

# Un piéton à Los Angeles : Pratiques et imaginaires de l'espace urbain dans *Le Ravissement de Britney Spears* de Jean Rolin

Karolina Katsika, Clément Lévy

► **To cite this version:**

Karolina Katsika, Clément Lévy. Un piéton à Los Angeles : Pratiques et imaginaires de l'espace urbain dans *Le Ravissement de Britney Spears* de Jean Rolin. Karolina Katsika, Daniel Peltzman et Pascal Smorag. *Regards croisés sur la ville américaine. Mutations, pratiques et imaginaires urbains des États-Unis*, pp.137-149, 2018, 978-2-84867-627-2. <http://pufc.univ-fcomte.fr/regards-croises-sur-la-ville-americaine.html> . hal-01952199

**HAL Id: hal-01952199**

**<https://hal-unilim.archives-ouvertes.fr/hal-01952199>**

Submitted on 12 Dec 2018

**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.

Un piéton à Los Angeles : Pratiques et imaginaires de l'espace urbain dans *Le Ravissement de Britney Spears* de Jean Rolin

in Karolina KATSIKA, Daniel PELTZMAN et Pascale SMORAG (dir.), *Regards croisés sur la ville américaine. Mutations, pratiques et imaginaires urbains des États-Unis*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2018, p. 137-149.

Karolina Katsika, Université de Bourgogne Franche-Comté, Besançon

Clément Lévy, Freie Universität Berlin

### Abstract

Cela a-t-il un sens de décrire la mégalopole de Los Angeles du point de vue du piéton ? Ville continue, ville infinie, tendue entre non-lieu autoroutier et résidences clôturées, Los Angeles semble ne pouvoir se révéler à l'observateur que par l'intermédiaire du cinéma ou de l'automobile : lourds appareillages techniques qui entourent le personnage principal du *Ravissement de Britney Spears* (2011), mais auxquels il n'accède pas. Jean Rolin construit son roman autour des allées et venues d'un agent secret français, tenu à la discrétion, mais qui ne parvient jamais à se fondre dans le décor. Flâneur, piéton par obligation (il ne conduit pas), il arpente une ville qui n'est pas faite pour la lenteur. Ses descriptions sont nourries d'un imaginaire diffus, produit des œuvres de la culture populaire sur lesquelles il pose un regard distant, mais qui lui imposent leur séduction. Notre travail vise à interroger les tenants et aboutissants de cette poétique ambivalente, née d'une vision pédestre, au ras du sol, dans la ville des rêves de gloire.

**Mots clés :** Los Angeles, roman, Jean Rolin, marche, flânerie, culture populaire, paysage, ségrégation spatiale, bruit, circulation automobile

Dans *Le Ravissement de Britney Spears*<sup>1</sup>, un agent secret français est envoyé à Los Angeles afin d'empêcher l'éventuel kidnapping de la jeune chanteuse. Ce personnage, également narrateur du roman dont l'intrigue est volontairement floue, s'est créé un imaginaire de la ville avant de s'y rendre, à travers le cinéma, la musique et la presse *people*. On découvre au cours de la lecture comment cet

---

<sup>1</sup> J. Rolin, *Le Ravissement de Britney Spears*, Paris : P.O.L., 2011.

imaginaire est nuancé par sa propre expérience de la marche. Piéton à Los Angeles, car il n'a pas le permis de conduire, il est forcé de confronter les stéréotypes véhiculés par les médias de masse avec sa propre expérience de cette ville, pédestre, ou péripatéticienne au sens propre. Ainsi la mégalopole de Los Angeles, traversée par des flux incessants d'automobiles, par des images de films hollywoodiens et constellée de clichés de magazine, se donne à voir sous un nouveau jour. Comment le roman produit-il ce nouvel imaginaire *angeleno* propre au *Ravissement de Britney Spears*? Nous allons voir, dans une perspective géocritique, qu'il s'agit d'un imaginaire géographique, précisément documenté par ce qu'on sait du référent, par un imaginaire personnel et par l'expérience vécue, mais qui vient nourrir une fiction déceptive.

