le film expérimental *Kooyanisqatsi*, 1982 de Godfrey Reggio a été envisagé pour cette raison. Cette fois, c'est la difficulté de composer avec un temps trop limité pour un type de film qui nécessite un décodage et une éducation du regard face à un type d'images et de montage auquel les élèves ne sont pas habitués qui a posé problème. Finalement, deux catégories d'images ont été retenues. La première est une image immersive avec un personnage central dont l'âge permet une identification facile des élèves. Il s'agit du court-métrage *Le pain et la rue* d'Abbas Kiarostami. La

¹ Cette activité a été imaginée et proposée par Bertrand Pleven dans le cadre du séminaire, il est donc inutile de revenir ici dans son détail.

seconde sont des images dont le décalage est suffisamment frappant pour pouvoir être vite appropriée et interprétée. Il s'agit de deux photographies tirées de la série *Körperkonfigurationen (Configurations corporelles)*, 1976 de l'artiste autrichienne Valie Export.

Körperkonfigurationen [configurations corporelles], Valie Export, 1976



Ces deux supports ont également été choisis pour l'intertexte que leur confrontation génère. Le court-métrage *Le pain et la rue* met en scène le trajet d'un enfant parti acheter du pain qui se trouve arrêté sur son chemin du retour par un chien menaçant qui l'empêche d'avancer. Ce court-métrage permet d'aborder les affects des habitants dans la ville. Quant aux *Configurations corporelles*, 1976 de Valie Export, elles interrogent l'aménagement de la ville et la place du corps dans l'espace urbain. Corps et bâti se confronte dans un jeu à la fois ludique et discrètement subversif. L'objectif de la confrontation de ces deux supports est de parvenir implicitement à une dialectique aménagement-corps-affect.

Sans entrée dans le détail, si cette séance avait eu lieu en présentiel, une autre performance réalisée dans l'espace public aurait été montrée aux élèves. Il s'agit de la performance *Kontakt*, 1979 réalisé par l'artiste tchèque Jiri Kovanda. Dans les années soixante dix, l'artiste réalise plusieurs actions discrètes et intrusives dans les rues du Prague. Bien que très discrètes ces performances ne sont pas moins subversives. Elles apparaissent d'abord presque impossibles à différencier de la vie réelle : marcher en frôlant les gens, s'échapper en courant d'un groupe d'amis, se cacher dans la ville, se tenir au milieu du flux des passants en écartant les bras, etc. Utilisant son propre corps comme instrument de mesure, il interroge la place de l'individu dans l'espace social et propose une sorte de résistance passive, romantique, à l'incommunicabilité paradoxale de cet espace commun. Un espace de circulation sans déviation, de coexistence sans communication, de proximité sans contact. Cette œuvre aurait permis de montrer une autre manière de s'approprier et de résister discrètement à l'agencement urbain du paysage.

Kontakt, Jiri Kovanda, 1979



À partir des deux œuvres présentées et étudiées, les élèves auraient été invités à réaliser leur autoportrait géographique. Reprenant de manière détournée le protocole d'*AKA serial killer*, cette activité se veut une manière d'interroger leur relation intime et identitaire au paysage. Mais, cette activité fait courir un double risque de stigmatisation et de voyeurisme. Selon la formulation des consignes, certains élèves peuvent se sentir stigmatisés ou observés dans leur intimité. Dans un premier temps, la question de la stigmatisation a engendré plusieurs questionnements. Au départ, il était envisagé de suivre un protocole fidèle à celui des films *AKA*. Autrement dit, j'avais envisagé demander aux élèves de faire leur autoportrait à partir des photographies de dix paysages qui ont jalonné leur existence. Certains des lieux à photographier auraient été indiqués en consigne. D'autres auraient été laissés au choix des élèves. L'objectif de cette première liste était de mêler des 'marqueurs' bio-géographiques tels que le lieu de naissance, le premier domicile, la maternelle,... à une dimension plus intime à travers les affects. Dans ce cas, la consigne ce serait présentée sous une forme plus ou moins équivalente à la suivante :

Réalise ton itinéraire biogéographique en photographie.

Munis toi d'un appareil photographique ou d'un téléphone et réalise ton itinéraire biographique en photographiant dix lieux qui ont marqué ta vie en commençant par le lieu de ta naissance.

Ensuite, réalise un diaporama commenté de ton itinéraire.

Quelques conseils pour réaliser tes dix photographies

> Choisis des lieux dans lesquels tu vis au quotidien et/ou qui ont marqué ta vie.

> Parmi les dix lieux, photographie:

1- ton lieu de naissance

2- ta première maison

3- ton trajet pour aller à l'école

4- ton école primaire

5- tes lieux refuges/secrets, les lieux dans lesquels tu te sens bien / protégé

> Attention !: Tu ne dois pas apparaître sur la photographie. Rappelle toi les films vus en cours, tu dois photographier les paysages que tu habites et que tu pratiques.

