

*Nous n'avons pas peur des ruines.
La terre sera notre héritage, sans doute.*

Buenaventura Durruti

*Des fondations
sensibles
(11)*

*Vers une phase
incertaine
(21)*

*Hanté·es par
les erres
(33)*

*Les repères
pour se perdre
(45)*

*Au seuil
de l'instant
(57)*

*Qui estompe
notre reflet
(67)*

*Récits d'exploration
(77)*

*Bibliographie et iconographie
(84)*

*Merci
(90)*

Richeville

49.26886414822324,
1.5310307712978115

Nous sommes cinq, complexe niveau discrétion. La maison est sur le bord de la nationale donc très exposée. Nous y allons en plein jour pour la luminosité.

Les seuls indices de l'abandon consistaient en un portail ouvert et le recouvrement de la maison par une vigne sur Maps. Nous tentons dans un premier temps de nous faufiler par un jardin derrière. Comme ce chemin à travers champs n'est probablement que très rarement emprunté, tous les chiens aboient sur notre passage et certaines personnes sortent même. De pire en pire niveau discrétion.

Nous voyons l'absence de clôtures derrière la maison en question et nous commençons à marcher à travers la végétation qui s'intensifie. Malheureusement, nous faisons rapidement face à un mur de ronces d'environ 1 m 70 de haut et infranchissable. On rebrousse chemin et on se décide à simplement passer devant, à la vue de la route et des voisins puis de rentrer si le cœur nous le dit.

Premier passage, on aperçoit la silhouette d'un vélo recouvert par le lierre et le portail est bien entrouvert. On repasse devant et là je me décide enfin à pénétrer dans le jardin. La maison forme un L à ma droite donc je peux rapidement me cacher et les autres ne tardent pas à me suivre. Je regarde directement à travers un carreau cassé à ma droite et vois un matelas surmonté d'un drap blanc gonflé dont la forme m'angoisse directement. Comment être sûre que ce lieu est dénué de vie ?

En face de moi se dresse une porte ouverte avec des casseroles accrochées au mur, pourtant le sol semble appartenir à l'extérieur tant il est jonché de végétation.

Sensation incongrue, une construction sur une projection de sol extérieur, ces éléments ne devraient pas s'imbriquer de la sorte.

er ~ re



1 - J'emploie le terme de « maison » comme un symbole pour le premier lieu de vie.

2 - Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Minuit, 1958, p. 10.

3 - Gabriel Liégeois, « La mémoire à la frontière de l'oubli : la maison comme seuil », *Journal de la philosophie*, 2011, n° 1, p. 15-25.

4 - Gaston Bachelard, *La poétique de la maison*, Paris, Presses universitaires de France, 4^e édition, 1991, p. 29. Distinction entre rêve et rêverie : « la mémoire rêve, la rêverie se souvient ».

5 - Joana Duarte Bernardes, *op. cit.*, paragraphe n° 14.

Dans chaque recoin, chaque plinthe et chaque alcôve se love une partie de notre être. Ces premiers lieux, gardiens de nos souvenirs, nos affects, nos rêveries se situent originellement dans la maison¹ de la naissance, de l'enfance, celle qui a permis la fixation d'une identité, d'une intimité et qui les a conservées, hermétiques et protégées du monde extérieur. Même si l'on a pu perdre un fragment, une image ou un souvenir, on peut s'assurer qu'il se trouve quelque part dans la maison, peut-être bien caché, possiblement même accompagné de poussière ou d'autres couches d'absence d'un geste.

Elle représente un ensemble cohérent auquel on pourrait se rattacher pour tenter d'avoir conscience de soi, à commencer par notre conscience du temps. Comme nous l'explique Bergson², l'intelligence trouve ce besoin de séparer les éléments et de les juxtaposer pour se donner une conscience du temps. Nous n'arrivons pas à appréhender le temps dans sa durée réelle et sa continuité pure. À la place, nous spatialisons le temps en additionnant des parties séparées, comme successives. Mais le temps n'est en aucun cas une somme. Cette appréhension impliquerait donc un vide entre chaque partie ? Quelle serait la matière de cette transition ?

On remarque alors qu'une condition inhérente à notre appréhension du temps est celle de l'espace. L'espace est notre premier lien à la réalité, notre première interaction avec le monde. Le lien à la maison originelle est autant plus puissant qu'il constitue le fondement de notre manière d'exister, dans notre rapport à l'espace donc. Cependant, par son caractère si particulier et constitutif de l'être, la temporalité de la maison ne peut être impartiale. Elle est au contraire tout à fait intime et particulière.

Prendre pour commencer l'ancrage qu'elle permet. Même si les jours se succèdent, elle demeure. Elle nous donne alors l'illusion d'une immuabilité et nous permet une appropriation de la durée. Protégé-e par quatre murs, le temps ne m'atteint plus, je peux alors l'oublier. Par ailleurs, cette stabilité elle-même est illusoire. Si l'on arrête de vivre entre ces quatre murs, elle se transformera indéniablement. C'est au contraire par les actions répétées d'habiter que la maison prend son aspect figé. On pourrait même trouver la sensation de manipuler le temps lorsque l'on décide d'un changement dans celle-ci.

Il nous est aussi arrivé de subir le temps dans cette maison originelle. Il s'est distendu, on s'est ennuyés, il a disparu, on n'y pensait plus... Il s'est mallé avec tant d'infinies nuances contextuelles au fur et à mesure de notre évolution. Ce temps comme un fil aux propriétés variables a fini par former une pelote en notre esprit, une pelote déroulée et rassemblée aux nœuds à n'en plus compter, impossibles à défaire. C'est dans ses méandres que souvenirs, rêves et rêveries s'entremêlent.

Même s'il semble parfois difficile d'en visiter chaque recoin, la maison originelle persiste en nous, elle se retranscrit alors dans nos gestes, dans nos rêveries³ et dans nos interactions sensibles avec le monde. Elle traversera tous les murs et les fenêtres rencontrés dans le futur, non sans encombre et sans altération mais son essence restera présente, nouée profondément.

C'est par ailleurs grâce à ces murs et ces fenêtres, ces nouvelles portes franchies, ces nouveaux sols foulés que notre maison restera vivante. Il semblerait qu'une condition constitutive de l'identité soit l'altérité⁵. Les murs de la maison enferment et conservent les souvenirs mais peuvent tout autant en étouffer les sonorités. C'est dans cette interaction avec l'extérieur que la mémoire se réactive sans cesse, que la maison vit par la transformation des souvenirs, la réinterprétation et les nouages et renouages, tissages et découpes entre les souvenirs s'opèrent.

Leur première construction se calquerait sur la forme de la maison elle-même. Du grenier à la cave, des schémas récurrents auxquels répondent bien des maisons semblent modeler les souvenirs naissants.

1 - J'emploie le terme de « maison » comme un symbole pour le premier lieu de vécu.

2 - Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Quadrige/PUF, 1927, p. 59.

3 - Joana Duarte Bernardes, « Habiter la mémoire à la frontière de l'oubli : la maison comme seuil », *Conserveries mémorielles* n°7, Seuil, Thresholds, Soglitudes, 2010, paragraphe n°4.

4 - Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, 4^e édition, 1968, p. 29. Distinction entre rêve et rêverie, « la mémoire rêve, la rêverie se souvient ».

5 - Joana Duarte Bernardes, *op. cit.*, paragraphe n°14.

Dans chaque recoin, chaque plinthe et chaque alcôve se love une partie de notre être. Ces premiers lieux, gardiens de nos souvenirs, nos affects, nos rêveries se situent originellement dans la maison¹ de la naissance, de l'enfance, celle qui a permis la fixation d'une identité, d'une intimité et qui les a conservées, hermétiques et protégées du monde extérieur. Même si l'on a pu perdre un fragment, une image ou un souvenir, on peut s'assurer qu'il se trouve quelque part dans la maison, peut-être bien caché, possiblement même accompagné de poussière ou d'autres couches d'absence d'un geste.

Elle représente un ensemble cohérent auquel on pourrait se rattacher pour tenter d'avoir conscience de soi, à commencer par notre conscience du temps. Comme nous l'explique Bergson², l'intelligence trouve ce besoin de séparer les éléments et de les juxtaposer pour se donner une conscience du temps. Nous n'arrivons pas à appréhender le temps dans sa durée réelle et sa continuité pure. À la place, nous spatialisons le temps en additionnant des parties séparées, comme successives. Mais le temps n'est en aucun cas une somme. Cette appréhension impliquerait donc un vide entre chaque partie ? Quelle serait la matière de cette transition ?

On remarque alors qu'une condition inhérente à notre appréhension du temps est celle de l'espace. L'espace est notre premier lien à la réalité, notre première interaction avec le monde. Le lien à la maison originelle est d'autant plus puissant qu'il constitue le fondement de notre manière d'exister, dans notre rapport à l'espace donc. Cependant, par son caractère si particulier et constitutif de l'être, la temporalité de la maison ne peut être impartiale. Elle est au contraire tout à fait intime et particulière.

Prenons pour commencer l'ancrage qu'elle permet. Même si les jours se succèdent, elle demeure. Elle nous donne alors l'illusion d'une immuabilité³ et nous permet une appropriation de la durée. Protégé-e par quatre murs, le temps ne m'atteint plus, je peux alors l'oublier. Par ailleurs, cette stabilité elle-même est illusoire. Si l'on arrête de vivre entre ces quatre murs, elle se transformera indéniablement. C'est au contraire par les actions répétées d'habiter que la maison prend son aspect figé. On pourrait même trouver la sensation de manipuler le temps lorsque l'on décide d'un changement dans celle-ci.

Il nous est aussi arrivé de subir le temps dans cette maison originelle. Il s'est distendu, on s'est ennuyés, il a disparu, on n'y pensait plus... Il s'est mallé avec tant d'infinies nuances contextuelles au fur et à mesure de notre évolution. Ce temps comme un fil aux propriétés variables a fini par former une pelote en notre esprit, une pelote déroulée et rassemblée aux nœuds à n'en plus compter, impossibles à défaire. C'est dans ses méandres que souvenirs, rêves et rêveries s'entremêlent.

Même s'il semble parfois difficile d'en visiter chaque recoin, la maison originelle persiste en nous, elle se retranscrit alors dans nos gestes, dans nos rêveries⁴ et dans nos interactions sensibles avec le monde. Elle traversera tous les murs et les fenêtres rencontrés dans le futur, non sans encombre et sans altération mais son essence restera présente, nouée profondément.

C'est par ailleurs grâce à ces murs et ces fenêtres, ces nouvelles portes franchies, ces nouveaux sols foulés que notre maison restera vivante. Il semblerait qu'une condition constitutive de l'identité soit l'altérité⁵. Les murs de la maison enferment et conservent les souvenirs mais peuvent tout autant en étouffer les sonorités. C'est dans cette interaction avec l'extérieur que la mémoire se réactive sans cesse, que la maison vit par la transformation des souvenirs, la réinterprétation et les nouages et renouages, tissages et découpes entre les souvenirs s'opèrent.

Leur première construction se calquerait sur la forme de la maison elle-même. Du grenier à la cave, des schémas récurrents auxquels répondent bien des maisons semblent modeler les souvenirs naissants.

Le toit pour commencer; son utilité symbolique pourrait être la formation d'un microcosme, un monde aux dimensions de l'Homme dans lequel évoluer. Par son hermétisme total, il donne l'illusion de contrôle sur le temps. Il façonne un espace nous permettant de créer une temporalité propre, protégée des intempéries et dans laquelle se déploient les images.

La façade, selon son étymologie provenant du latin *facies*, se présente comme la face et donc figure de la maison. Elle instaure une dualité: la façade présente ce que les murs protègent, créant une tension entre l'intérieur et la manière de s'exposer au monde, sous couvert d'un certain contrôle. La dimension étymologique et humanisante de visage suggère à nouveau un rapport à l'altérité, ici contrôlé et constitutif d'une mémoire.

Mais la figure dualiste par excellence dans cette question d'interaction entre dedans et dehors semble être la fenêtre. Par elle, le regard transcende les espaces; on peut observer mais on peut aussi être observé. On retrouve dans la fenêtre une fine brèche d'incontrôlé. Paradoxalement pourtant, le cadre de la fenêtre contrôle le regard et semble transformer en scène de théâtre le monde extérieur. Je ne vois que ce que cette percée me donne à voir. Je peux évidemment imaginer la suite des formes qui dépassent le cadre de ma fenêtre, cependant l'extérieur se transformera alors en un monde imaginé, auto-narré et se perdra à nouveau au sein des murs au lieu de s'en extraire.

La porte adopte le rôle transitionnel dans cette tension. Par la porte, la possibilité de transgression se crée, elle appelle à l'action et à la liberté. Elle appelle aussi à reconnaître l'existence de l'altérité et à la confrontation avec celle-ci. La porte des possibles laisse aussi place à l'intrusion potentielle, à une configuration communicante entre intérieur et extérieur dont les flux ne sont pas tout à fait contrôlés. Elle reste tout de même un élément architectural qui appelle au geste, celui d'ouvrir ou de fermer. Une certaine forme de conscience et de volonté subsiste. Que se passe-t-il alors lorsque la perte de contrôle sur ces interactions devient totale? Pour aborder les prémices de l'altération et de l'échappement de la maison comme un monde contrôlé et familier, je me souviens d'une image poétique, celle des murs troués de lumière.