La géocritique est une méthode de lecture des lieux qui utilise en principe toute l'histoire littéraire d'un lieu donné pour en cerner la signification, et surtout pour identifier les interactions entre la réalité géographique et ses transpositions fictionnelles<sup>2</sup>. Le cas du roman en question ici est particulier, car il comprend bon nombre de comparaisons explicites entre la ville imaginaire que s'est construite le narrateur et celle dans laquelle il circule. L'optique limitée que nous choisissons vise à vérifier ces rencontres entre réel et imaginaire, en croisant les sources, pour ne pas laisser l'analyse reposer uniquement sur *Le Ravissement de Britney Spears*. Pour cela, il serait intéressant d'étudier comment, à travers les diverses approches utilisées par Jean Rolin pour décrire L.A., l'imaginaire du narrateur influence sa perception des lieux. Si l'on a affaire à des descriptions géographiques, l'espace est d'abord traversé par les références culturelles qui nourrissent, selon le narrateur, l'imaginaire *angeleno*. Le roman permet de concevoir un imaginaire pédestre – comme nous le verrons dans un second temps – mais il ne parvient pas à s'imposer face à un réel (comme souvent en Amérique) plus grand que nature, ce que nous développerons pour finir.

---

<sup>2</sup> B. Westphal, *La Géocritique : Réel, fiction, espace*. Paris : Éditions de Minuit, coll. Paradoxe, 2007, et *Le Monde plausible : Espace, lieu, carte*, Paris: Éditions de Minuit, coll. Paradoxe, 2011.

### *Des descriptions géographiques*

Comme toute œuvre de fiction, *Le Ravissement de Britney Spears* dit quelque chose du monde référentiel. La forte présence dans ce roman d'une ville et d'artistes qui y mènent carrière en fait un objet d'étude adapté à la démarche géocritique, qui croise les images d'un lieu créées par la littérature, le cinéma et les discours les plus variés, afin, dans le cas qui nous occupe ici, de comprendre de quoi est fait l'imaginaire de Los Angeles<sup>3</sup>.

Le narrateur s'y repère à travers les sites Internet dédiés aux stars d'Hollywood. Il ne cesse de raconter des anecdotes de leur vie, privée ou publique, toujours épiée par les paparazzi. Il suit leurs itinéraires dans la ville de Los Angeles, ce qui permet une perception de la ville par les marges des lieux où les célébrités entretiennent leur réputation en se montrant aux photographes dans les circonstances les plus ordinaires, ou en cherchant à leur échapper. Le narrateur cite les intersections servant de points de repère et évoque les plans dont il se sert pour se déplacer, se créant ainsi sa propre cartographie où l'espace fictionnel se déploie entre l'espace du réel et celui de l'imaginaire. En effet, le narrateur anonyme traverse L.A. à pied, en bus ou en métro, tout en évoquant les références qui lui viennent à l'esprit.

Toutefois, ses déambulations sont révélatrices de la spatialité *angelena* dépeinte par la fracture de l'espace d'une part et les pratiques spatiales des habitants d'autre part. Il s'agit d'un espace balisé et territorialisé qui sépare de manière stricte les classes sociales et les groupes ethniques. Les descriptions font une large part au contraste saisissant entre les quartiers riches et les quartiers pauvres. Certains secteurs comme Calabasas ont des maisons de retraite « dont les tarifs atteignent 70 000 dollars par an »<sup>4</sup> ou des terrains de golf à l'herbe fraîchement coupée, « signe olfactif »<sup>5</sup> de richesse, que le narrateur n'aperçoit qu'à travers une grille car il s'agit de *gated*

---

<sup>3</sup> Sur New York, une étude géocritique brève, mais campée sur des prémisses substantiels, doit être citée : Ch. Lahaie, « Pour une géocritique du 7e art ». C. Lévy & B. Westphal (éds), *Géocritique : État des lieux / Geocriticism: A Survey*. Limoges : Pulim, 2014, p. 156-163.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 110.