> Choisis un angle de vue qui permette de facilement identifier les éléments du paysage

Consignes pour préparer ton diaporama

> Titre ton diaporama à partir de la mention "AKA + prénom, nom"

> Classe tes photographies dans l'ordre suivant ta biographie

> Donne un titre à chaque photographie

Exemple: Mon lieu de naissance

> Légende chaque image: sous chaque image indique le nom du lieu, sa fonction et sa localisation

Exemple: Maternité des Bluets, Paris, 12e arrondissement

> Rédige un court paragraphe biographique en prenant soin de mentionner le lieu géographique associé à chaque élément de ta biographie.

Exemple: Je m'appelle Agnès Dupont. Je suis née à Paris, à la maternité des Bluets. A l'âge de trois ans, j'ai emménagé dans la ville de Saint-Denis. Tous les jours je prends le bus de la ligne 13 pour me rendre à l'école Angela Davis. Etc...

Ces consignes ont été écartées dès lors que la connaissance de mes élèves et de leur contexte familial a fait apparaître que cela pouvait s'avérer être très stigmatisant pour certains d'entre eux. J'ai alors pris la décision de supprimer tout élément à caractère strictement biographique.

Au milieu d'année, j'ai décidé de recentrer la mise en œuvre pédagogique sur la question des affects. Cette approche permet de laisser suffisamment de liberté aux élèves pour que ceux qui souhaitent rester discret sur leur contexte familial puisse en avoir la possibilité. En revanche, cette approche prend le risque d'une dimension voyeuriste. La question de consignes respectueuses de l'intimité de chacun tout en travaillant néanmoins sur de l'intime s'est donc posée à ce stade. Très vite la formulation d'une consigne

sous forme de liste d'affect est apparue être la solution la plus pertinente. En revanche, cette forme ne réglait pas plusieurs problèmes qui sont restés en suspens jusqu'au dernier moment de la préparation de la mise en œuvre réelle. Le premier problème était celui de choisir entre imposer une liste d'affects prédéterminés ou laisser le choix des affects aux élèves. C'est la première option qui a d'abord été imaginée. Une liste réduite à cinq à six émotions à illustrer obligatoirement par un paysage a été envisagée. L'autre possibilité, qui est celle finalement retenue, a été d'établir une liste plus exhaustive de sentiments à proposer aux élèves. Parmi ces émotions, les élèves ont eu la liberté d'en choisir cinq à six auxquels ils doivent associer un lieu¹. En effet, imposer certains affects (en plus d'éventuellement aboutir à une mise en œuvre artificielle si ces sentiments sont étrangers aux élèves), risquait de faire ressentir un affect qu'ils ne souhaitent pas ressentir. Cela nous amène à la difficulté majeure de cet exercice qui a été le choix des affects à proposer. Le spectre des affects visait évidemment à couvrir autant les affects positifs que négatifs. Mais l'intensité et la nature plus ou moins complexe de certains d'entre eux a rendu le choix compliqué. Une première liste comprenait des sentiments négatifs d'intensité variable :

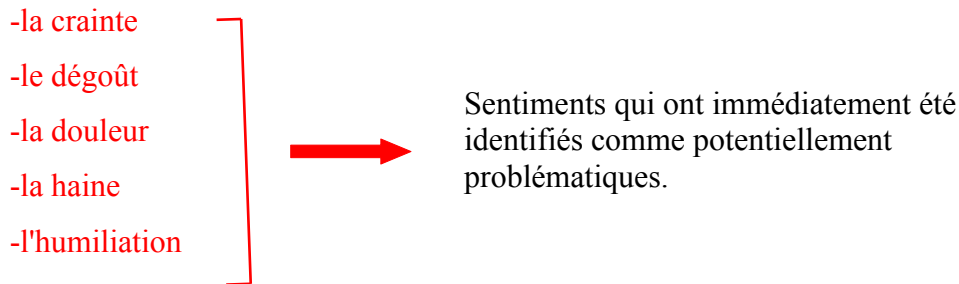
Liste 1 :

- le bonheur
- la joie
- le plaisir
- la confiance
- la liberté
- la sécurité
- l'espoir
- la tristesse
- l'ennui
- la colère
- l'angoisse
- la peur
- l'inquiétude
- l'insécurité
- le malaise
- la mélancolie



Spectre émotionnel suffisamment large pour laissé une grande liberté aux élèves et éviter de travailler sur des émotions qui leurs sont étrangères ou peu évocatrices.

¹ Dans un premier temps, le terme de paysage n'a pas été mentionné auprès des élèves du fait de la situation de confinement qui sera détaillé ci-après.



D'emblée, un certain nombre de ces affects ont posés question. Jusqu'où interroger les affects ressentis par les élèves sans craindre d'ouvrir sur une 'problématique' psychologique ?