Fragment: les percées

[fig. 2]
de lumière

Il arrive bien souvent en urbes de faire face à des édifices à l'équilibre précaire, poreux par l'altération. Parfois, ces phénomènes donnent lieu à des spectacles inédits: un lieu tacheté de lumière, de manière purorment inédite, incontrolée et aléatoire. Si la beauté de cette image ne se remet pas en question, quel est cependant l'effet provoqué par cette absence de matière?

Lorsque le lieu protégé de l'extérieur, construit pour créer cette frontière devient poreux, laissant l'extérieur percer un espace d'intimité?

On retrouve bien sûr les fenêtres, elles vont venir baigner l'espace de lumière mais cette percée est contrôlée. Elles sont matérielles et agissent comme une frontière. On ne s'imagine pas vivre sans elles, sans aucune lumière. Elles permettent un désir fictionnel de contrôle sur l'autre monde qu'est l'extérieur. Comme une sorte de théâtre, elles nous laissent entrevoir une partie de ce spectacle qui se déroule hors des murs mais en même temps avec un champ de vision restreint et un contrôle sur l'échange souhaité avec l'extérieur, ouverte ou fermée.

On contrôle donc les flux qui entrent ou sortent d'entre les murs. Les trous cependant sont arrivés par eux-mêmes et ne laissent pas de possibilité de contrôle. Ils détruisent la frontière et rendent poreux les deux mondes, facilitant les échanges entre eux.

Mais ces brèches, marqueurs d'une absence de vie humaine prolongée pourraient aussi laisser les souvenirs s'échapper. Une fois l'espace confiné percé, les souvenirs circulant dans chaque recoin de la maison, dénués de temps, décident alors de sortir, privant peu à peu la maison de son identité, de son vécu et de son usage.

Ces brèches, ces glitches sont à remercier car ils nous permettent bien souvent de pénétrer un lieu. Elles vont nous laisser altérer, encore une fois, le but initial d'un lieu de vie comme une maison. En entrant, on laisse encore un peu plus de souvenirs s'échapper, on transforme encore un peu plus le lieu de maison à espace de curiosité, espace humain dénué de son humanité première. Il y a probablement là une volonté humaine encore narcissique de contempler une création de notre espèce, soumise à des aléas non contrôlés par notre espèce. D'une certaine manière, on veut voir, appréhender voire tenter de comprendre nos limites, par peur ou fascination. J'emploie ce mot fort car les sensations éprouvées par de simples percées de lumière vont alors devenir viscérales et se parer d'un aspect spectaculaire, presque irréel comme des projecteurs éclairant une scène, préparée, calculée et destinée à abriter une fiction prochaine.

L'analogie avec la scène n'est peut-être pas si incongrue qu'elle n'y paraît. Évidemment, une maison abandonnée trouvée par hasard n'est pas un futur théâtre mais le spectacle du placement des objets dans l'espace, des erreurs de vie et d'habitudes peuvent parfois être trompeuses.

[S .gñ]

Le toit pour commencer; son utilité symbolique pourrait être la formation d'un microcosme, un monde aux dimensions de l'Homme dans lequel évoluer. Par son hermétisme total, il donne l'illusion de contrôle sur le temps. Il façonne un espace nous permettant de créer une temporalité propre, protégée des intempéries et dans laquelle se déploient les images.

La façade, selon son étymologie provenant du latin *facies*, se présente comme la face et donc figure de la maison. Elle instaure une dualité: la façade présente ce que les murs protègent, créant une tension entre l'intérieur et la manière de s'exposer au monde, sous couvert d'un certain contrôle. La dimension étymologique et humanisante de visage suggère à nouveau un rapport à l'altérité, ici contrôlé et constitutif d'une mémoire.

Mais la figure dualiste par excellence dans cette question d'interaction entre dedans et dehors semble être la fenêtre. Par elle, le regard transcende les espaces; on peut observer mais on peut aussi être observé. On retrouve dans la fenêtre une fine brèche d'incontrôlé. Paradoxalement pourtant, le cadre de la fenêtre contrôle le regard et semble transformer en scène de théâtre le monde extérieur. Je ne vois que ce que cette percée me donne à voir. Je peux évidemment imaginer la suite des formes qui dépassent le cadre de ma fenêtre, cependant l'extérieur se transformera alors en un monde imaginé, auto-narré et se perdra à nouveau au sein des murs au lieu de s'en extraire.

La porte adopte le rôle transitionnel dans cette tension. Par la porte, la possibilité de transgression se crée, elle appelle à l'action et à la liberté. Elle appelle aussi à reconnaître l'existence de l'altérité et à la confrontation avec celle-ci. La porte des possibles laisse aussi place à l'intrusion potentielle, à une configuration communicante entre intérieur et extérieur dont les flux ne sont pas tout à fait contrôlés. Elle reste tout de même un élément architectural qui appelle au geste, celui d'ouvrir ou de fermer. Une certaine forme de conscience et de volonté subsiste. Que se passe-t-il alors lorsque la perte de contrôle sur ces interactions devient totale? Pour aborder les prémices de l'altération et de l'échappement de la maison comme un monde contrôlé et familier, je me souviens d'une image poétique, celle des murs troués de lumière.



Fragment: les percées

de lumière

Il arrive bien souvent en urbex de faire face à des édifices à l'équilibre précaire, poreux par l'altération. Parfois, ces phénomènes donnent lieu à des spectacles inédits : un lieu tacheté de lumière, de manière purement inédite, incontrôlée et aléatoire. Si la beauté de cette image ne se remet pas en question, quel est cependant l'effet provoqué par cette absence de matière ?

Lorsque le lieu protégé de l'extérieur, construit pour créer cette frontière devient poreux, laissant l'extérieur percer un espace d'intimité ?

On retrouve bien sûr les fenêtres, elles vont venir baigner l'espace de lumière mais cette percée est contrôlée. Elles sont matérielles et agissent comme une frontière. On ne s'imagine pas vivre sans elles, sans aucune lumière. Elles permettent un désir fictionnel de contrôle sur l'autre monde qu'est l'extérieur. Comme une sorte de théâtre, elles nous laissent entrevoir une bribe de ce spectacle qui se déroule hors des murs mais en même temps avec un champ de vision restreint et un contrôle sur l'échange souhaité avec l'extérieur, ouverte ou fermée.

On contrôle donc les flux qui entrent ou sortent d'entre les murs. Les trous cependant sont arrivés par eux-même et ne laissent pas de possibilité de contrôle. Ils détruisent la frontière et rendent poreux les deux mondes, facilitant les échanges entre eux.

Mais ces brèches, marqueurs d'une absence de vie humaine prolongée pourraient aussi laisser les souvenirs s'échapper. Une fois l'espace confiné percé, les souvenirs circulant dans chaque recoin de la maison, dénués de temps, décident alors de sortir, privant peu à peu la maison de son identité, de son vécu et de son usage.

Ces brèches, ces glitches sont à remercier car ils nous permettent bien souvent de pénétrer un lieu. Elles vont nous laisser altérer, encore une fois, le but initial d'un lieu de vie comme une maison. En entrant, on laisse encore un peu plus de souvenirs s'échapper, on transforme encore un peu plus le lieu de maison à espace de curiosité, espace humain dénué de son humanité première. Il y a probablement là une volonté humaine encore narcissique de contempler une création de notre espèce, soumise à des aléas non contrôlés par notre espèce. D'une certaine manière, on veut voir, appréhender voire tenter de comprendre nos limites, par peur ou fascination. J'emploie ce mot fort car les sensations éprouvées par de simples percées de lumière vont alors devenir viscérales et se parer d'un aspect spectaculaire, presque irréel comme des projecteurs éclairant une scène, préparée, calculée et destinée à abriter une fiction prochaine.

L'analogie avec la scène n'est peut-être pas si incongrue qu'elle n'y paraît. Évidemment, une maison abandonnée trouvée par hasard n'est pas un futur théâtre mais le spectacle du placement des objets dans l'espace, des erreurs de vie et d'habitudes peuvent parfois être trompeuses.

Revenons à la porte et arrêtons-nous au seuil un instant. Ce simple élément architectural, cette simple barre de métal ou de bois porte un lourd sens de frontière. Il demande à être sans cesse dépassé, jamais l'on ne s'y arrête. Déjà parce que cela peut faire mal aux pieds, mais aussi car la transition implique toujours une temporalité continue, un avant et un après. Si l'on s'arrête sur le seuil de la porte, que se passera-t-il ? Pourrait-on y rester bloqué-e ?

Passer d'un état étranger à familier, c'est comme passer le seuil d'une porte. Contextuellement, le sujet d'étrangeté se transformera en sujet de familiarité. Lorsqu'on pénètre dans une maison, on accepte tacitement d'obéir à des règles mises en place par les occupants. On revêt un masque de familiarité car cet état se crée invisiblement au fur et à mesure de l'expérience passée d'un endroit. Évidemment, le seuil de la porte fraîchement dépassé, notre présence devient une forme d'intrusion mais l'on observe et respecte des habitudes considérées comme sacrées, celles qui ont modelé l'espace et le temps de manière répétitive. La familiarité se forme par la reconnaissance d'images liées à une notion de stabilité et de sûreté. On peut prévoir les schémas, la disposition d'objets ou la perception de certains sons, etc. On saura les reconnaître, ou du moins y trouver une forme de proximité, car ces images-souvenir⁶ contribuent constamment à alimenter notre perception du présent [fig. 4]. Il faut faire attention cependant à ne pas briser le lien intime qui unit souvenir et perception. Il est inutile de remonter le chemin du présent pour tenter de retrouver les erreurs des origines de la familiarité, tel événement que l'on aurait vécu, telles sonorités que l'on aurait entendues ou images que l'on aurait perçues. Les liens sont beaucoup plus complexes et s'inscrivent dans une temporalité différente. Souvenir et imaginer sont des notions bien distinctes. Il est inutile de chercher la vérité historique d'un fait pour légitimer la sensation procurée, cette action est même mortifère, elle réduit l'imagination et par la même occasion l'infinité de nuances nouvelles qui l'accompagnent.

Dans ces lieux d'expérience, nos souvenirs sont emprisonnés entre quatre murs, ils se déplacent et se transforment mais proviennent tous d'un endroit originel dont les frontières, parfois poreuses, existent tout de même et constituent une base. Sur quoi fixer les souvenirs dans des espaces liminaux ? Nous appartiennent-ils même ? Ils n'ont pas de point d'ancrage ni de consistance, le vide en étant la matière constitutive.

Je souhaiterais à présent terminer mon voyage au travers de la maison par la cave. Si notre mémoire paraît donc encapsulée, ce dernier motif teinté d'obscurité vient y ajouter une certaine nuance. Si les murs érigés délimitent l'espace intime de l'espace extérieur, la cave, creusée à même le sol, constitue une frontière bien plus floue. Elle s'inscrit comme une base, la racine qui ancre la maison dans le monde mais aussi, à contre-courant, comme un espace poreux avec un sol meuble par lequel les souvenirs pourraient aussi tenter de s'échapper. La maison n'a finalement pas besoin d'être abandonnée et éventrée pour créer des brèches communicantes.

Plongée dans une obscurité immuable, sans se soucier des heures et du temps, la cave absorbe les peurs, les angoisses, les souvenirs refoulés, les objets oubliés et dont on n'a que faire. Il fait sombre, alors on ne sait pas. On ne sait si l'on est au plus profond ou bien si l'on prend de la hauteur. La cave absorbe nos repères aussi. Si la conscience habite, l'inconscient peuple la cave et son irrationalité. Elle agit presque comme une forme étrangère au sein de l'espace familier.

Par son caractère poreux, la cave n'est pas si bien isolée que le reste de la maison. Les interactions avec le monde extérieur y sont bien plus fréquentes, même sans notre conscience. Les souvenirs peuvent s'en échapper mais l'eau peut tout aussi bien y pénétrer. On ne parle pas ici d'une eau limpide et courant sur les rochers mais plutôt d'une *eau lourde*⁷, lente et chargée d'ombre qui s'imisce partout où son corps aqueux lui donne la possibilité. Elle échappe à notre contrôle et se gorge de ce qu'on aurait pu

6 - Henri Bergson, *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Quadrige/PUF, 1939, chap. 3, « De la survivance des images, La mémoire et l'esprit ».

7 - Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, chap. 2, « Les eaux profondes - les eaux dormantes - les eaux mortes. « l'eau lourde » dans la rêverie d'Edgar Poe. ».

[fig. 3]

oublier à la cave. Si l'on ne se bat pas contre elle, elle altère alors l'état des choses que nous avons laissées, elle les transforme irrémédiablement, parfois jusqu'à en perdre le sens même de ce qui était initialement. Il lui arrive de nous laisser des bribes, comme des sursauts de conscience, mais finit par changer inexorablement la matière.

[fig. 4]



Fig. 2

[ĕ .gɪ]

Revenons à la porte et arrêtons-nous au seuil un instant. Ce simple élément architectural, cette simple barre de métal ou de bois porte un lourd sens de frontière. Il demande à être sans cesse dépassé, jamais l'on ne s'y arrête. Déjà parce que cela peut faire mal aux pieds, mais aussi car la transition implique toujours une temporalité continue, un avant et un après. Si l'on s'arrête sur le seuil de la porte, que se passera-t-il? Pourrait-on y rester bloqué-e?