*communities*, résidences réservées à une population très aisée et interdite d'accès aux plus démunis. L'historien Mike Davis a étudié ces quartiers dont les « plus riches, perdus dans les canyons ou accrochés aux collines, se retranchent derrière des murs gardés par des vigiles armés et par des systèmes de surveillance électronique ultrasophistiqués<sup>6</sup> ». À proximité de ces résidences de luxe se trouve un lieu public qui symbolise pour le narrateur l'absurdité des mœurs de la société qu'il entrevoit ici, il s'agit du centre commercial, le *mall* « qui constitue le centre de la vie sociale à Calabasas »<sup>7</sup>. Par son architecture pseudo-rurale, il imite une arcadie de divertissement télévisé, et avec ses « faux ruisseau dont les eaux murmurantes se brisent en cascade dans un bassin, pont en dos d'âne, buissons de bougainvillées, massifs de fleurs parmi lesquelles dominant les roses jaunes ou blanches) »<sup>8</sup>, le *mall* est un de ces « pseudo-espaces publics d'élite »<sup>9</sup> indicateurs du luxe et de l'abondance dont ne jouissent que les privilégiés. Il est aussi un simulacre de village méditerranéen servant de décor aux photos volées de célébrités consentantes. Cette comédie illustre et redouble la déréalisation à l'œuvre dans la ville représentée dans ce roman.

En outre, ces quartiers aseptisés sont selon Jean-Luc Nancy « d'autres formes de banlieues: à l'écart, grillées et milicées, riches, paumées et ridicules »<sup>10</sup>. Ainsi l'espace urbain est fragmenté, fracturé, on y voit côte à côte, et même superposés, ce que Mike Davis appelle cette « horreur du paradis »<sup>11</sup>. Autre lieu remarquable, l'intersection de la 110<sup>e</sup> et de la 105<sup>e</sup> rues, « le plus bel échangeur de Los Angeles, et l'un des plus arborescents, dont les tentacules se déploient et s'entrecroisent au-dessus des confins de quatre quartiers diversement pourris »<sup>12</sup>. Cette vision duale de la ville est présente aussi dans la référence à Jim Morrison, qui guide le narrateur dans le choix de son

---

<sup>6</sup> M. Davis, *City of Quartz. Los Angeles capitale du futur*, tr. M. Darteville et M. Saint-Upéry. Paris : La Découverte, coll. La découverte/ Poche, 2006, p. 203.

<sup>7</sup> J. Rolin, *op. cit.*, p. 108.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> M. Davis, *op. cit.*, p. 205.

<sup>10</sup> J.-L. Nancy. *La Ville au loin*. Paris : La Phocide, coll.: Philosophie – d'autre part, 2011, p. 17.

<sup>11</sup> M. Davis, *op. cit.*, p. 46.

<sup>12</sup> J. Rolin, *op. cit.*, p. 37.

hôtel, au début du roman. Dans la poésie de Jim Morrison, on rencontre l'image de la ville-ruche « The City. Hive. Web »<sup>13</sup>, la ville comme concentration humaine ordonnée et affairée, la ville comme lieu universel : « We all live in the city ». Mais Morrison perçoit aussi sa ville de façon très contrastée. Dans la chanson « L.A. Woman », Los Angeles est présenté comme « City of Light » pour ceux qui bénéficient de ses avantages et « City of Night » pour ceux qui s'y perdent<sup>14</sup>. L.A. est aussi présentée dans les chansons des Doors comme un lieu d'épanouissement où comparaissent des figures mythiques archétypales comme King Lizard ou « Mr. Mojo Risin' »<sup>15</sup>. Morrison développe aussi une vision effrayante de L.A. amplement documentée dans des romans noirs et fait référence à cette métropole du crime et des rêves déçus : « Motel Money Murder Madness » dans « L.A. Woman », « Blood stains the roofs and the palm trees of Venice [...] Bloody red sun of Phantastic L.A. » dans « Peace Frog »<sup>16</sup>. Une ville aux crépuscules sanglants recouvre donc celle où l'on vient faire carrière pour se retrouver en pleine lumière, star du cinéma ou de la chanson. À sa manière, le narrateur du *Ravissement de Britney Spears* aborde souvent lui aussi cette face sombre de L.A. et de son imaginaire, comme lorsqu'il décrit longuement des espaces publics dégradés et laissés à l'abandon, des parcs qui abritent des sans-logis ou des jardins publics tel le Vista del Mar Park, « un lieu pratiquement inaccessible au public, coincé au bout des pistes de l'aéroport »<sup>17</sup> qui devient le théâtre de règlements de comptes entre gangs. Si, selon Michel de Certeau, « il n'est pas de spatialité qui n'organise la détermination de frontières »<sup>18</sup>, à Los Angeles, c'est la proximité entre ces deux types d'espaces, entre utopie et dystopie, ainsi que leur séparation effective par des barrières physiques, qui sont particulièrement frappantes.