Une seconde liste plus resserrée a ensuite été imaginée avant de finalement aboutir à une liste restreinte divisée en deux catégories d'émotions : positives et négatives. Le risque d'une liste aux choix multiples sans aucune indication aurait été que les élèves ne choisissent que des émotions positives. Or, dans le cadre de cet exercice sur la prise de conscience de l'organisation de la ville et de ses usages prédéterminés et parfois déshumanisants, il a semblé important que les élèves interroge autant les sentiments négatifs qu'ils ressentent. De cette façon, réfléchir à la fois sur aux sentiments 'positifs' et 'négatifs' permet de transposer l'ambivalence vue dans les deux œuvres en amont, dans son propre vécu. Parce que tout paysage urbain est organisé, construit selon des logiques qui ne sont pas toujours adapté à l'être humain, il est possiblement aliénant. Mais parce que je suis un acteur et non un sujet passif face au paysage, je peux toujours me l'approprier et y développer des affects 'positifs'. Derrière la division en apparence simpliste entre positif et négatif, se joue l'articulation entre déterminisme et émancipation.

La consigne finale a été formulée de la manière suivante:

Exercice 4 : Maintenant à toi de penser à ta ville.

- 1) Choisis trois lieux qui ont été particulièrement importants pour toi dans ta vie et explique pourquoi.
- 2) Choisis deux sentiments de chaque liste ci-dessous. Associe un lieu précis à chaque sentiment que tu as choisi:



- la joie
- la confiance
- la liberté
- l'espoir



- la tristesse
- l'ennui
- la colère
- la peur
- le dégoût

- 3) Raconte pourquoi ces lieux t'évoquent ces sentiments.

Finalement, ce projet a été avorté du fait du confinement. Il est resté à ce stade préparatoire et les photographies de paysages n'ont évidemment pas pu être réalisées par les élèves.

3.3. Analyse des résultats

Afin d'éviter que des inégalités se creusent entre les élèves et face à la difficulté d'un nombre important d'élèves à accéder aux cours en ligne en particulier les premiers jours du confinement, le chapitre sur les métropoles a été interrompu au milieu de la séquence. Des révisions ont été proposées aux élèves jusqu'au vacances. Depuis le retour des vacances, après discussion avec ma tutrice terrain et la direction il a été convenu que des cours d'EMC étaient plus propices à cette situation d'enseignement à distance jusqu'au retour en classe. Par ailleurs, ne souhaitant pas faire réfléchir les élèves à leur ville et à l'extérieur alors qu'ils sont en situation de confinement, je n'ai personnellement pas souhaité poursuivre ce projet y compris sous une forme revue. Cette expérience est donc reportée à des années ultérieures.

Conclusion

Face aux attentats, aux agitations et manifestations civiles présentées comme une brutalité du peuple, face à la répression publique présentée comme une forme d'oppression politique, face à la gravité des temps présents, il y a une urgence à interroger la violence autrement. Dans une exposition consacrée à l'« Après », qui suit les événements traumatiques de 2015, l'artiste Eric Baudelaire tente de penser l'impensable. Dans le livret de l'exposition il écrit : « Il y a toujours eu urgence à interroger l'embrassement des violences et des contre-violences. Mais interroger les violences ce n'est pas les expliquer, c'est nous interroger nous mêmes face à elles. J'ai abandonné les outils que je maniais auparavant, ceux des sciences politiques, parce qu'ils ne me permettaient plus de restituer ce que je discernais du monde. Je cherche depuis un principe de travail qui admette que l'on se sente perdu face à l'indicible, sachant que l'indicible doit pourtant avoir ses raisons. » Sonder l'invisible, se tenir sur le seuil de la perception pour tenter de dévoiler ce que le regard ne parvient plus à déceler, ce que la force des habitudes a fini par masquer, pour tenter de retrouver un sens aux choses, à ce réel que l'on a sous les yeux. L'ambition de ce projet était avant toute chose de s'autoriser penser de nouveau cette question d'une généalogie de la violence, sans prétention à y répondre, et sans affirmer qu'il existe une réponse une et univoque.

J'ai fait le choix de devenir enseignante autant par goût de délivrer un savoir que par désir, voire urgence, d'oeuvrer dans le réel. J'ai initialement choisi l'histoire-géographie car il m'a semblé que je pouvais trouver dans l'histoire des éléments éclairants pour remonter cette généalogie, trouver des antécédents pour comprendre et agir sur les temps présents. Ma préparation au concours a été non seulement une découverte de l'étendue cognitive et sensible de la discipline géographique, mais aussi une prise de conscience : la géographie mieux que l'histoire semblait me permettre d'éclairer le présent. Cette étude a été l'occasion pour moi d'en interroger la portée spéculative autant que sa capacité à agir.