Passer d'un état étranger à familier, c'est comme passer le seuil d'une porte. Contextuellement, le sujet d'étrangeté se transformera en sujet de familiarité. Lorsqu'on pénètre dans une maison, on accepte tacitement d'obéir à des règles mises en place par les occupants. On revêt un masque de familiarité car cet état se crée invisiblement au fur et à mesure de l'expérience passée d'un endroit. Évidemment, le seuil de la porte fraîchement dépassé, notre présence devient une forme d'intrusion mais l'on observe et respecte des habitudes considérées comme sacrées, celles qui ont modelé l'espace et le temps de manière répétitive. La familiarité se forme par la reconnaissance d'images liées à une notion de stabilité et de sûreté. On peut prévoir les schémas, la disposition d'objets ou la perception de certains sons, etc. On saura les reconnaître, ou du moins y trouver une forme de proximité, car ces images-souvenir⁶ contribuent constamment à alimenter notre perception du présent [fig. 4]. Il faut faire attention cependant à ne pas briser le lien intime qui unit souvenir et perception. Il est inutile de remonter le chemin du présent pour tenter de retrouver les erreurs des origines de la familiarité, tel événement que l'on aurait vécu, telles sonorités que l'on aurait entendues ou images que l'on aurait perçues. Les liens sont beaucoup plus complexes et s'inscrivent dans une temporalité différente. Souvenir et imaginer sont des notions bien distinctes. Il est inutile de chercher la vérité historique, on fait pour légitimer la sensation procurée, cette action est même risquée, elle réduit l'imagination et par la même occasion l'infinité de nuances nouvelles qui l'accompagnent.

Dans ces lieux d'expérience, nos souvenirs sont emprisonnés entre quatre murs, ils se déplacent et se transforment mais proviennent tous d'un endroit originel dont les frontières, parfois poreuses, existent tout de même et constituent une base. Sur quoi fixer les souvenirs dans ces espaces liminaux? Nous appartiennent-ils même? Ils n'ont pas de point d'ancrage ni de consistance, le vide en étant la matière constitutive.

Je sou... par la... d'obsc... l'espace... une fra... ancre... espace poreux avec un sol meuble par lequel les souvenirs pourraient aussi tenter de s'échapper. La maison n'a finalement pas besoin d'être abandonnée et éventrée pour créer des brèches communicantes.

Plongée dans une obscurité immuable, sans se soucier des heures et du temps, la cave absorbe les peurs, les angoisses, les souvenirs refoulés, les objets oubliés et dont on n'a que faire. Il fait sombre, alors on ne sait pas. On ne sait si l'on est au plus profond ou bien si l'on prend de la hauteur. La cave absorbe nos repères aussi. Si la conscience habite, l'inconscient peuple la cave et son irrationalité. Elle agit presque comme une forme étrangère au sein de l'espace familier.

Par son caractère poreux, la cave n'est pas si bien... que le reste de la maison. Les interactions avec le monde extérieur y sont bien plus fréquentes, même sans notre conscience. Les souvenirs peuvent s'en échapper mais l'eau peut tout aussi bien y pénétrer. On n... une eau limpide et courant sur les rochers mais plutôt d'une eau... lente et chargée d'ombre qui s'imisce partout où son corps aqueux lui donne la possibilité. Elle échappe à notre contrôle et se gorge de ce qu'on aurait pu

6 - Henri Bergson, *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Quadrige PUF, 1939, chap. 3, «De la survivance des images, La mémoire et l'esprit».

7 - Gaston Bachelard, *L'eau et la spirite: essai sur l'imagination de la maison*, Paris, Librairie José Corti, 1942, chap. 2, «Les eaux profondes - les eaux courantes - les eaux mortes - «l'eau lourde» dans la rêverie d'Edgar Poe.», p. 107.



Souvenir pur Souvenir image Perception

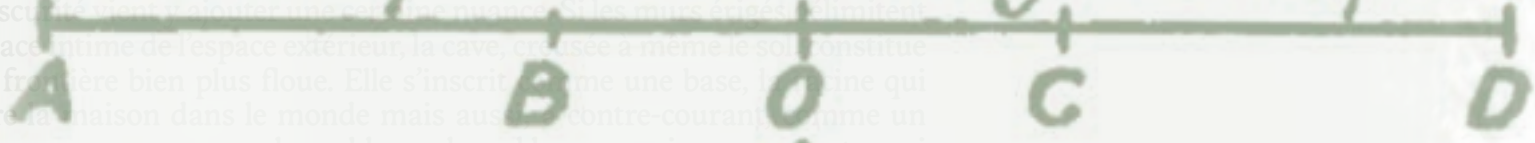


Fig. 2

oublier à la cave. Si l'on ne se bat pas contre elle, elle altère alors l'état des choses que nous avons laissées, elle les transforme irrémédiablement, parfois jusqu'à en perdre le sens même de ce qui était initialement. Il lui arrive de nous laisser des bribes, comme des sursauts de conscience, mais finit par changer inexorablement la matière.

(16)

er ~ re

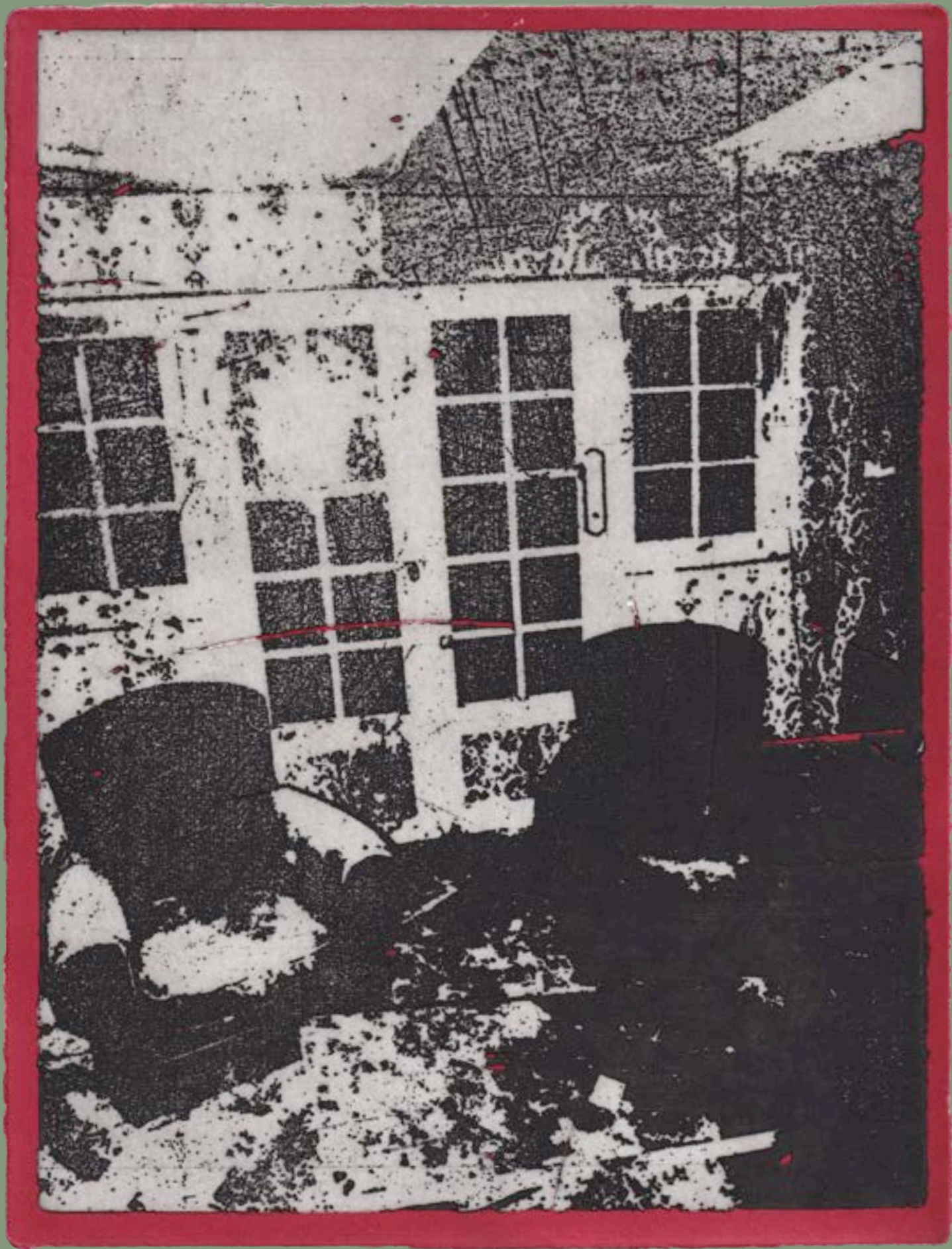
Je rentre, hésitante avec tous mes sens en éveil et je suis de suite assaillie par une atmosphère humide, froide et une odeur figée assez indéfinissable. L'air semble teinté de vert. J'aperçois en premier de vieilles photos posées à côté de l'évier retourné sur le sol. Un ancien miroir qui ne reflétera plus rien le remplace maladroitement.

Mon regard est happé par des vitraux tout au fond de la pièce. Leurs couleurs intenses dénotent profondément. À ma droite, je découvre alors un salon encore entièrement meublé. Une couche de différentes formes de vie s'est déposée sur les surfaces, rendant la pièce étrangement uniforme. C'est la première fois que je vois autant de mobilier peupler un lieu abandonné. Le sol est drapé de lettres, cahiers, photos et écrits en tous genres. Sur la cheminée trônent des portraits ainsi qu'un tableau suspendu et bancal. Tellement de détails partout, je ne sais où donner de la tête. De plus, je ne peux vraiment me plonger dans mes sensations avec quatre autres personnes. Je me rends d'ailleurs compte que cette exploration me marque moins dans sa temporalité particulière que les autres, ne sachant comment la ressentir. Une pièce au fond retient mon attention. À ce stade-là et n'ayant analysé la topographie du lieu, il me semble que la maison continue longuement après cette pièce. Pourtant quand j'y entre, je me rends compte que plus rien n'existe après elle. Tout à coup, je me sens mal à l'aise, c'est une chambre, des lettres sont disposées sur le lit et les vêtements éparpillés sur le sol forment un conglomerat uniforme et informe. La maison a dû être violemment fouillée. Je ressens une sorte de culpabilité à contempler ce spectacle, comme si je n'aurais pas dû voir ça, ni être ici, comme si ces images qui se formaient dans mon esprit ne m'appartenaient pas.

Pourtant, si ce lieu n'était pas destiné à être vu ou exploré, il n'existe plus maintenant que grâce à ces images qui se gravent dans les esprits des explorateurices, en tout cas dans la mémoire humaine.

(18)

er ~ re



Par conséquent, on pourra supposer que la maison engloutisse ses fils, presque comme le monde chrétien qui, en offrant la terre, reconquiert l'homme grâce à elle.⁸

8 - Joana Duarte Bernardes, *op. cit.*, paragraphe n°5.

9 - « Les non-lieux sont définis par l'anthropologue Marc Augé (1992), auquel la paternité du terme est communément attribuée, comme des espaces fonctionnels nés de la mondialisation, standardisés et déshumanisés, porteurs d'une rupture avec les lieux « anthropologiques » comme le foyer. » Non-lieux et hyper-lieux - Géoconfluences, [https://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/non-lieu-hyperlieu], consulté le 02/04/2026.

10 - « Qui atteint le seuil exigé pour provoquer une excitation sensorielle. », [https://www.cnrtl.fr/definition/liminal], consulté le 02/04/2026.

Même si l'on pense la maison comme constitutive de notre être, c'est plutôt nous, finalement, qui serons un support de son existence. Elle demeure après nous, simplement sous une forme échappant à notre contrôle. Elle adopte une volonté propre, choisit de laisser place à l'altération ainsi qu'à l'altérité. Ce n'est plus l'homme qui choisit d'ouvrir sa fenêtre pour l'accepter, elle s'y invite d'elle-même.

On pourrait aussi y voir une métamorphose de la maison, ou bien des chemins qui bifurquent. La maison virtuelle de mes souvenirs, de ma représentation du passé est figée, même si mon souvenir créateur est lié à ma perception, les murs ne se couvrent pas de moisissure, les poutres ne se gonflent pas d'eau jusqu'à abandonner leur fonction de soutien, le papier peint ne se recroqueville pas sur lui-même jusqu'à disparaître. Cette maison-là n'est plus celle qui m'a abrité-e et construite mais elle perd son filtre d'intimité pour ne rester qu'une salle d'attente, un lieu de passage, un non-lieu⁹ en somme.