---

<sup>13</sup> J. Morrison. *Les Nouvelles Créatures*, T. Simpson. *Le Dernier Poème du dernier poète : La poésie de Jim Morrison*. Paris : Grasset, 1998, p. 307.

<sup>14</sup> The Doors. « L.A. Woman ». *L.A. Woman*. Elektra, 1971.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> The Doors. « Peace Frog ». *Morrison Hotel*. [1970] Mis, 1990.

<sup>17</sup> J. Rolin, *op. cit.*, p. 120.

<sup>18</sup> M. de Certeau. *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990, p. 181.

## *Un imaginaire pédestre*

La fragmentation de l'espace et de la société *angeleno* est également visible à partir de la pratique de l'espace représentée dans le *Ravisement*. La théorie de la « géographie du temps »<sup>19</sup> du géographe suédois Torsten Hägerstrand examine comment et pourquoi les individus se lient entre eux par le mouvement : des individus différents qui appartiennent à différents types de populations entrent en contact (se touchent) dans un espace géographique et remplissent ainsi le paysage dans toute sa diversité ; ils se rencontrent et restent ensemble dans un même lieu pendant un moment, puis se séparent. Les transports en commun sont par excellence des endroits qui permettent ces contacts et ce mélange momentané de toute la population. Cependant, à Los Angeles, tout est fait pour éviter des rencontres entre les classes : les transports en commun, le métro, les bus sont réservés, selon le narrateur, aux domestiques d'origine *latina*, aux handicapés et aux malades mentaux, qui n'ont pas accès au déplacement en automobile. L'image des « femmes hispaniques [qui] allaient toutes faire le ménage, ou vaquer à d'autres soins, chez les gens qui à la même heure se hâtaient en voiture vers leurs bureaux de Downtown »<sup>20</sup> illustre ce contraste, révélateur de la spatialité *angelena* et de la fracture spatiale. Hägerstrand définit le concept du « prisme » comme cette partie de l'espace-temps total qui se trouve dans l'arrivée future d'un individu pendant la période de la journée où celui-ci se trouve hors de chez lui. Il affirme que la lenteur des transports en commun, les contraintes qu'ils imposent rendent parfois ce parcours extrêmement difficile à effectuer, d'où le prisme réduit des usagers qui comprend moins de choix et de possibilités<sup>21</sup>. Le narrateur qui emprunte régulièrement les transports publics en fait l'expérience :

Je devrais emprunter la ligne rouge du métro jusqu'à Universal City, puis le

---

<sup>19</sup> K. Ellegard & U. Svedin, « Torsten Hägerstrand's Time-Geography as the Cradle of the Activity Approach in Transport Geography ». *Journal of Transport Geography*, (23), 2012, p. 17-25 (nous traduisons).

<sup>20</sup> J. Rolin, *op. cit.*, p. 130.

<sup>21</sup> K. Ellegard & U. Svedin, *op. cit.*

bus rapide 750, en direction de Warner Center, jusqu'à l'arrêt Topanga, d'où un autre bus – un local, cette fois, le 161 – me conduirait à Calabasas. Tout cela dans la mesure où l'on pouvait se fier aux indications communiquées par la compagnie des transports<sup>22</sup>.