Face à des élèves confrontés chaque jour à un contexte social considéré comme difficile, il m'est paru évident d'interroger ce fatalisme. Certes, depuis des décennies, beaucoup d'analyses ont été menées, beaucoup de discours ont été énoncés, beaucoup de décisions ont été prises et beaucoup d'actions ont été engagées pour réduire les inégalités sociales. Pourtant, il faut être lucide, ces analyses ne sont pas parvenues à résoudre toutes les difficultés que les habitants des cités, collectivement et individuellement, rencontrent dans leur quotidien, loin s'en faut. Le vécu de mes élèves me renvoient quotidiennement à cet échec. Face à ces questions, j'ai choisi dans ce mémoire de travailler selon une certaine méthode : ne pas m'intéresser au contexte mais au paysage. C'est-à-dire un espace esthétique, un espace sensible, en

branchement direct sur les notions de réception, de regard, de perspective et de point de vue. À partir de la « théorie du paysage » de Masao Adachi, c'est donc une approche visuelle et affective qui a prévalu, bien que nourrie de théories géographiques récentes. Il est évident que ce mémoire est très largement lacunaire et n'est qu'un survol des possibilités qu'offre la géographie à aborder des problèmes sociaux concrets. Bien des auteurs et des courants sont restés absents de cette étude. Il suffit de penser aux travaux en géographie sociale de Guy Di Mao, à ceux en géographie humaniste de Claude Raffestin, aux travaux sur l'identité et la perception de Yi Fu Tuan, Edward Relph et Ann Buttimer, ou encore à la géographie des émotions, en particulier à l'ouvrage *Landscapes of fear* de Yi Fu Tuan et les travaux de Béatrice Bochet. Enfin, ce sont principalement les travaux en géographie psychologique de Georges Hardy, Albert Demangeon, Roger Hart qui ont manqué à cette étude et auraient dû être pertinemment mobilisés si le temps et le contexte en avait offert la possibilité.

Enfin, l'enjeu principal pour moi a été de trouver les moyens de partager ces réflexions avec les élèves. Pour ce faire, l'interdisciplinarité entre géographie et arts autour de la représentation de soi à travers un paysage m'a permis d'avoir un terrain d'action très large avec comme objectif une prise de conscience émancipatrice et positive de l'élève face à tout contexte. Je suis consciente de la complexité de ces questions, et la prudence a guidé mes choix auprès des élèves. Il reste à ce stade beaucoup d'aspects à améliorer et le retour des élèves a manqué pour pouvoir mesurer les résultats de ce projet en l'état. Quoiqu'il en soit, face aux exemples négatifs qui nous ont servis d'étude, l'objectif tout au long de la mise en œuvre est restée d'éloigner les élèves de ces modèles du mal qu'ils ne connaissent que trop bien pour les amener, par l'analyse et en faisant appel à leur créativité, à s'orienter vers des voies constructives, optimistes et réalistes de réalisation de soi à l'intérieur des structures existantes. Il va sans dire que cette étude nécessitera d'être prolongée, à la fois théoriquement et pédagogiquement, tant elle laisse ouvert de vastes champs d'activités, notamment dans l'articulation entre enseignement de la géographie et Education morale et civique.

BIBLIOGRAPHIE & FILMOGRAPHIE

Ouvrages généraux:

- BERQUE Augustin, *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997
- BERQUE Augustin, *Oecumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 1987
- CHARTIER Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997
- DARDEL Eric, *L'homme et la Terre : nature de la réalité géographique*, Paris, Ed.CTHS, 1990
- DEBORD Guy, *Oeuvres*, Paris, Gallimard,
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix , *L'Anti-Oedipe, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, ed. Minuit, 1972
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie*, Paris, ed. Minuit, 1980
- FOUCAULT Michel, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, PUF, 1963
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits. 1954-1988*, Paris, ed. Gallimard, 1994
- HARVEY David, *Géographie de la domination. Capitalisme et production de l'espace*, Paris, ed. Les prairies ordinaires, 2008
- LAZZAROTTI Olivier, *Habiter. La condition géographique*, Paris, Belin, 2007
- RANCIÈRE Jacques, *Les temps du paysage*, Paris, ed. La fabrique, février 2020
- RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, ed. La fabrique, 2008
- ZUKIN Sharon, *Landscapes of power*, Oxford, England, University of California Press, 1991

Articles:

- BATAILLE Georges, « De l'architecture », *Documents*, 1929
- BERQUE Augustin, « Onto/logique du paysage et dépassement de la modernité », Colloque "A qui appartient les paysages en Asie?", janvier 2019
- BOCHET Béatrice, RACINE Jean-Bernard, « Connaître et penser la ville : des formes aux affects et aux émotions, explorer ce qu'il nous reste à trouver. Manifeste pour une géographie sensible autant que rigoureuse », revue Géocarrefour, 2002
- CHAMAYOU Grégoire, « Avant-propos sur les sociétés de ciblage. Une brève histoire des corps

schématiques », Jefklak, septembre 2015

COTTET Marylise, « Notion en débat : paysage », *Géoconfluences*, octobre 2019.

PARADIS-BARRERE Hugo, « AKA Serial Killer, ou l'impossible alias : la marge comme envers de la représentation », *Traits-d'Union*, 2016. hal-01871815

PIETROIS-CHABASSIER Thomas, « "Joker". Un blockbuster critique », *Le monde diplomatique*, janvier 2020.