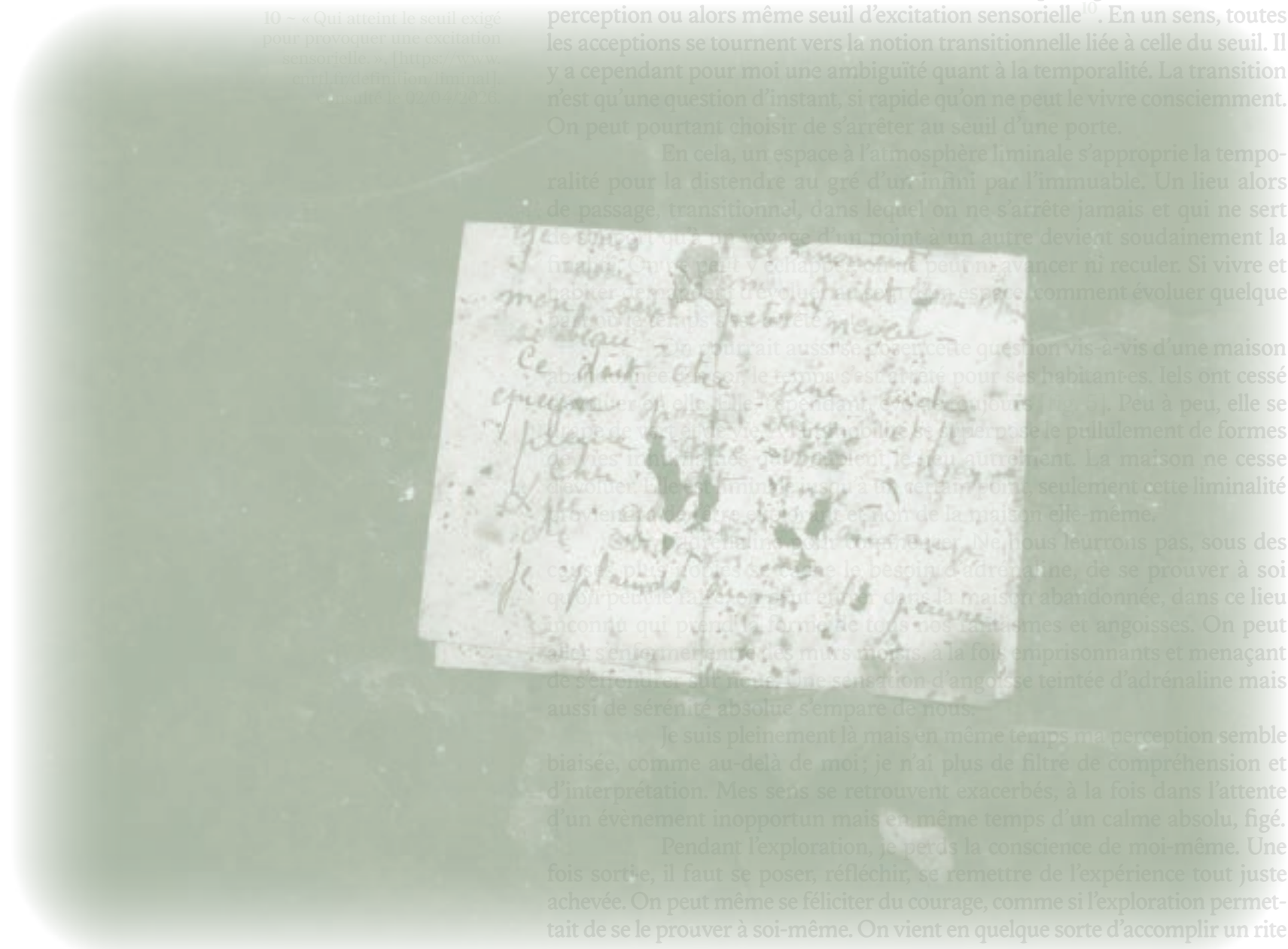
Si le mot liminal a pour origine le *limen* (du latin signifiant seuil ou entrée), les définitions varient entre transition, rituel de passage, à la limite de la perception ou alors même seuil d'excitation sensorielle¹⁰. En un sens, toutes les acceptions se tournent vers la notion transitionnelle liée à celle du seuil. Il y a cependant pour moi une ambiguïté quant à la temporalité. La transition n'est qu'une question d'instant, si rapide qu'on ne peut le vivre consciemment. On peut pourtant choisir de s'arrêter au seuil d'une porte.

En cela, un espace à l'atmosphère liminale s'approprie la temporalité pour la distendre au gré d'un infini par l'immuable. Un lieu alors de passage, transitionnel, dans lequel on ne s'arrête jamais et qui ne sert que de support à un voyage d'un point à un autre devient soudainement la fin. On ne peut y aller, on ne peut ni avancer ni reculer. Si vivre et habiter est un acte d'attente, comment évoluer quelque chose de tel ? On pourrait aussi se poser cette question vis-à-vis d'une maison abandonnée. Une maison s'est construite pour ses habitantes, les ont cessé d'être, elle s'efface, cependant, elle est toujours (fig. 5). Peu à peu, elle se transforme, elle perd sa forme, elle se décompose en un pullulement de formes nouvelles, elle s'efface et se reconstruit peu à peu autrement. La maison ne cesse de continuer, elle s'efface jusqu'à un certain point, seulement cette liminalité provient de notre vision et non de la maison elle-même.

Si l'on se pose la question de la maison elle-même, nous leurrons pas, sous des apparences de sérénité, nous le besoin d'adrénaline, de se prouver à soi-même que l'on est capable de se le prouver à soi-même dans la maison abandonnée, dans ce lieu inconnu qui perd sa forme, ne tous les fantasmes et angoisses. On peut être sérieusement effrayé des murs moisis, à la fois emprisonnants et menaçant de s'effondrer, sur nous, une sensation d'angoisse teintée d'adrénaline mais aussi de sérénité absolue s'empare de nous.

Je suis pleinement là mais en même temps ma perception semble biaisée, comme au-delà de moi ; je n'ai plus de filtre de compréhension et d'interprétation. Mes sens se retrouvent exacerbés, à la fois dans l'attente d'un événement inopportun mais en même temps d'un calme absolu, figé.

Pendant l'exploration, je perds la conscience de moi-même. Une fois sortie, il faut se poser, réfléchir, se remettre de l'expérience tout juste achevée. On peut même se féliciter du courage, comme si l'exploration permettait de se le prouver à soi-même. On vient en quelque sorte d'accomplir un rite



[fig. 5]

Par conséquent, on pourra supposer que la maison engloutisse ses fils, presque comme le monde chrétien qui, en offrant la terre, reconquiert l'homme grâce à elle.⁸

8 ~ Joana Duarte Bernardes,
op. cit., paragraphe n°5.

9 ~ « Les non-lieux sont définis par l'anthropologue Marc Augé (1992), auquel la paternité du terme est communément attribuée, comme des espaces fonctionnels nés de la mondialisation, standardisés et déshumanisés, porteurs d'une rupture avec les lieux « anthropologiques » comme le foyer. » Non-lieux et hyper-lieux - Géoconfluences, [<https://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/non-lieu-hyperlieu>], consulté le 02/04/2026.

10 ~ « Qui atteint le seuil exigé pour provoquer une excitation sensorielle. », [<https://www.cnrtl.fr/definition/liminal>], consulté le 02/04/2026.

Même si l'on pense la maison comme constitutive de notre être, c'est plutôt nous, finalement, qui serons un support de son existence. Elle demeure après nous, simplement sous une forme échappant à notre contrôle. Elle adopte une volonté propre, choisit de laisser place à l'altération ainsi qu'à l'altérité. Ce n'est plus l'homme qui choisit d'ouvrir sa fenêtre pour l'accepter, elle s'y invite d'elle-même.

On pourrait aussi y voir une métamorphose de la maison, ou bien des chemins qui bifurquent. La maison virtuelle de mes souvenirs, de ma représentation du passé est figée, même si mon souvenir créateur est lié à ma perception, les murs ne se couvrent pas de moisissure, les poutres ne se gonflent pas d'eau jusqu'à abandonner leur fonction de soutien, le papier peint ne se recroqueville pas sur lui-même jusqu'à disparaître. Cette maison-là n'est plus celle qui m'a abrité-e et construite mais elle perd son filtre d'intimité pour ne rester qu'une salle d'attente, un lieu de passage, un non-lieu⁹ en somme.

Si le mot liminal a pour origine le *limen* (du latin signifiant seuil ou entrée), les définitions varient entre transition, rituel de passage, à la limite de la perception ou alors même seuil d'excitation sensorielle¹⁰. En un sens, toutes les acceptions se tournent vers la notion transitionnelle liée à celle du seuil. Il y a cependant pour moi une ambiguïté quant à la temporalité. La transition n'est qu'une question d'instant, si rapide qu'on ne peut le vivre consciemment. On peut pourtant choisir de s'arrêter au seuil d'une porte.

En cela, un espace à l'atmosphère liminale s'approprie la temporalité pour la distendre au gré d'un infini par l'immuable. Un lieu alors de passage, transitionnel, dans lequel on ne s'arrête jamais et qui ne sert de support qu'à un voyage d'un point à un autre devient soudainement la finalité. On ne peut y échapper, on ne peut ni avancer ni reculer. Si vivre et habiter demandent d'évoluer au sein d'un espace, comment évoluer quelque part où le temps s'est arrêté?

On pourrait aussi se poser cette question vis-à-vis d'une maison abandonnée. En soi, le temps s'est arrêté pour ses habitantes. Iels ont cessé d'évoluer en elle. Elle, cependant, évolue toujours [fig. 5]. Peu à peu, elle se drape de vert et de vie. À l'immobilité se superpose le pullulement de formes de vies inhumaines qui peuplent le lieu autrement. La maison ne cesse d'évoluer. Elle est liminale jusqu'à un certain point, seulement cette liminalité proviendra de l'être explorant et non de la maison elle-même.

L'adrénaline pour commencer. Ne nous leurrions pas, sous des causes plus nobles se cache le besoin d'adrénaline, de se prouver à soi qu'on peut le faire, on peut entrer dans la maison abandonnée, dans ce lieu inconnu qui prend la forme de tous nos fantasmes et angoisses. On peut aller s'enfermer entre des murs moisissés, à la fois emprisonnants et menaçant de s'effondrer sur nous. Une sensation d'angoisse teintée d'adrénaline mais aussi de sérénité absolue s'empare de nous.

Je suis pleinement là mais en même temps ma perception semble biaisée, comme au-delà de moi; je n'ai plus de filtre de compréhension et d'interprétation. Mes sens se retrouvent exacerbés, à la fois dans l'attente d'un évènement inopportun mais en même temps d'un calme absolu, figé.

Pendant l'exploration, je perds la conscience de moi-même. Une fois sorti-e, il faut se poser, réfléchir, se remettre de l'expérience tout juste achevée. On peut même se féliciter du courage, comme si l'exploration permettait de se le prouver à soi-même. On vient en quelque sorte d'accomplir un rite

de passage. Dans cette position intermédiaire de l'exploration, nous sommes dans un entre-deux, au-delà des frontières de l'espace commun et social.

Même si l'on ne peut diviser le temps, cette expérience nous transforme en soi. La maison est alors fixée dans notre mémoire, pas celle que l'on vient de visiter car elle est déjà autre, mais cette maison abandonnée de nos souvenirs, cette nouvelle maison existe alors, de manière autonome dans notre esprit. La liminalité se retrouve donc dans cette transition entre notre être pré et post exploration, ce moment s'apparentant à un moment sacré, un rite de passage.

Entre ces deux états se situe d'ailleurs l'étape la plus difficile de l'exploration, pénétrer le lieu, dépasser le seuil de la porte et s'abandonner quelque part dont on ne connaît ni l'histoire, ni la topographie, ni l'état et surtout pas les occupants. On sait déjà que l'on sera différentes une fois la porte franchie à nouveau, on ne sait simplement quelle forme prendra nos souvenirs.

*Pour lui, cette porte dans le mur était une porte véritable, menant, à travers un mur véritable, vers les réalités immortelles.*¹¹

Dans cette nouvelle, une porte verte se dessine dans un mur blanc face au personnage de Wallace, plusieurs fois au cours de sa vie. Il n'ose pourtant en franchir le seuil qu'une seule fois, ou alors peut-être deux?¹² Un spectacle inouï s'offre alors à lui lors de sa première visite, un monde dont les limites, floues, s'étendent bien au-delà de son quartier de West Kensington. Il est cependant rattrapé par son désir de comprendre ce qui l'entoure et finit par s'extraire de cette réalité nouvelle, à seulement six ans. La porte se présentera de nouveau à lui, seulement il hésitera toujours, chaque instant regrettant un peu plus de ne jamais oser en franchir le seuil à nouveau, rattrapé par sa réalité à laquelle il s'accroche.

Comment s'abandonner, renoncer à ce que l'on connaît, ce que l'on comprend et ce qui nous attache pour entrer en un lieu qui nous extrait de nous-même ?

Prendre cette décision de basculer hors de la réalité que l'on connaît, que l'on contrôle et dont on dispose, accepter ce risque de mettre un pied hors du chemin, ne sachant quelle matérialité il foulera.

Un mythe bien connu d'Internet raconte que si l'on ne fait pas attention, on risque de mettre un pied hors de la réalité, traversant la texture du sol, en effectuant ce que l'on appelle un *noclip*¹³. Cet anglicisme provient des jeux vidéo ; c'est un mode qui permet, à la manière d'un créateur tout puissant, de voler dans un monde, une *map*¹⁴ et de traverser les textures, les bâtiments etc. Ce mode est initialement utilisé par les développeurs de jeux, leur permettant de chercher des bugs, de veiller au bon fonctionnement de leur monde. Seulement, ce mode stoppe aussi chaque mouvement du jeu, le monde se met en pause, cesse de respirer et l'on devient la seule âme consciente, solitaire, voyageant littéralement à travers le jeu. Cette atmosphère si particulière a inspiré bien des imaginaires quant à la perception de la réalité à travers le virtuel, voire la réalité d'une manière générale¹⁵.

Si ce mythe s'est grandement répandu comme une angoisse contemporaine de basculer subrepticement vers une autre réalité, on pourrait y voir une forme de retrait du réel, cherchant à se perdre dans l'inconnu, ou alors simplement une manière de questionner notre perception.

Le symbole du *noclip*, de « *noclip* quelque part hors de la réalité » me rappelle les découpes qu'effectuait Gordon Matta-Clark dans des bâtiments abandonnés, transformant notre perception de l'architecture voire même de la physique qui régirait notre monde. Les trous laissés par ce geste seraient comme des *zones* floues et dangereuses dans lesquelles on risquerait de perdre le fil de la réalité.