Mais s'il pointe la longueur des voyages et les retards des bus, « la durée normale du trajet, presque toujours décourageante en elle-même »<sup>23</sup>, il ne manque pas d'éprouver une certaine affection et un attachement à leur égard :

À intervalles irréguliers – qui pouvaient être fort longs, comme je l'éprouvais tous les jours en qualité d'usager –, je repérais au souffle qu'ils exhalaient, tels des cétacés, l'approche des bus n° 4 ou 704, [...] tant le 4 que le 704 vous mènent jusqu'au rivage du Pacifique, et cette circonstance m'avait inspiré pour l'un et l'autre une égale sympathie, et un égal respect, jusqu'à ce que j'observe que le 4, outre qu'il passait plus souvent, fonctionnait vingt-quatre heures sur vingt-quatre, si bien qu'en tendant l'oreille je pouvais de mon lit l'entendre toute la nuit, dans le silence relatif qui prévalait à partir du milieu de celle-ci et jusqu'à l'aube, se signalant de loin par ces bruits pneumatiques évoquant le souffle d'une baleine<sup>24</sup>.

Ce type de déplacement, cette migration quotidienne est marquée d'un signe négatif, tout comme la marche, réservée aux couches les plus pauvres de la société. Le narrateur affirme marcher longuement « dans cette ville où ça ne se fait pas »<sup>25</sup>. Effectivement, se déplacer à pied est mal vu et le piéton est confronté à un regard hostile, expérience que le narrateur a vécue face au valet de service du restaurant Moonshadows et qu'il relate ainsi :

Quand celui-ci me demanda mielleusement les clés de ma voiture, bien que m'ayant vu arriver à pied, et peut-être même anxieusement suivi des yeux depuis ma descente du bus 534 à l'arrêt situé non loin de là, puis lorsque j'avais traversé en courant la PCH dans la lumière blanche des phares, je me fis la réflexion que j'étais sans doute le premier client du Moonshadows, dans toute l'histoire de cet établissement, à m'y présenter de cette façon<sup>26</sup>.

Et c'est parce qu'il est attendu au Moonshadows par un client régulier que le

---

<sup>22</sup> J. Rolin, *op. cit.*, p. 105.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 63-64.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 70.



personnage n'est pas « jet[é] dehors »<sup>27</sup>.

Mike Davis dénonce une construction des espaces publics qui met tout en œuvre afin d'exclure les personnes qui se déplacent à pied, avec parfois l'élimination des trottoirs et, en ce qui concerne les bâtiments, « le surdimensionnement, [...] l'absence des perspectives à l'échelle du piéton »<sup>28</sup>. Selon Davis, les barrières sémiotiques et architecturales et la privatisation croissante des espaces interdisent au piéton, voire au public, l'accès à des lieux de plus en plus nombreux. Ce qui fait de la marche une activité subversive. Le narrateur doit parfois traverser des espaces interdits, notamment lorsqu'il est confronté à un échantillon de l'architecture d'une « boîte hermétique » (*dumb box*, en anglais)<sup>29</sup>, ces bâtiments protégés contre les piétons, et seulement accessibles en voiture. Tel est l'hôtel Château Marmont : le personnage principal du roman de Jean Rolin, après en avoir fait le tour afin de trouver l'entrée, sans succès, escalade le mur et atterrit dans le jardin de l'hôtel au beau milieu d'une rencontre entre membres d'un club privé. Pratiquer la ville à pied devient ainsi un acte de transgression, un acte perturbateur. Le piéton est presque considéré comme un voyou et les « choix anti-piétons »<sup>30</sup> construisent un espace labyrinthique parsemé d'interdits et d'impasses où le narrateur pourrait s'égarer.

Pour ne pas se perdre, il cherche parfois à prendre de la hauteur, afin de porter un regard plus englobant sur cette ville démesurée qui l'exclut. Les paysages *angelinos* portent la marque de ses affects. En observant un paysage nocturne, il décrit :

À la nuit tombante [...] le ciel au-dessus des palmiers se colorait de teintes livides assez inquiétantes, telles la chair d'un champignon vénéneux lorsqu'elle est exposée à la lumière. [...] Je décidai de prendre de la hauteur. [...] Je m'engageai dans un étroit passage, à la périphérie du centre commercial Sunset Plaza, dont un écriteau signalait qu'il était interdit au public. Au bout de ce couloir, je poussai quelques portes, sur lesquelles cette interdiction était réitérée, et je me retrouvai sur une coursive, dominant d'une dizaine de mètres la chaussée d'Alta Loma, d'où la vue

---

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Mike Davis, *op. cit.*, p. 209.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 232-233.