GANDER Ryan, *Loose Associations, Trouble*, n°4

SANTOLARIA Nicolas, « Paris, c'est Gotham City », nov.2019, *Le Monde*

Filmographie :

ADACHI Masao, WAKAMATSU Koji & ali, *AKA Serial killer*, 1969

ADACHI Masao, *FPLP : Déclaration de guerre mondiale*, 1971

BAUDELAIRE Eric, *AKA Jihadi*, 2017

BAUDELAIRE Eric, *L'Anabase, Masao Adachi, May et Fusako Shigenobu, 27 ans sans images*, 2011

GALLÈPE Jean-Pierre, *À force on s'habitue*, 1980

GODFREY Reggio, *Koyaanisqatsi*, 1982

KIAROSTAMI Abbas, *Le pain et la rue*, 2008

PINCHEMEL Philippe, TISSIER, Jean-Louis, SAMSON Pierre, *Anatomie du paysage, Physiologie du paysage, Une vallée dans la ville, Pathologie du paysage*, 1977-1987

TODD Philips, *Joker*, octobre 2019

Corpus pédagogique :

EXPORT Valie, *Body configurations*, 1972

KIAROSTAMI Abbas, *Le pain et la rue*, 2008

ANNEXES

Table des illustrations

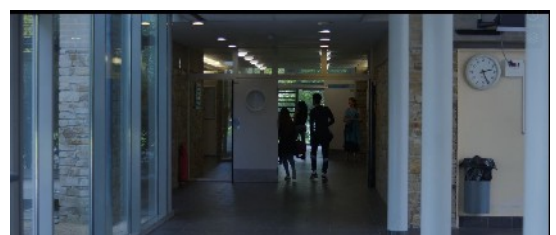
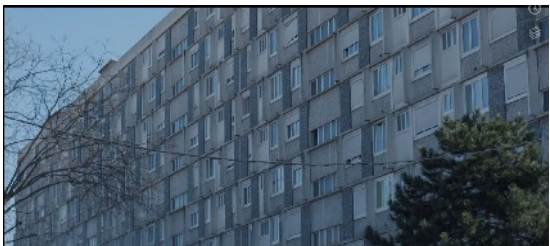
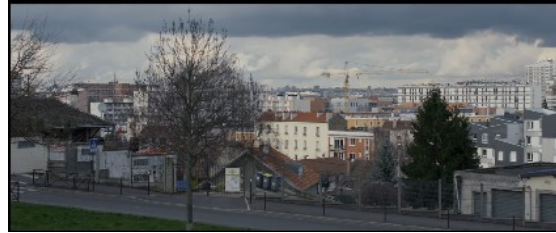
Aka Serial killer, Masao Adachi, 1969	p.71
Aka Djihadi, Eric Baudelaire, 2017	p.72
Les Halles Baltards	p.74
Joker, Todd Philipps, 2019.....	p.75
La modernité représentée par les impressionnistes.....	p.78
À force on s'habitue, Jean-Pierre Gallèpe, 1980.....	p.80
La Maladrerie	p.82
Les lignes de désir.....	p.83
Body configurations, Valie Export, 1976	p.85
Le Pain et la rue, Abbas Kiarostami, 1970.....	p.86

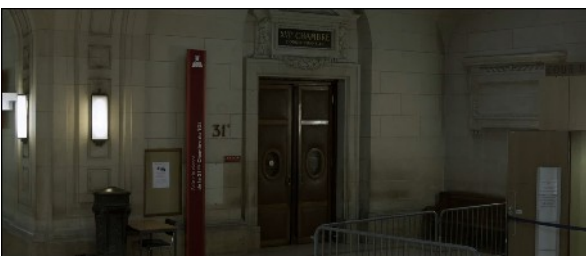
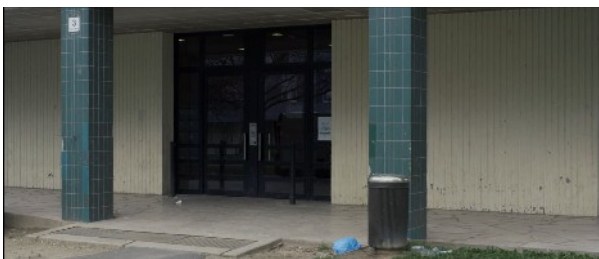
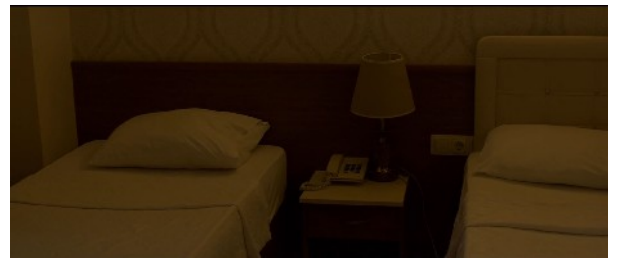
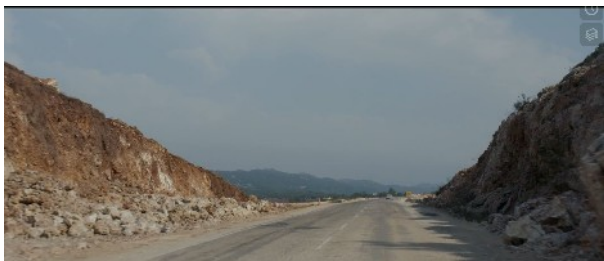
1. De l'espace politique au paysage pathologique

AKA Serial Killer, Masao Adachi, 1969



AKA Djihadi, Eric Baudelaire, 2017





Le “ventre de Paris, les Halles Baltards au XIXe s.