11 ~ Herbert George Wells, « La porte dans le mur », *Le Trésor de M. Brisher et autres nouvelles merveilleuses*, Paris, A verba futurorum, 2018, p. 152.

12 ~ *Ibid.* attention *spoiler*, Wallace finit par mourir un soir en tombant dans une profonde tranchée d'un chantier. Un ouvrier avait oublié de fermer une petite porte d'accès dans une palissade et Wallace est entré de cette manière.

13 ~ Texte original des *backrooms* : « If you're not careful and you noclip out of reality in the wrong areas, you'll end up in the Backrooms, where it's nothing but the stink of old moist carpet, the madness of mono-yellow, the endless background noise of fluorescent lights at maximum hum-buzz, and approximately six hundred million square miles of randomly segmented empty rooms to be trapped in. God save you if you hear something wandering around nearby, because it sure as hell has heard you ». Je choisis ici de ne pas parler des *backrooms* car c'est un phénomène à part entière, différent des espaces liminaux même si les racines sont communes. Le mythe des *backrooms* a pris tellement d'ampleur qu'il existe un wiki spécial qui répertorie tous les étages, leur description et les entités que l'on peut y trouver. C'est un mythe collaboratif car tous les internautes peuvent compléter l'histoire et c'est d'ailleurs de cette manière collaborative que le mythe s'est créé.

14 ~ « carte géographique » en français, désigne le terrain du jeu vidéo dans lequel on peut évoluer.

15 ~ Comme beaucoup de joueurs de ma génération, je perçus pour la première fois cette atmosphère solitaire et angoissante à travers le mode « créatif » du jeu Minecraft, mode dans lequel nous pouvons tout créer, tout détruire, tout régir mais aussi lequel nous sommes la seule âme qui existe.

[fig. 6]

Au sein du groupe *Anarchitectures*, créé dans les années-soixante-dix et composé de plusieurs architectes contredisant notamment l'automatisation de l'architecture, des modes de vie et une pique directe envers Le Corbusier¹⁶, Matta-Clark expérimente avec des architectures sculpturales, dénuées d'un usage pratique et repoussant les limites des lieux, de nos manières de les vivre ainsi que les mythologies inhérentes entre les murs.

Si l'architecture même est composée des mots issus du grec *archè* (principes) et *tection* (charpente), Matta-Clark l'entend probablement plus comme un espace ouvert et initié aux questionnements sur notre manière d'être à travers le temps, au sein d'un espace sensible. Si l'architecture est la délimitation de lieux délimités, régis par des lois physiques et géométriques binaires (intérieur/extérieur, haut/bas etc.), il l'imagine plutôt comme un lieu de jeu de formes, des formes de vie, d'habitation et de questionnement qui se rapportent à l'espace, aux erreurs et à la mémoire.

Ces formes sont créées et fixent les traces d'une violence dans le réel, par un rituel, par un coupé d'un geste géométrique précis, par une déconstruction et l'altération progressive venue installer que ce soit dans le réel ou dans le monde des bâtiments, complexe et ambigu, les marques de la violence, les signes familiers tels que des portes, des fenêtres, des poutres, des objets, et ils semblent toujours être des objets familiers, des objets dans lesquels ils n'ont plus rien de familier, rien de familier, mais ils restent familiers, presque inquiétants car toujours noués à des souvenirs universels.

Les structures internes sont exhibées, les poutres et différentes couches de matériaux apparaissent et semblent révéler une réalité invisible des espaces que nous habitons. Les pièces ne sont pas des lieux du monde et flottant dans des limbes, elles ne sont pas cette frontière qui nous sépare du reste du monde, du moins elles ont cessé de l'être. Les structures internes révèlent la continuité et l'entremêlement de tous ces lieux, détruisant les frontières imaginaires qui restent en suspens dans l'atmosphère, n'ayant plus de matérialité dans laquelle se fixer.

Certaines découpes en viennent même à remettre en question des principes élémentaires tels que les lois de la physique, de gravité ou les principes d'intérieur et extérieur, de haut et de bas, de réalité ou d'une potentielle existence passée, etc. La matière ébranlée en est bouleversée. Certaines façades semblent déchirées comme du papier et prêtes à ployer sous une impulsion du vent.

Devant ces ruines découpées, nos sens en sont confus, entre incompréhension, contemplation et questionnement de la logique ainsi que de la réalité. Les percées de lumière qui interviennent par les fentes de certaines structures donnent cette illusion d'une simulation dont on déconstruirait le décor, comme un *noctip*, un glissement hors du réel ou du moins du monde actuel. Les structures alternent entre une lourdeur et une matérialité profonde ainsi qu'une légèreté presque étherique parfois. Cette seconde sensation est appuyée par la réalité matérielle de la fragilisation des structures éventrées de la sorte. Elles ressembleraient presque à de simples montages photo tant les tracés et les courbes de découpe entrent en tension avec les architectures initiales. Certaines fenêtres sont découpées en plein milieu et tiennent alors en suspens pour se plier à une courbe ou un cercle qui semblent si irréels.

Avant de procéder à ses découpes, Matta-Clark explore les lieux de manière rituelle (entre autres) et laisse intervenir une notion de spiritualité mêlée au hasard. Le film *Day's End* (1975)¹⁷ [fig. 3] dans lequel on le voit lui-même découper des façades d'un hangar pendant environ deux mois place la notion de chorégraphie au sein du processus d'altération violente et volontaire des lieux. Les mouvements liés à la lumière progressive qui se dévoile laisseraient apercevoir une dimension quasi christique mais toujours

[8.gif]

[8.gif]

[0 0 0 0]

de passage. Dans cette position intermédiaire de l'exploration, nous sommes dans un entre-deux, à l'échelle des frontières de l'espace coramini et social.

Même si l'on ne peut diviser le temps, cette expérience nous transforme en soi. La maison est alors fixée dans notre mémoire, pas celle que l'on vient de visiter car elle est déjà autre, mais cette maison abandonnée de nos souvenirs, cette nouvelle maison existe alors, de manière autonome dans notre esprit. La liminalité se retrouve donc dans cette transition entre notre être pré et post-exploratoire, ce moment appartenant à un moment sacré, un rite de passage.

Entre ces deux états se situe d'ailleurs l'étape la plus difficile de l'exploration, pénétrer le lieu, dépasser le seuil de la porte abandonnée, quelque part dont on ne connaît ni l'histoire, ni la topographie, ni l'état et surtout pas les occupants. On sait déjà que l'on sera différent une fois la porte franchie à nouveau, on ne sait simplement quelle forme prendra nos souvenirs.

Pour lui, cette porte dans le mur était une porte véritable, menant, à travers un véritable monde, à un autre monde.

Dans cette maison, il se sentait en sécurité, mais il ne pouvait franchir le seuil. À une seule fois, ou à deux peut-être de plus. Un spectacle inouï s'offre alors à lui lors de sa première visite, un monde dont les limites, floues, s'étendent bien au-delà de son quartier de West Kensington. Il est cependant rattrapé par son désir de comprendre ce qui l'entoure et finit par s'extraire de cette réalité nouvelle, à seulement six ans. La porte se présentera de n[fig.7] à lui, seulement il hésitera toujours, chaque instant regrettant un peu plus de ne jamais oser en franchir le seuil à nouveau, rattrapé par sa réalité à laquelle il s'accroche.

Comment s'abandonner, renoncer à ce que l'on connaît, ce que l'on comprend et ce que nous touche pour entrer en un lieu qui nous extrait de nous-même ?

De notre côté, nous ne pouvons que basculer hors de la réalité que l'on connaît, que l'on contrôle et dont on dispose, accepter ce risque de mettre un pied hors du chemin, ne sachant quelle matérialité il foulera.

Un mythe bien connu d'internet est que si l'on ne fait pas attention, on risque de mettre un pied hors du monde, traversant la texture du sol, en effectuant ce que les anglais appellent *noclip*. Ce *anglicisme* provient des jeux vidéo ; c'est un mode où l'on agit de la manière d'un créateur, tout puissant, de voler dans un monde, une *map*, et de traverser les textures, les bâtiments etc. Ce mode est initialement utilisé par les développeurs de jeux, les permettant de chercher des bugs, de vérifier au bon fonctionnement de leur monde. Seulement, ce mode s'oppose aussi chaque mouvement du jeu, l'arrêt se met en pause, les *bugs* disparaissent et l'on devient la seule âme consciente, libre, voyageant littéralement à travers le jeu, en une atmosphère *collaborative* a inspiré bien des imaginaires, *entraînant* à la conception de la réalité à travers le virtuel, voire la réalité d'une manière générale.

Si ce mythe s'est grandement répandu comme un *mal* angoisse contemporaine de vouloir subitement vers une autre réalité, on pourrait y voir une forme de retrait du réel, cherchant à se perdre dans l'inconnu, ou alors simplement une manière de questionner notre perception.

Le symbole du *noclip*, de « *noclip* quelque part hors de la réalité » me rappelle les découpes qu'effectuait Gordon Matta-Clark dans des bâtiments abandonnés, transformant notre perception de l'architecture voire même de la physique qui régirait notre monde. Les trous laissés par ce geste seraient comme des zones floues et dangereuses dans lesquelles on risquerait de perdre le fil de la réalité.

13 - Texte original des *backrooms* :
« If you're not careful and you noclip out of reality in the wrong areas, you'll end up in the Backrooms, where it's nothing but the stink of old moist carpet, the madness of mono-yellow, the endless background noise of fluorescent lights at maximum hum-buzz, and approximately six hundred million square miles of randomly segmented empty rooms to be trapped in. God save you if you hear something wandering around nearby, because if sure as hell has heard you ».

14 - « carte géographique » en français, désigne le terrain du jeu vidéo dans lequel on peut évoluer.

15 - Comme beaucoup de joueurs de ma génération, je perçus pour la première fois cette atmosphère solitaire et angoissante à travers le mode « créatif » du jeu Minecraft, mode dans lequel nous pouvons tout créer, tout détruire, tout régir mais aussi lequel nous sommes la seule âme qui existe.

[fig. 8]

16 ~ Ils se positionnent contre Le Corbusier et son Modulor notamment, une notion architecturale constituée d'une silhouette humaine de base servant à standardiser les mesures des unités d'habitation par la suite.

Au sein du groupe *Anarchitectures*, créé dans les années soixante-dix et composé de plusieurs architectes contredisant notamment l'automatisation de l'architecture, des modes de vie et une pique directe envers Le Corbusier¹⁶, Matta-Clark expérimente avec des architectures sculpturales, dénuées d'un usage pratique et repoussant les limites des lieux, de nos manières de les vivre ainsi que les mythologies inhérentes entre les murs.

Si l'architecture même est composée des mots issus du grec *archê* (principes) et *tecton* (charpente), Matta-Clark l'entend probablement plus comme un espace ouvert et infini aux questionnements sur notre manière d'exister à travers le temps, au sein d'un espace sensible. Si l'architecture signifie l'organisation de lieux délimités, régis par des lois physiques et installant une binarité (intérieur/extérieur, haut/bas etc.), il l'imagine plutôt comme une manière de revoir les formes de vie, d'habitation et de questionner notre rapport à la réalité, aux erreurs et à la mémoire.

Des lieux abandonnés sont lacérés et prennent les traces d'une violence matérielle [fig. 7]. Ils sont littéralement découpés d'un geste géométrique et précis, contrastant complètement avec l'altération progressive venue s'installer ainsi que la structure et nature même des bâtiments, complexe et qui semble habitable. On y retrouve des signes familiers tels que des interrupteurs, des portes ou encore des lavabos. Ces objets même semblent dénués de leur contexte et transposés à un endroit dans lequel ils n'ont plus de sens, plus d'utilité ni d'usage. Ils semblent devenus non familiers, presque inquiétants car toujours noués à des souvenirs universels.

Les structures internes sont exhibées, les poutres et différentes couches de matériaux apparaissent et semblent révéler une réalité invisible des espaces que nous habitons. Les pièces ne sont pas des lieux délimités du monde et flottant dans des limbes, elles ne sont pas cette frontière qui nous sépare du reste du monde, du moins elles ont cessé de l'être. Les structures internes révèlent la continuité et l'entremêlement de tous ces lieux, détruisant les frontières imaginaires qui restent en suspens dans l'atmosphère, n'ayant plus de matérialité dans laquelle se fixer.

Certaines découpes en viennent même à remettre en question des principes élémentaires tels que les lois de physique, de gravité ou les principes d'intérieur et extérieur, de haut et de bas, de réalité ou d'une potentielle existence passée, autre. La matière même en est bouleversée. Certaines façades semblent déchirées comme du papier et prêtes à ployer sous une impulsion du vent.

Devant ces ruines découpées, nos sens en sont confus, entre incompréhension, contemplation et questionnement de la logique ainsi que de la réalité. Les percées de lumière qui interviennent par les fentes de certaines structures donnent cette illusion d'une simulation dont on déconstruirait le décor, comme un *noclip*, un glissement hors du réel ou du moins du monde actuel. Les structures alternent entre une lourdeur et une matérialité profonde ainsi qu'une légèreté presque éthérique parfois. Cette seconde sensation est appuyée par la réalité matérielle de la fragilisation des structures éventrées de la sorte. Elles ressembleraient presque à de simples montages photo tant les tracés et les courbes de découpe entrent en tension avec les architectures initiales. Certaines fenêtres sont découpées en plein milieu et tiennent alors en suspens pour se plier à une courbe ou un cercle qui semblent si irréels.