était exactement celle que je recherchais : dans le lointain, les gratte-ciel de Downtown, environnés d'un halo de lumière, et sur la gauche, en hauteur, la ligne de crête de collines, d'où débordaient régulièrement de nouveaux trains de nuages couleur de suie<sup>31</sup>.

L'intention affichée – avoir de la vue – est compréhensible, dans une zone de la ville aussi passante, étroite et bâtie. Confrontons maintenant cette description à un autre panorama :

Vue du pont, dans la brume qui se levait à la tombée de la nuit, la plage qui marque la limite occidentale de Los Angeles s'étendait vers le sud sur plusieurs dizaines de kilomètres, presque en droite ligne, ourlée d'une frange écumeuse, jusqu'à la péninsule de Palos Verdes dont se devinait à l'horizon la masse sombre<sup>32</sup>.

On peut voir ici que le personnage, en marchant, qu'il soit sur un parking en hauteur ou au bord d'une plage, décrit les lieux en nommant des repères, ce qui lui permet de s'approprier l'espace et de donner au lecteur la possibilité de le situer dans le paysage et de limiter la zone qu'il arpente. Mais ces panoramas sont rares dans le roman. Ils correspondent aux cartes postales attendues, mais ont peu à voir avec la tonalité générale des descriptions de la ville. Cela peut sans doute s'expliquer par le fait que le personnage principal du roman n'arpente pas L.A. mais recherche dans cette ville un imaginaire qui ne parvient pas à s'imposer contre le réel.

### *Un imaginaire écrasé par le réel*

« L'endroit était aussi désert et aussi nul – sans rien qui accroche le regard – que peuvent l'être certains quartiers de Los Angeles, sinon même la plus grande partie de cette ville »<sup>33</sup>. Si la forme de la ville n'est pas un élément signifiant, si son relief importe si peu (elle est d'ailleurs très plate), c'est probablement parce que les noms de lieux suffisent et remplacent des descriptions précises. En contrebas des Hollywood Hills, une intersection de Sunset Boulevard donne sur « la longue et

---

<sup>31</sup> J. Rolin, *op. cit.*, p. 91-92.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 241-242.

sinueuse montée de Sunset Plaza pour rejoindre Mulholland Drive »<sup>34</sup>.

On le voit ici, des références cinématographiques permettent aussi d'éviter la description. Et l'évocation de Mulholland Drive n'est pas seulement une citation d'un nom de rue. Comme Sunset Boulevard, Mulholland Drive est un point de repère dans le cinéma hollywoodien. Il s'agit d'une route qui, en réalité, parcourt les crêtes de Hollywood Hills et surplombe la ville. Le film auquel David Lynch a donné pour titre cet odonyme est cité dès le début du roman. *Mulholland Drive*<sup>35</sup> est un cauchemar labyrinthique qui a pour cadre Los Angeles, appelée « city of dreams » à plusieurs reprises. Mais les rêves de succès d'une actrice amoureuse et une série d'intrigues ténébreuses se déroulent dans la ville dont la présence est écrasante : elle est vue d'hélicoptère ou au ras du sol. Les scènes où l'on se déplace à pied sont d'ailleurs les plus angoissantes, et le film s'ouvre sur un accident de la route qui contraint l'un des principaux personnages à marcher seule sur une longue distance, en pleine nuit. L.A. dans *Mulholland Drive* est une ville trompeuse, une ville de corruption et de violence. Tout au long du roman de Jean Rolin, le narrateur fait d'autres allusions aux films évoqués par les lieux qu'il parcourt, telle la colline, « à peu de distance de l'observatoire de Griffith Park immortalisé dans *La Fureur de vivre* »<sup>36</sup>, où se trouve aussi « le fameux signe »<sup>37</sup> de Hollywood (remarquons l'anglicisme, Rolin parlant évidemment de l'enseigne monumentale, inscrite en lettres immenses et érigée sur la colline, icône et symbole de l'industrie cinématographique).

De manière surprenante, le narrateur évoque d'autres films qui ne font pas partie de l'imaginaire propre à L.A. Et alors que la trame du roman est celle d'un film d'espionnage, jamais les grands classiques ne sont cités, ni les films adaptés des romans de Chandler ou ceux dont il a été scénariste<sup>38</sup>, ni *Chinatown* de Roman

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>35</sup> D. Lynch, *Mulholland Drive*. 2001, 147 min.