Ces représentations des Halles au XIXe, illustrent la vie du lieu et les échanges entre les paysans et les habitants.



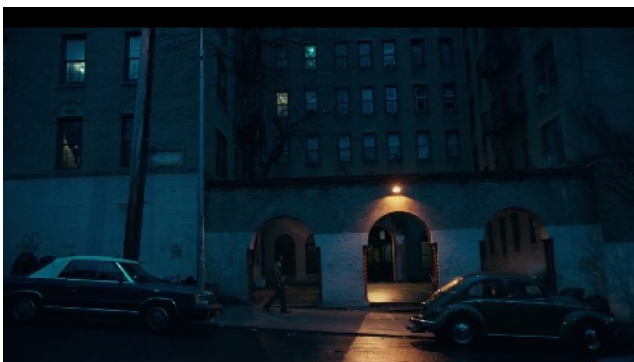
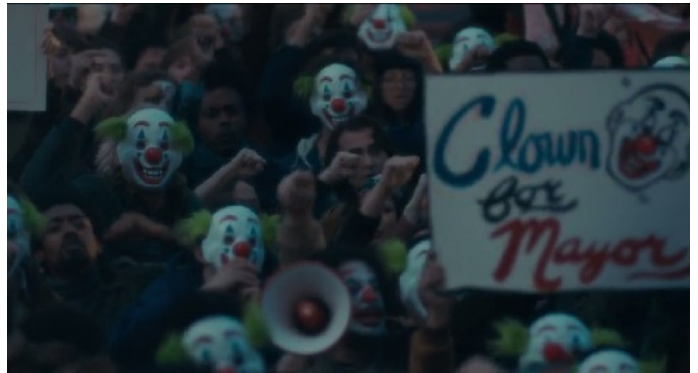
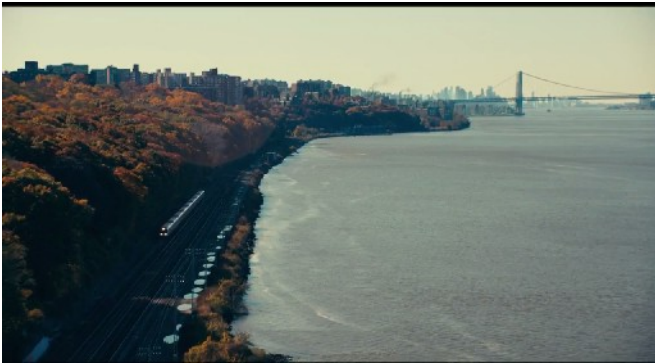
Canella Giuseppe, Les Halles et la rue de la Tonnellerie, © photo RMN-Grand-Palais-Bulloz



Léon L'Hermitte, Les Halles, Huile sur toile, 404x635, 1895, © Petit Palais

Joker, Todd Philipps, 2019.





2. De l'habitat à l'espace habité : La « théorie du paysage » à l'épreuve de la géographie culturelle et sociale.

La modernité représentée par les impressionnistes.



Camille Pissaro, *Avenue de l'Opéra*, 1830, huile sur toile, 73 x 92 cm, Musée des Beaux-Arts de Reims



Gustave Caillebotte, *Boulevard sous la pluie*, 1877, Huile sur toile, 212 x 267cm, Art Institute of Chicago



Gustave Caillebotte, *Pont de l'Europe*, 1876, Huile sur toile, 125x181, Petit Musée-Musée d'art moderne



Claude Monet, *La Gare Saint-Lazare*, 1877, Huile sur toile, Musée d'Orsay



À force on s'habitue, Jean-Pierre Gallèpe, 1980 (retranscription d'extraits)

C'est quoi ton ambition ? Avoir une vie pas con. Essayer de bouger les gens, puis moi aussi. Enfin moi d'abord, et puis les autres après.

« Je fous rien en fait, je survis. Pourquoi ? Parce que je peux pas faire ce que je veux faire. Je fous rien, je cogite mais je fais rien. »

« Je vois les 3000 depuis 12 ans alors.

-Ca ne te plait pas ?

Non mais à force on s'habitue c'est atroce. On s'habitue au bruit, on s'habitue aux accidents qui mettent de l'animation, les gens sont contents. Je crois qu'il faudrait tout démolir. Personne ne se connaît. »

« Vous habitez dans une cité, vous êtes bien ?