Avant de procéder à ses découpes, Matta-Clark explore les lieux de manière rituelle (entre autres) et laisse intervenir une notion de spiritualité mêlée au hasard. Le film *Day's End* (1975)¹⁷ [fig. 8] dans lequel on le voit lui-même découper des façades d'un hangar pendant environ deux mois place la notion de chorégraphie au sein du processus d'altération violente et volontaire des lieux. Les mouvements liés à la lumière progressive qui se dévoile laisseraient apercevoir une dimension quasi christique mais toujours

contrastant avec les phases de dur labeur de découpes. La dimension paradoxalement sensible et sensorielle de ces espaces est aussi exacerbée par l'intervention filmée des corps en action dans ce paysage morcelé.

Ces lieux détournés nous perdent dans les questions de limites de nos habitudes et de nos manières d'habiter mais aussi dans notre rapport à l'espace plus généralement, à la réalité. Ils poussent à ressentir une tension nouvelle et perturbante de la remise en question d'automatismes et des frontières qui deviennent inexistantes sous le poids de ces lourdes architectures béantes. L'absurdité qui se dégage de ces ruines ainsi que la désorientation spatiale semblent être une réaction pessimiste à une évolution inconsciente de son résultat : s'il est absurde d'habiter des espaces si inhumains, si confus, ne l'est-il pas tout autant de standardiser des modes de vie et d'existence par l'architecture, une architecture qui contraindrait les corps au lieu de les laisser s'épanouir librement ?

Dans le film *Clockshower* (1973)¹⁸, Gordon Matta-Clark transforme le rapport que l'on entretient avec les lieux et les constructions, de manière aussi absurde que poétique [fig. 9]. Il débute sur un plan rapproché de détails architecturaux ainsi que d'une horloge encastrée dans un immeuble. Progressivement, on voit Matta-Clark apparaître du bas du cadre et se hisser aux aiguilles de l'horloge. Puis de l'eau se met à couler de ces aiguilles, le temps se liquéfie et il commence à l'utiliser pour effectuer les tâches les plus banales telles que se laver les dents, se doucher ou encore se raser. Quelques instants et un *cut* plus tard, il apparaît recouvert intégralement de ce qui semble être de la mousse à raser et il s'accroche aux aiguilles pour adopter leur mouvement, tourner avec elles ou bien les faire tourner. Un dézoom opère et on découvre alors que l'horloge en question se situe à plusieurs dizaines de mètres du sol sur un bâtiment d'une rue de New York. Si ces images peuvent nous faire sourire, elles remettent en question la manière que l'on a de percevoir et de cloisonner les espaces, voire de créer des espaces pour un usage spécifique.

C'est tout à fait l'une des pratiques de standardisation du capitalisme tardif qui continue de se propager et qui est devenue une norme dans nos rapports aux espaces malgré les critiques postmodernes formulées depuis bien des années déjà. Les lieux sont uniformisés et créés dans un but précis d'usage, confortant alors l'unique manière de les vivre.

C'est dans cette lignée que les architectures conceptuelles telles que les espaces liminaux sont apparues, appartenant au phénomène des *aesthetics*¹⁹ d'Internet qui prônent un code visuel bien spécifique et qui cherchent à créer une résonance universelle chez les internautes.

Ces lieux sont bien souvent vides, nostalgiques avec une touche d'étrangeté et provoquent des sensations similaires chez chacun-e, tout en jouant avec la notion de transition ou bien la transformation d'un lieu transitionnel en un état stable.

Si le sentiment de familiarité qui se développe par répétition et habitude, par la mémoire du lieu originel, celle que tentent d'exacerber les espaces liminaux semble d'une nature différente, paradoxale et pourtant incroyablement efficace. Elle exerce sa force d'attraction dans un flou temporel et une perception fragmentaire, permettant probablement à l'esprit de combler des vides de manière inconsciente.

Selon *Aesthetics Wiki*²⁰, l'esthétique des espaces liminaux survient de ces sentiments d'étrangeté (*eeriness*), de nostalgie et de l'appréhension que les gens décrivent lorsqu'ils se retrouvent dans des lieux sortis de leur contexte originel ; le plus souvent lorsqu'ils ont pour fonction un intermédiaire entre l'origine et la destination²¹.

Ce sont des lieux qui n'appartiennent plus au temps, qui ont fini par se perdre, qui ont été désertés de toute sorte de vie. Par leur définition

18 ~ Gordon Matta-Clark, *Clockshower*, 1973, 13 min 50 sec.

19 ~ anglicisme d'esthétiques, phénomène d'Internet qui crée des esthétiques nommées aux codes visuels bien particuliers mais qui, au-delà du sens visuel, se revendiquent plus encore comme des modes d'être et de ressentir un univers. Il en existe plusieurs centaines.

20 ~ Encyclopédie virtuelle et collaborative qui regroupe les différents « styles visuels », de l'histoire de l'art aux sous-cultures Internet.

21 ~ « Liminal space aesthetics arise from the feelings of eeriness, nostalgia, and apprehension people describe when presented with such places outside of their designed context; most notably, their function as intermediary points between origin and destination. », *Aesthetics Wiki*, [https://aesthetics.fandom.com/wiki/Liminal_Space], consulté le 02/04/2026.



même, les espaces liminaux sont des lieux transitionnels mais qui se sont égarés dans leur processus de transition. Il n'y a finalement plus d'avant ni d'après.

[...] Un espace liminal est simplement un espace entre deux. Ni ici ou là-bas mais simultanément ici et là-bas. Se tenir au seuil d'une porte, par exemple, est se tenir dans un espace liminal. [...]

22 - traduction du commentaire de u/redfox - sur le sub Reddit r/writing [https://www.reddit.com/r/writing/comments/pjzxbu/im_looking_for_advice_on_writing_about_liminal/], consulté le 27/04/2026. L'idée de citer des commentaires d'Internet provient de l'auteure Valentina Tanni. Ici, je me concentre sur le réseau social Reddit principalement.

23 - Ces aesthetics partagent des codes visuels avec les espaces liminaux. Ce sont souvent des univers à part entière, avec des nuances de couleurs et des symboles qui les caractérisent. Cette esthétique n'est pas complète hors de son contexte, elle présente en elle-même une certaine cohérence.

[11 .gif]

24 - tout de même, ces symboles qui nous sont familiers sont collectifs et nous les avons tous vus. Ils nous rappellent un certain confort de sécurité. C'est d'ailleurs surtout la population occidentale qui les reconnaît.

25 - Nostalgie pour une époque inconnue. Anemoia est un néologisme inventé par le journaliste américain Dave Karger. Anemoia est défini dans le dictionnaire de la langue française comme "nostalgie d'une époque que l'on ne connaît pas".

26 - Anemoia, le néologisme inventé par le journaliste américain Dave Karger. Anemoia est défini dans le dictionnaire de la langue française comme "nostalgie d'une époque que l'on ne connaît pas".

27 - Marc Augé, Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité, Paris, Seuil, 1991.

On peut aussi retrouver des univers comme le *dreamcore*, la *vaporwave* ou le *weirdcore*, utilisant tous des codes similaires en appelant à notre mémoire pour créer une résonance de nostalgie et d'étrangeté en nous. Ces *aesthetics* [fig. 10], paradoxalement, n'appellent pas à la contemplation et à une forme de beauté mais cherchent plutôt à déclencher en nous des sensations universelles, en tension constante entre *anemoia*²⁵, étrangeté, familiarité et inconnu, avec pour noyau central le temps ou bien l'absence de temps.

À la vue de ces lieux, notre mémoire va tenter une mise en point sans succès pour trouver les origines de cette résonance. Nous n'avons jamais vu ces espaces. Nous n'y sommes jamais allés. Pourtant, on ne peut les empêcher de nous troubler. Ils jouent avec notre perception en récupérant des éléments que l'on conserve au creux de notre mémoire, ils agissent comme des *réceptacles à souvenirs*²⁶. Pourtant, l'ère de leurs caractéristiques principales reste le vide, le vide et l'absence de vie. Comment peuvent-elles être aussi familières malgré leur vide? Elles en appellent à notre expérience et à notre constitution mais peut-on alors considérer cette familiarité comme celle développée à travers l'expérience des lieux vécus? Peut-on considérer cette familiarité comme constitutive d'une identité?

À bien y réfléchir, les notions d'identité et de familiarité semblent si paradoxales avec des lieux uniformisés. Souvent, les espaces liminaux entrent dans la catégorie de non-lieux, définis par Marc Augé comme des espaces fonctionnels standardisés et déhumanisés, nés de la mondialisation et du capitalisme tardif²⁷. Gares, aéroports, centres commerciaux, il en y a pour toute la nuit. Il est difficile de dire que ces espaces auxquels nous sommes confrontés quotidiennement n'ont aucune qualité individuelle, tout comme les personnes les empruntant, et que l'on croise, y appartient mais, ils consistent en un flux, n'appartiennent à rien et ne sont que de simples supports transitionnels. En ce sens, la rupture avec l'aspect familier et individuel semble flagrante. Pourtant, si un lieu qui ne supporte que le passage et la transition est un non-lieu, pourrait-on appréhender la maison abandonnée explorée par les *urbexeurs* de la

même manière contradictoire, la maison n'est pas destination un lieu d'appartenance, la maison abandonnée ne devient que le support d'une vie anonyme. Personne ne s'y arrête pour y évoluer, elle n'est que le lieu d'un passage. Cette notion tient en ce que la maison abandonnée n'est plus, mais que le non-lieu n'a jamais été. Par sa négation, un non-lieu ne vit pas, à moins de perdre sa fonction initiale. Il pourra alors se mettre à évoluer, rattrapé par la vie qui y fera intrusion.

Les espaces liminaux exacerbent l'absurdité de ces non-lieux en les extirpant de leur contexte et usage initial. Leur qualité liminale ne provient pas seulement de leur aspect transitionnel mais surtout de cette transformation de leur fonction, de son retrait, laissant disparaître toute la banalité sous laquelle ils s'offrent généralement aux yeux des spectatrices. Leur réel n'est alors inexorablement égaré.

Ils n'ont plus été ou seront mais se figent alors dans un contexte qu'ils s'approprient, comme s'ils devenaient des entités à part entière, hors

[fig. 9]

[10 .gif]



contrastant avec les espaces de dur labeur de découpes. La dimension paradoxalement sensible et sensorielle de ces espaces est aussi exacerbée par l'intervention filée des corps en action dans ce paysage morcelé.

Ces lieux détournés nous perdent dans les questions de limites de nos habitudes et de nos modes d'habiter mais aussi de leur rapport à l'espace plus générale de la réalité. Ils poussent à une tension nouvelle et perturbante qui remet en question d'automatismes et des frontières qui deviennent inutiles sous le poids de ces lieux architecturés béants. L'absurdité que nous offre de ces ruines ainsi que l'orientation spatiale semblent être en réaction pessimiste à une évolution inconsciente de son résultats si il est à l'habiter des espaces si ils sont si confus, ne l'est-il pas tout autant de standardiser des modes d'existence par l'architecture, une architecture qui contraindrait les lieux au lieu de les laisser s'épanouir librement.

Dans le film "The Shower" (1973)", Gordon Freemantle transforme le rapport que nous entretenons avec les lieux et les conditions, de manière aussi absurde que le film "The Clock" [fig. 9]. Il débute sur un plan de détails architecturaux qui se transforme en une horloge encastree dans un immeuble. Progressivement, on voit le visage de Mark apparaitre du bas et se hisser aux aiguilles de l'horloge. L'eau se met à couler de ces aiguilles, le temps se liquéfie et il commence à l'utiliser pour effectuer les tâches les plus banales telles que se laver les dents, se doucher ou encore se raser. Quelques instants plus tard, il apparaît recouvert intégralement de ce qui semble être de la mousse à raser et il s'accroche aux aiguilles pour adopter leur mouvement, tourner avec elles ou bien les faire tourner. Un dézoom opère et on découvre alors que l'horloge en question se situe à plusieurs dizaines de mètres du sol sur un bâtiment d'une rue de New York. Si ces images peuvent nous faire sourire, elles remettent en question la manière que l'on a de percevoir et de cloisonner les espaces, voire de créer des espaces pour un usage spécifique.

C'est tout à fait l'une des pratiques de standardisation du capitalisme tardif qui continue de se propager et qui est devenue une norme dans nos rapports aux espaces malgré les critiques post-modernes formulées depuis bien des années déjà. Les lieux sont uniformisés et créés dans un but précis d'usage, confortant alors l'unique manière de les vivre.

C'est dans cette lignée que les architectures conceptuelles telles que les espaces liminaux sont apparues, appartenant au phénomène des *aesthetics* d'Internet qui prônent un code visuel bien spécifique et qui cherchent à créer une ressemblance universelle chez les internautes.

Ces lieux sont bien sûr livrés de nostalgiques avec une touche d'étrangeté et provoquent des sensations similaires chez chacun d'eux, jouant avec la notion de liminalité ou bien la transformation d'un lieu transitionnel en un état stable.

Si le sentiment de familiarité qui se développe par répétition et habitude, par la mémoire du lieu originel, celle que tentent d'exacerber les espaces liminaux semble d'une nature différente, paradoxale et pourtant incroyablement efficace. Elle exerce sa force d'attraction dans un flou temporel et une perception fragmentaire, permettant probablement à l'esprit de combler des vides de manière inconsciente.