<sup>36</sup> J. Rolin, *op. cit.*, p. 35.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>38</sup> Citons en premier lieu H. Hawks, *The Big Sleep*. 1946, 114 min et B. Wilder, *Double Indemnity*.

Polanski<sup>39</sup>. Rolin choisit ainsi de provoquer quelque surprise chez son lecteur en n'évoquant pas les références les plus évidentes.

Les affects que ressent le narrateur et ses impressions de Los Angeles ne sont donc pas compatibles avec l'imaginaire contrasté de cette ville : une ville enchantée, fascinante et pleine de promesses, opposée à une ville inquiétante et destructrice. Le personnage y voit en fin de compte une ville terne et ennuyeuse : lorsqu'il se trouve à l'aube dans le quartier Los Feliz, dans le silence matinal il entend « chanter les oiseaux » et cherche à retirer de son expérience

[...] cette conclusion provisoire : ce qui faisait la *monotonie* de Los Angeles, ou des quartiers de cette ville – la plupart – situés en terrain plat, c'était moins l'immensité de leur superficie et leur plan assez rigoureusement orthogonal, ou encore la banalité suburbaine, maintes fois soulignée, de leur architecture, que le mouvement incessant, énorme, prodigieux, de la circulation, et surtout la rumeur qui en émanait, aussi ample et régulière que celle de la mer<sup>40</sup>.

Le ton égal, l'aspect répétitif et le son monocorde de la circulation automobile, « un flot ininterrompu de voitures : deux longues traînées de feux blancs dans un sens, rouges dans l'autre »<sup>41</sup>, leur omniprésence à Los Angeles lui donnent un air plat et monotone. Ces « deux rubans parallèles »<sup>42</sup> d'automobiles valent aussi comme symbole de la ville et de ses lieux : la plage aussi est « d'une raideur et d'une monotonie [...] peu compatibles avec l'idée que l'on se fait habituellement d'un rivage »<sup>43</sup>. L'un des derniers panoramas du *Ravissement de Britney Spears* insiste sur le bourdonnement incessant de la circulation, qui finit par donner au narrateur une impression négative de cette ville :

Au fur et à mesure que l'on s'élève, le bruit de la circulation – une rumeur indistincte, de laquelle ne se détache que rarement un son particulier – devient plus oppressant, pour atteindre son intensité maximale au niveau de la station, celle-ci étant située au milieu des voies de la 105, de plain-pied

---

1944, 107 min.

<sup>39</sup> R. Polanski, *Chinatown*. 1974, 130 min.

<sup>40</sup> J. Rolin, *op. cit.*, p. 35.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 68.

avec elle, et enveloppée dans toutes les directions par les longs tentacules des bretelles de raccordement. Dans la courbe décrite par l'une d'elles – celle qui relie la 110 en direction du sud à la 105 en direction de l'ouest, autant que je puisse en juger – s'inscrit la silhouette des gratte-ciel de Downtown, et à l'arrière-plan le dessin estompé des sommets des montagnes de San Gabriel. Au bout de quelques minutes, la rumeur automobile, sans doute en raison d'une particularité de sa fréquence, entraîne chez un sujet normalement constitué un engourdissement de tous les sens<sup>44</sup>.

L'allusion parodique à la « lettre du voyant », écrite par le jeune Rimbaud à Paul Demény en 1871, pourrait nous renvoyer à la vision qu'offrit des métropoles modernes le « passant considérable »<sup>45</sup>. Il y remarquait, notamment avec le « désert de bitume » de *Métropolitain*<sup>46</sup> la laideur de ces villes (derrière lesquelles on devine surtout Londres) et la solitude des foules : « Pour l'étranger de notre temps la reconnaissance est impossible », écrit aussi Rimbaud dans un autre poème<sup>47</sup>. Le narrateur du *Ravissement de Britney Spears* se reconnaîtrait aisément dans ces visions fugitives et énigmatiques de villes impénétrables. Engourdi par le bruit de fond *angeleno*, le narrateur se fait ironiquement un anti-Rimbaud et porte également par là un jugement qui se voudrait détaché sur Los Angeles. Elle demeure à ses yeux une ville invivable.