-bah c'est une habitude qu'on a pris, ça nous plait... disons que ça fait 12 ans donc c'est devenu une habitude, hein. »

-moi quand je suis rentrée de Belantre c'était vraiment le moral à zéro incroyable. Se retrouver au 9e, regarder par la fenêtre, voir l'autoroute juste en bas en plus. Voir les mêmes dans les cités.. On ne peut même plus sortir le soir enfin on ne sait pas ce qui va nous attendre n'importe où, c'est vraiment atroce les cités ».

Vous aimeriez habiter ou ?

-on a aucune distraction, les gens se plaignent de nous mais faut voir comment c'est, c'est tellement serré qu'on peut même plus marcher..

-à la campagne avec une animation, des loisirs, le contact déjà. Ici, les voisins disent même pas bonjour, ça faut 10 ans qu'ils vivent là ils ne se disent même pas bonjour. Peut-être qu'il y a des personnes qui veulent qu'on soit agressif.

JPG : Qu'est-ce que t'as comme loisirs ?

-depuis septembre je fais de la photo, ça m'intéresse pas mal puis sinon je fais rien.

JPG : tu écoutes de la musique ?

-non parce que sur un appareil à 500fcs c'est pas de musique

JPG : tu vas au cinéma ?

-non parce que pour voir un film potable c'est au moins 20balles pour aller à Paris. Au théâtre, à mon bahut, les sorties théâtres c'est 35 francs donc je peux pas y aller non plus.

JPG : C'est quoi vos vos loisirs ?

- pfff, on a pas tellement de loisirs... A la sortie du lycée on voit surtout nos copains, nos copines.

-fabienne : moi le mercredi je vais chez une femme je repasse, mais je ne sors pas plus pour autant. Je mets l'argent de côté au cas où j'ai nécessité d'acheter une chose.

JPG : Et vous ...

-Rien. Je vais à l'entraînement boxe le lundi et le mercredi soir. A part y'a rien d'autre. On s'emmerde parce que y'a rien d'autre. Y'a pour les jeunes.

-les cafés, les cinémas, les boites, y'a tout qui manque pour les jeunes.

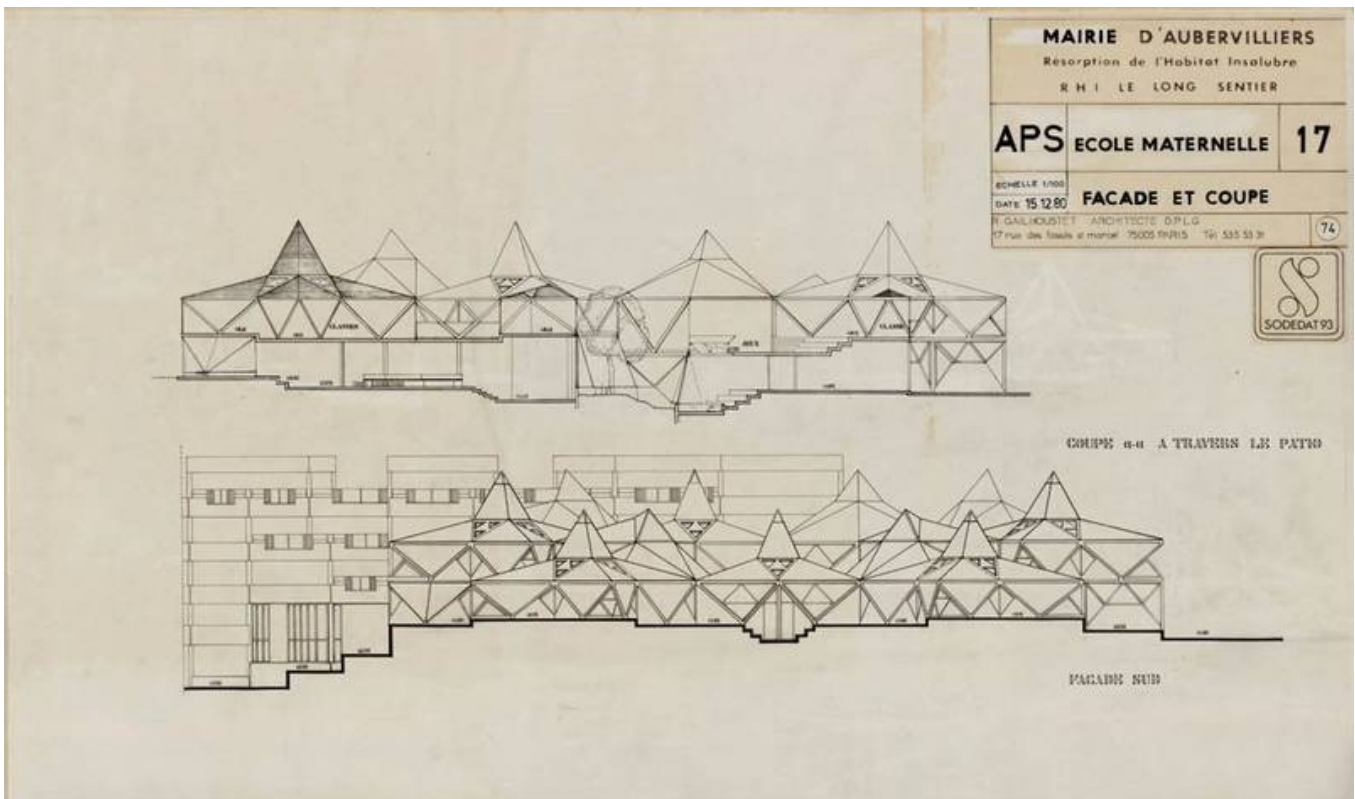
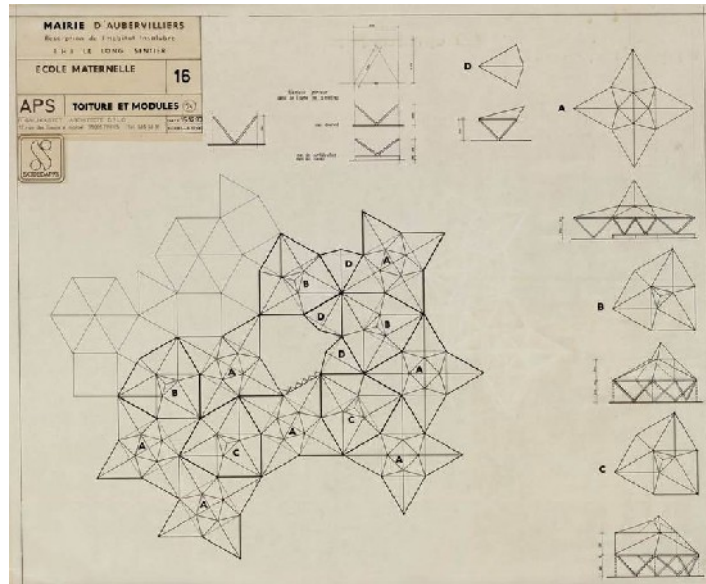
(...) après les gens y se plaignent que les jeunes qu'on fait des conneries tout ça.