Selon *Aesthetics Wiki*, l'esthétique des espaces liminaux survient de ces sentiments d'étrangeté (*eeriness*), de nostalgie et de l'appréhension que les gens décrivent lorsqu'ils se retrouvent dans des lieux sortis de leur contexte originel; le plus souvent lorsqu'ils ont pour fonction un intermédiaire entre l'origine et la destination.

Ce sont des lieux qui n'appartiennent plus au temps, qui ont fini par se perdre, qui ont été désertés de toute sorte de vie. Par leur définition

[fig. 9]

[fig. 11]

même, les espaces liminaux sont des lieux transitionnels mais qui se sont égarés dans leur processus de transition. Il n’y a finalement plus d’avant ni d’après.

[...] Un espace liminal est simplement un espace entre deux. Ni ici ou là-bas mais simultanément ici et là-bas. Se tenir au seuil d’une porte, par exemple, est se tenir dans un espace liminal. [...]²²

22 - traduction du commentaire de u/redfox -_, sur le sub Reddit r/writing, [https://www.reddit.com/r/writing/comments/pjzxhu/im_looking_for_advice_on_writing_about_liminal/], consulté le 27/04/2026.

L’idée de citer des commentaires d’Internet provient de l’auteure Valentina Tanni. Ici, je me concentre sur le réseau social Reddit principalement.

23 - Ces *aesthetics* partagent des codes visuels avec les espaces liminaux. Ce sont pourtant des univers à part entière avec leurs nuances bien particulières. Chaque *aesthetic* mériterait une analyse complète hors de la présente étude.

24 - Je souhaiterais tout de même préciser que ces symboles qui peuplent un inconscient collectif de nostalgie teintée tantôt de sérénité ou d’angoisse rassemble surtout une population occidentale.

25 - Nostalgie pour une époque inconnue. John Koenig, « Anemoia », *The Dictionary of Obscure Sorrows*, [https://www.thedictionaryofobscurerorrows.com/concept/anemoia], consulté le 27/04/2026.

26 - Valentina Tanni, *Vibes Lore Core, Esthétique de l’évasion numérique*, traduit par Willy Lachaize, Toulouse, Audimat Éditions, 2025, p. 98.

27 - Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

On peut aussi retrouver des univers comme le *dreamcore*, la *vaporwave* ou le *weirdcore*²⁵ utilisant tous des codes similaires²⁴ en appelant à notre mémoire pour créer une résonance de nostalgie et d’étrangeté en nous. Ces *aesthetics* [fig. 10], paradoxalement, n’appellent pas à la contemplation et à une forme de beauté mais cherchent plutôt à déclencher en nous des sensations universelles, en tension constante entre *anemoia*²⁵, étrangeté, familiarité et inconnu, avec pour noyau central le temps ou bien l’absence de temps.

À la vue de ces lieux, notre mémoire va tenter une mise au point sans succès pour trouver les origines de cette résonance. Nous n’avons jamais vu ces espaces. Nous n’y sommes jamais allés. Pourtant, on ne peut les empêcher de nous troubler. Ils jouent avec notre perception en récupérant des éléments que l’on conserve au creux de notre mémoire, ils agissent comme des *réceptacles à souvenirs*²⁶. Pourtant, l’une de leurs caractéristiques principales reste le vide, le vide et l’absence de vie. Comment peuvent-elles être aussi familières malgré leur vide ? Elles en appellent à notre expérience et à notre constitution mais peut-on alors considérer cette familiarité comme celle développée à travers l’expérience des lieux vécus ? Peut-on considérer cette familiarité comme constitutive d’une identité ?

À bien y réfléchir, les notions d’identité et de familiarité semblent si paradoxales avec des lieux uniformisés. Souvent, les espaces liminaux entrent dans la catégorie de non-lieux, définis par Marc Augé comme des espaces fonctionnels standardisés et déshumanisés, nés de la mondialisation et du capitalisme tardif²⁷. Gares, couloirs de métro, aéroports ou bien centres commerciaux... [fig. 11 et 12] la liste pourrait être longue. Tous ces espaces auxquels nous sommes confrontés au quotidien ne possèdent aucune qualité individuelle, tout comme les personnes les empruntant et que l’on croise n’y appartiennent jamais. Ils constituent un flux, n’appartiennent à rien et ne sont que de simples supports transitionnels. En ce sens, la rupture avec l’aspect familier et individuel semble flagrante. Pourtant, si un lieu qui ne supporte que le passage et la transition est un non-lieu, pourrait-on appréhender la maison abandonnée explorée par les *urbexeur-euses* de la même manière ?

Si l’approche semble contradictoire, la maison étant par définition un lieu familier et d’appartenance, la maison abandonnée ne devient que le support de passage de personnes anonymes. Personne ne s’y arrête pour y évoluer et y appartenir. La différence tient en ce que la maison abandonnée n’est plus, tandis que le non-lieu n’a jamais été. Par sa négation, un non-lieu ne vit pas, à moins de perdre sa fonction initiale. Il pourra alors se mettre à évoluer, rattrapé par la vie qui y fera intrusion.

Les espaces liminaux exacerbent l’absurdité de ces non-lieux en les extirpant de leur contexte et usage initial. Leur qualité liminale ne provient pas seulement de leur aspect transitionnel mais surtout de cette transformation de leur fonction, de son retrait, laissant disparaître toute la banalité sous laquelle ils s’offrent généralement aux yeux des spectateur-ices. Leur réalité en est alors inexorablement altérée.

Ils n’ont plus été ou seront mais se figent alors dans un contexte qu’ils s’approprient, comme s’ils devenaient des entités à part entière, hors

de leur qualité simple de lieu. Ils sont altérés car ils ont laissé l'altérité entrer en eux, l'*alter* et l'étranger les pénétrer. Ils se sont donc transformés.

Leur altération se manifeste par l'expropriation de leur contexte mais aussi par l'absence de vie; pas seulement humaine mais de toutes formes de vie. Ces lieux sont figés, plus rien ne bougera jamais et c'est précisément par cet aspect figé qu'on ressent le temps de manière exacerbée par son absence à travers eux. Ils sont bloqués entre l'avant et l'après, leur état transitionnel s'est transformé en état stable. C'est aussi leur nature virtuelle qui leur confère un aspect immuable. Nous parlons effectivement de lieux mais rappelons-nous que ces lieux ne sont visibles qu'à travers des écrans, écrans de machines ou de notre esprit. On ne peut concrètement les vivre. Si l'on arrive à capturer la liminalité par la photographie, c'est grâce à cette captation d'un instant éphémère, dans lequel les conditions de la liminalité se sont réunies [fig. 13]. C'est donc la caractéristique figée de l'image, ou alors du monde virtuel qui n'évolue plus, qui permet la résonance en nous et l'altération de la réalité.

Pourtant, les espaces abandonnés s'altèrent inexorablement, c'est même l'une des conditions de leur statut abandonné. L'*alter* signifie tous les organismes qui entrent et viennent peupler le lieu. Ils cohabitent et transforment alors le lieu, le remodelent, modifient les couleurs et les textures... En somme, tous ces organismes non-humains effacent peu à peu tout le caractère humain de ces lieux. Les signes et symboles disparaissent, les usages se transforment, la familiarité s'estompe et le sens se dissout dans un ensemble qui s'homogénéise au gré de forces non-humaines. Aucune conscience ne peut maintenant contrôler le lieu, y apposer du sens. Comme dans les espaces liminaux, le sentiment du temps y est exacerbé. Seulement, c'est ici par sa présence absolue, dans chaque interstice, dans chaque recoin et sous chaque surface visible plutôt que par son absence.

Ce n'est pas simplement visuellement que le lieu s'altère mais sa nature aussi se transforme. Un lieu abandonné demeurera toujours au seuil, dans le seuil car il ne cessera jamais de changer, de s'altérer un peu plus et de s'estomper de la ligne d'horizon humaine. La matière ne disparaîtra jamais complètement, elle sera ensevelie, enfouie sous des couches infinies, mais jamais ne cessera d'exister.

Pour certains, l'aspect liminal d'un lieu réel cesse d'exister dès lors que le lieu est trop altéré, dès que l'aspect *decay*²⁸ devient trop important. Il adoptera alors seulement les caractéristiques de l'abandon :

28 ~ pourrissement, décrépitude, traduit de l'anglais. L'esthétique *decay* se dit d'un lieu l'état de dégradation très prononcé.

[...] Peut-être devrait-il conserver sa fonctionnalité? Pour moi, il DEVRAIT y avoir des gens dans un espace liminal, mais il n'y en a juste pas. Par leur absence, il semblerait que le lieu ne devrait pas être vu, pourtant nous l'observons alors.

Si c'est délabré, alors cela fait sens que personne ne soit là. Alors, au lieu d'être liminal, c'est juste abandonné. [...]²⁹

Pourtant, la liminalité du lieu abandonné réside précisément dans son état évolutif constant. Je pense que ces deux natures de lieux partagent le sentiment de liminalité dans l'inconnu vers lequel ils mènent, qu'ils offrent à notre vue. On ne devrait pas voir ces lieux sous ce jour précisément, en cela la réalité s'altère, simplement de manière différente voire paradoxale; l'une par le passage d'un état transitionnel à un état stable et l'autre par une transition continue sans stade final.

Un utilisateur *Reddit* fragmente même la liminalité en plusieurs phases, expliquant qu'elle subsiste finalement à travers différents états.

29 ~ traduction du commentaire de u/Annual_Region_4600, sur le sub Reddit r/LiminalSpace, [https://www.reddit.com/r/LiminalSpace/comments/q20kk7/at_what_point_does_an_abandoned_building_stop/], consulté le 27/04/2026.

Je pense qu'il y a des phases. Un bâtiment abandonné récemment, où il reste quelques traces de vécu - un journal oublié, une tasse à café posée, un calendrier à la temporalité figée - possède la liminalité d'un espace même dans lequel il manque les gens, attendant simplement un autre jour. Dès lors que le lieu est « stabilisé » - nettoyé, les portes ou le mobilier empoussiéré et les affaires de valeur retirées, nous basculons dans la liminalité d'un espace qui n'est plus et attend d'être transformé - la même sorte de liminalité que dans un chantier. Je trouve cette liminalité moins intéressante mais peut-être est-ce juste moi.

Alors que le temps passe, l'attente du nouvel état s'estompe et nous touchons alors à un point de faible liminalité.

Si le lieu persiste assez longtemps dans la phase « instable », on trouve alors un nouveau type de liminalité, le lieu devenant de plus en plus hors du temps, figé dans le passé mais entouré du présent, mais cela n'arrive jamais réellement si on passe par la phase « désaffecté (&) empoussiéré » (sauf peut-être si le lieu persiste si longtemps dans cet état que l'architecture même devient hors du temps); ces espaces deviennent de moins en moins liminaux jusqu'à ce qu'ils commencent à décrépir.

[fig. 11]

Et maintenant la décrépitude crée un troisième type de liminalité, comme le lieu transitionne vers le retour à la nature, qui est très différente de la liminalité anthropocentrée d'un lieu fraîchement abandonné, et transmet un étrange sentiment provenant de l'aspect éphémère des choses existantes. Ce type de liminalité peut aussi être très puissant mais (et il me manque les mots pour bien décrire cela) je ressens que cela touche à une partie tout à fait différente de mon cerveau que la liminalité « attendre que les gens reviennent » d'un lieu fraîchement abandonné.⁵⁰

[fig. 12]

⁵⁰ - traduction du commentaire de u/raszews, sur le sub *Reddit* r/LiminalSpace, [https://www.reddit.com/r/LiminalSpace/comments/q20kk7/at_what_point_does_an_abandoned_building_stop/#:~:text=If%20it%20stands%20empty%20long.empty%20so%20long%20that%20its], consulté le 27/04/2026.

Selon cet utilisateur, la liminalité existe donc sous plusieurs formes, avec tout de même pour noyau commun la temporalité, l'absence et le sentiment de surprendre un spectacle auquel nous ne serions pas conviés, d'entrer dans un lieu auquel nous n'appartenons pas. Une fois ce lieu pénétré, peut-être devons nous abandonner ce qui nous constitue, notre mémoire et s'extirper hors du temps.

de leur qualité simple de lieu. Ils sont altérés car ils ont laissé l'altérité entrer en eux, l'*alter* et l'étranger les pénétrer. Ils se sont donc transformés.

Leur altération se manifeste par l'expropriation de leur contexte mais aussi par l'absence de vie; pas seulement humaine mais de toutes formes de vie. Ces lieux sont figés, plus rien ne bougera jamais et c'est précisément par cet aspect figé qu'on ressent le temps de manière exacerbée par son absence à travers eux. Ils sont bloqués entre l'avant et l'après, leur état transitionnel s'est transformé en état stable. C'est aussi leur nature virtuelle qui leur confère un aspect immuable. Nous parlons effectivement de lieux mais rappelons-nous que ces lieux ne sont visibles qu'à travers des écrans, écrans de machines ou de notre esprit. On ne peut concrètement les vivre. Si l'on arrive à capturer la liminalité par la photographie, c'est grâce à cette captation d'un instant éphémère, dans lequel les conditions de la liminalité se sont réunies [fig. 13]. C'est donc la caractéristique figée de l'image, ou alors du monde virtuel qui n'évolue plus, qui permet la résonance en nous et l'altération de la réalité.