Cette conclusion qui dans un roman plus traditionnel signifierait l'échec du personnage à réaliser sa mission n'enlève pas son intérêt au *Ravissement de Britney Spears*, qui joue sur les codes de divers genres littéraires et cinématographiques et parvient à dépeindre avec succès une métropole sous certaines de ces facettes les plus diverses. Pour notre part, nous espérons avoir montré comment se confrontent quelques aspects de l'imaginaire de Los Angeles, nourris de culture populaire, et la réalité de la ville telle qu'elle est perçue dans le roman de Jean Rolin. Nous y avons

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 261-262.

<sup>45</sup> « Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens », A. Rimbaud. « Lettre du voyant ». *Ceuvres*, vol. I. Paris : GF-Flammarion [éd. Jean-Luc Steinmetz], 1989, p. 143.

<sup>46</sup> A. Rimbaud, « Métropolitain ». *Les Illuminations* (1873), in *Ceuvres*, vol. III. Paris : GF-Flammarion [éd. Jean-Luc Steinmetz], 1989, p. 93.

<sup>47</sup> A. Rimbaud, « Villes [I] ». *Ibid.*, p. 77.

trouvé une définition nouvelle de la marche, à la fois comme révélateur de la spatialité et comme acte subversif. On est bien loin de la flânerie comme mode de vivre en ville qui définissait la modernité de Paris chez Walter Benjamin, car les allées et venues du narrateur sont justifiées par la mission de renseignement dont il doit s'acquitter. Ainsi, ce personnage arpente L.A. pour entrevoir Britney Spears dans un restaurant ou sur le parking d'un *mall*, et non pour le plaisir de traverser des ambiances diverses ou de faire l'expérience d'une altérité peut-être exotique. À chaque fois, il accompagne des paparazzi, ce qui rend plus claire encore la dimension voyeuriste de son activité, mais en leur compagnie, il attend longuement qu'apparaisse la starlette, sans rien faire. C'est pourquoi la marche fonctionne aussi dans ce roman comme métaphore de sa narration déceptive : l'intrigue de ce roman est somme toute assez pauvre, et l'enlèvement annoncé n'aura pas lieu.

Ainsi, de même que Jean Rolin fait marcher son personnage à travers L.A., *Le Ravissement* fait marcher son lecteur, en évoquant des images familières qui sont ici battues en brèche ou confinées par l'auteur de cette fiction désenchantée dans leur dimension spectaculaire. Elles font partie du spectacle médiatique qu'elles nourrissent en continu, mais leur puissance intrinsèque, en tant que reflets de la vie d'une mégalopole hors norme, ne renvoie qu'à leur nature de simulacre. Et c'est précisément en cela que constitue la difficulté d'une géocritique de L.A., ou d'un Las Vegas par exemple : la frontière qui devrait séparer le réel de référence des fictions qui s'y déroulent est un seuil particulièrement mince, changeant, et pour finir indistinct.

## **Bibliographie**

- Michel de Certeau. *L'Invention du quotidien vol. I. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990.
- Mike Davis. *City of Quartz. Los Angeles capitale du futur*. Tr. M. Darteville et M. Saint-Upéry. Paris : La Découverte, coll. La découverte/ Poche, 2006.
- Kajsa Ellegard & Uno Svedin. Torsten Hägerstrands time-geography as the cradle of the activity approach in transport geography. *Journal of Transport Geography*, (23), 2012, p. 17-25.

Jean-Luc Nancy. *La Ville au loin*. Paris : La Phocide, coll.: Philosophie – d'autre part, 2011.

Arthur Rimbaud. *Les Illuminations* (1873), in *Œuvres, vol. III*. Paris : GF-Flammarion [éd. Jean-Luc Steinmetz], 1989.

Jean Rolin. *Le Ravissement de Britney Spears*. Paris : P.O.L., 2011.

Tracey Simpson. *Le Dernier Poème du dernier poète : La poésie de Jim Morrison*. Paris : Grasset, 1998.