JPG : Alors vous faites quoi ?

-rien on traine, on tourne en rond dans la cité. Mais en vrai je vois pas ce qu'on peut faire d'autre. On tourne en rond

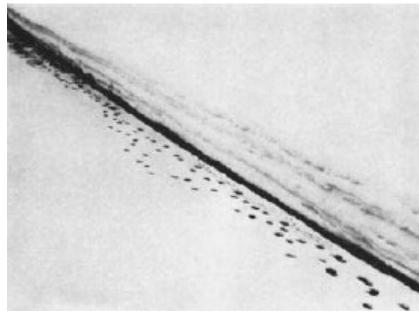
-comme la terre

“La Maladrerie”, Renée Gaillouset



Ecole maternelle, APS, La Maladrerie, Aubervilliers, 1980, Donation Renée Gaillouset
 1. Façade et coupe, éch. 1:100, Dessin, Encre, crayon graphite, zip et feutre sur calque, 53.3 x 80.7 cm
 2. Toitures et modules, éch. 1:100, Dessin, Encre, zip, crayon graphite et feutre sur calque, 73.9 x 82.1 cm

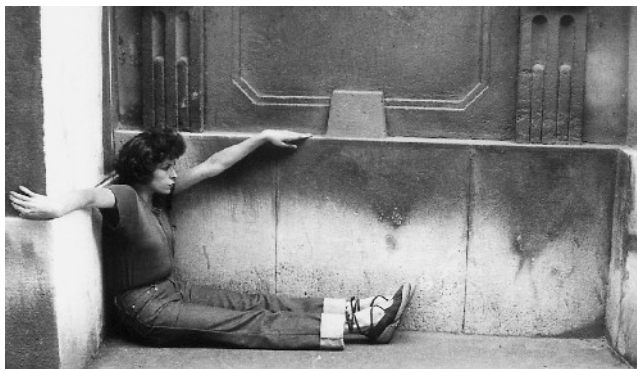
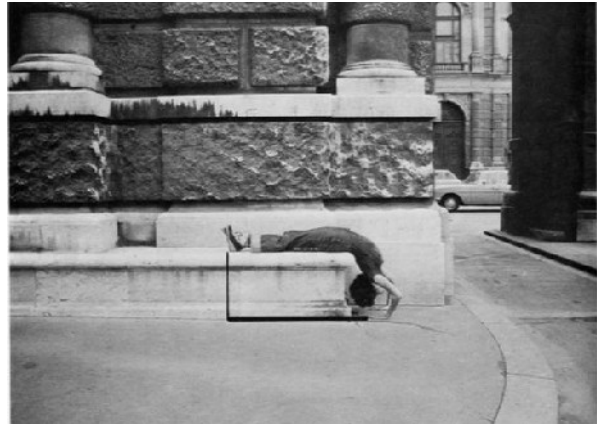
Les “lignes de désir”



3. Mise en œuvre pédagogique.

Körperkonfigurationen [configurations corporelles],

Valie Export, 1976



Le pain et la rue, Abbas Kiarostami, 1970