Pourtant, les espaces abandonnés s'altèrent inexorablement, c'est même l'une des conditions de leur statut abandonné. L'*alter* signifie tous les organismes qui entrent et viennent peupler le lieu. Ils cohabitent et transforment alors le lieu, le remodèlent, modifient les couleurs et les textures... En somme, tous ces organismes non-humains effacent peu à peu tout le caractère humain de ces lieux. Les signes et symboles disparaissent, les usages se transforment, la familiarité s'estompe et le sens se dissout dans un ensemble qui s'homogénéise au gré de forces non-humaines. Aucune conscience ne peut maintenant contrôler le lieu, y apposer du sens. Comme dans les espaces liminaux, le sentiment du temps y est exacerbé. Seulement, c'est ici par sa présence absolue, dans chaque interstice, dans chaque recoin et sous chaque surface visible plutôt que par son absence.

Ce n'est pas simplement visuellement que le lieu s'altère mais sa nature aussi se transforme. Un lieu abandonné demeurera toujours au seuil, dans le seuil car il ne cessera jamais de changer, de s'altérer un peu plus et de s'estomper de la ligne d'horizon humaine. La matière ne disparaîtra jamais complètement, elle sera ensevelie, enfouie sous des couches infinies, mais jamais ne cessera d'exister.

Pour certains, l'aspect liminal d'un lieu réel cesse d'exister dès lors que le lieu est trop altéré, dès que l'aspect *decay*²⁸ devient trop important. Il adoptera alors seulement les caractéristiques de l'abandon:

[...] Peut-être devrait-il conserver sa fonctionnalité? Pour moi, il DEVRAIT y avoir des gens dans un espace liminal, mais il n'y en a juste pas. Par leur absence, il semblerait que le lieu ne devrait pas être vu, pourtant nous l'observons alors.

*Si c'est délabré, alors cela fait sens que personne ne soit là. Alors, au lieu d'être liminal, c'est juste abandonné. [...]*²⁹

Pourtant, la liminalité du lieu abandonné réside précisément dans son état évolutif constant. Je pense que ces deux natures de lieux partagent le sentiment de liminalité dans l'inconnu vers lequel ils mènent, qu'ils offrent à notre vue. On ne devrait pas voir ces lieux sous ce jour précisément, en cela la réalité s'altère, simplement de manière différente voire paradoxale; l'une par le passage d'un état transitionnel à un état stable et l'autre par une transition continue sans stade final.

Un utilisateur *Reddit* fragmente même la liminalité en plusieurs phases, expliquant qu'elle subsiste finalement à travers différents états.

28 = pourrissement, décrépitude, traduit de l'anglais. L'esthétique decay se dit d'un lieu l'état de dégradation très prononcé.

29 = traduction du commentaire de u/Ananal, 10 2019 sur le sub *Reddit* r/LiminalSpace [https://www.reddit.com/r/LiminalSpace/comments/g20k17/what_point_does_an_abandoned_building_stop/], consulté le 27/04/2020.

[fig. 13]

Je pense qu'il y a des phases. Un bâtiment abandonné récemment, où il reste quelques traces de vécu - un journal oublié, une tasse à café posée, un calendrier à la temporalité figée - possède la liminalité d'un espace public dans lequel il manque les gens, attendant simplement leur retour.

Dès lors que le lieu est « stabilisé » - nettoyé, désaffecté, tout le mobilier empaqueté et les affaires de valeur retirées, nous basculons dans la liminalité d'un espace qui n'est plus et attend d'être transformé - la même sorte de liminalité que dans un chantier. Je trouve cette liminalité moins intéressante mais peut-être est-ce juste moi.

Alors que le temps passe, l'attente du nouvel état s'estompe et nous touchons alors à un point de faible liminalité.

Si le lieu persiste assez longtemps dans la phase « instable », on trouve alors un nouveau type de liminalité, le lieu devenant de plus en plus hors du temps, figé dans le passé mais entouré du présent, mais cela n'arrive jamais réellement si on passe par la phase « désaffecté (t) empaqueté » (sauf peut-être si le lieu persiste si longtemps dans cet état que l'architecture même devient hors du temps); ces espaces deviennent de moins en moins liminaux jusqu'à ce qu'ils commencent à décrépir.

Et maintenant la décrépitude crée un troisième type de liminalité, comme le lieu transitionne vers le retour à la nature, qui est très différente de la liminalité anthropocentrée d'un lieu fraîchement abandonné, et transmet un étrange sentiment provenant de l'aspect éphémère des choses existantes. Ce type de liminalité peut aussi être très puissant mais (et il me manque les mots pour bien décrire cela) je ressens que cela touche à une partie tout à fait différente de mon cerveau que la liminalité « attendre que les gens reviennent » d'un lieu fraîchement abandonné.⁵⁰

50 ~ traduction du commentaire de u/raszews, sur le sub *Reddit* r/LiminalSpace, [https://www.reddit.com/r/LiminalSpace/comments/q20kk7/at_what_point_does_an_abandoned_building_stop/#:~:text=If%20it%20stands%20empty%20long.empty%20so%20long%20that%20its], consulté le 27/04/2026.

Selon cet utilisateur, la liminalité existe donc sous plusieurs formes, avec tout de même pour noyau commun la temporalité, l'absence et le sentiment de surprendre un spectacle auquel nous ne serions pas conviés, d'entrer dans un lieu auquel nous n'appartenons pas. Une fois ce lieu pénétré, peut-être devons nous abandonner ce qui nous constitue, notre mémoire et s'extirper hors du temps.

La texture de l'atmosphère est très lourde. Tout à coup, on commence à entendre des sortes de coups au fond de cette chambre. Ils sont irréguliers et lents. On se rend alors compte que c'est le vent provoqué par les voitures qui passent devant qui fait trembler la structure. Elles nous rappellent au monde extérieur et nous empêchent de s'en isoler. Je retourne dans le salon et commence à « investiguer » en lisant les lettres, en regardant les photos, les dates, le calendrier, le carnet de chèques ainsi que le cahier d'enfant ouvert au sol. Aucune mise en scène en place j'imagine mais les objets éparpillés intriguent ; pas seulement du pillage mais de la curiosité aussi, je suppose. Après avoir bien étudié l'espace, je me dirige à nouveau vers la cuisine, par où nous sommes entré.es. Je m'approche des vitraux observés plus tôt et je comprends alors qu'il s'agit de la porte d'entrée. De l'extérieur, on n'aurait jamais imaginé d'aussi vives couleurs. Je pense même qu'il était quasiment impossible de déduire où se trouvait l'entrée. Les multiples toiles semblent être des excroissances colorées sortant directement du verre grâce aux rayons qui pénètrent cette lourde atmosphère. Au sol, des couverts, du thé, une boîte à couture et divers ustensiles de cuisine. Je verrai après coup sur une photo une énorme araignée à côté de laquelle je me situais durant tout ce moment d'analyse. Ensuite, je passe devant notre porte d'accès et je vais découvrir une toute petite salle au fond. Je comprends après coup qu'il doit s'agir de la salle de bains. Les tiroirs sont vidés au sol, la céramique des murs décollée et une petite fenêtre ovale et incongrue surplombe la pièce. Mon regard se pose rapidement sur un dessin de clown au mur. Assez classique comme image mais elle fait toujours son effet.

(30)

er ~ re



Si la maison originelle subsiste en nous sous forme paradoxale d'outil mémoriel mais aussi créatrice de futur par son interaction avec notre présent, la maison abandonnée existe maintenant à elle seule, elle devient une entité à part entière, hors de la mémoire de ses occupants passés. Pourtant, il semble impossible de se détacher de nos souvenirs, ils demeurent toujours avec nous. Lorsque l'on explore un lieu abandonné, on ne peut s'empêcher d'y projeter notre vécu.

31 - Henri Bergson, *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Quadrige/PUF, 1939, chap. 3, « De la survivance des images, La mémoire et l'esprit ».

Bergson nous parle de la survivance des images³¹ à travers les notions de souvenir pur et de souvenir-image. Si le souvenir pur semble être perdu dans la nébuleuse du passé d'un individu, il restera immuable car le passé est virtuel, il aura opéré, on ne pourra y retourner. Pourtant, le souvenir-image, lui, se transformera continuellement, mêlé à la perception et intervenant constamment dans le présent. Bergson file la métaphore de l'image en considérant la remémoration comme un acte de mise au point photographique. On réussira à isoler des fragments et se concentrer dessus mais si l'image est nette en un point, n'oublions pas le fond qui persiste comme une ombre ou une masse indéfinie et diluée.

Les souvenirs-image subsistent lors de l'exploration, nous pourrions même dire qu'ils ressortent et deviennent actifs, notre perception étant grandement sollicitée dans cette interaction avec l'inconnu. Si cet inconnu est un lieu à la familiarité altérée [fig. 14], les images apparaîtront d'autant plus intensément. On ne pourra alors s'empêcher de les [fig. 14] proposer à notre perception tâtonnante et d'en filtrer les signes pour les entremêler avec le présent. Peut-être est-ce la raison pour laquelle nous tenterons alors instinctivement de comprendre ce qu'il s'est passé, de communiquer avec les spectres qui habitent le lieu.

32 - Eka Budiarso et Vivian Luf Beru, « Explorateur·ice(s) : les recherches d'un terme, perdu, visuel, entre-deux ou la dé·e d'un espace géographique », *Prat. Géogr.*, 2017, 28(1), 27-44.

On distingue principalement trois types d'explorateur·ices³². Certaines recherchent le frisson à tout prix, la difficulté, le défi et la prise de risque. Infiltrer un lieu est pour elles-eux la partie centrale. Elle demande une forme de courage, une stratégie et souvent beaucoup d'agilité. Le plus important semble être l'expérience en soi. Il n'est d'ailleurs pas anodin que la partie la plus complexe de l'exploration soit la pénétration du lieu. C'est l'instant de bascule, la traversée du seuil, qu'il soit d'une porte, d'une fenêtre ou d'une autre nature. C'est en tout cas l'étape la plus difficile et chronophage pour moi. Observer, hésiter, repartir, regretter et revenir, attendre l'impulsion absolue, la scène qui nous permettra de mettre un pied devant l'autre et d'enfin décider d'entrer, de passer le seuil de la porte. Par ailleurs, infiltrer un lieu sans le détruire ou l'altérer est une règle fondamentale en *urbex*. On ne peut que se faufiler là où le lieu l'aura décidé, ou alors sur les traces des passages précédents.

On retrouve ensuite l'explorateur·ice photographe, tel va surtout explorer pour l'esthétique des ruines et de la décrépitude. Comme nous l'avons déjà évoqué, il existe même le mot *decay* pour nommer cette impression d'altération naturelle, sans intervention humaine. La photographie est au cœur de leur pratique.

Ces personnes recherchent les textures, les contrastes et les atmosphères à capturer et privilégient bien souvent des lieux à l'architecture particulière, avec souvent des objets laissés sur place et sans trop de nuisance, offrant cette esthétique à une vie revêue. Pour la plupart d'entre elles-eux, le rêve serait de tomber sur un lieu jamais pénétré auparavant, autrement que par les anciens propriétaires.

Pour finir, les explorateur·ices historien·nes recherchent avant tout la vérité, reconstruire le récit du lieu à travers les erres³³. Iels se basent sur des archives trouvées sur place; des photographies, lettres, livres ou bien journaux etc. Tout support à l'inscription d'images ou de symboles en somme. On peut bien sûr trouver des formes de réponses dans d'autres

33 - Traces anciennes, effaces, traces de pas, <https://www.dailymotion.com/video/x7v3v3n>, consulté le 27/04/2026.



Si la maison originelle subsiste en nous sous forme paradoxale d'outil mémoriel mais aussi créatrice de futur par son interaction avec notre présent, la maison abandonnée existe maintenant à elle seule, elle devient une entité à part entière, hors de la mémoire de ses occupants passés. Pourtant, il semble impossible de se détacher de nos souvenirs, ils demeurent toujours avec nous. Lorsque l'on explore un lieu abandonné, on ne peut s'empêcher d'y projeter notre vécu.

31 ~ Henri Bergson, *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Quadrige/PUF, 1939, chap. 3, « De la survivance des images, La mémoire et l'esprit ».

Bergson nous parle de la survivance des images³¹ à travers les notions de souvenir pur et de souvenir-image. Si le souvenir pur semble être perdu dans la nébuleuse du passé d'un individu, il restera immuable car le passé est virtuel, il aura opéré, on ne pourra y retourner. Pourtant, le souvenir-image, lui, se transformera continuellement, mêlé à la perception et intervenant constamment dans le présent. Bergson file la métaphore de l'image en considérant la remémoration comme un acte de mise au point photographique. On réussira à isoler des fragments et se concentrer dessus mais si l'image est nette en un point, n'oublions pas le fond qui persiste comme une ombre ou une masse indéfinie et diluée.

Les souvenirs-image subsistent lors de l'exploration, nous pourrions même dire qu'ils ressortent et deviennent actifs, notre perception étant grandement sollicitée dans cette interaction avec l'inconnu. Si cet inconnu est un lieu à la familiarité altérée [fig. 14], les images apparaîtront d'autant plus intensément. On ne pourra alors s'empêcher de les superposer à notre perception tâtonnante et d'en filtrer les signes pour les entremêler avec le présent. Peut-être est-ce la raison pour laquelle nous tenterons alors instinctivement de comprendre ce qu'il s'est passé, de communiquer avec les spectres qui habitent le lieu.

32 ~ Taïka Baillargeon et Sylvain Lefebvre, « L'explorateur urbain à la recherche d'un temps perdu: visiter l'entre-deux ou la quête d'une expérience radicale », *Frontières*, vol. 28 n°1, UQAM, 2016.

On distingue principalement trois types d'explorateur·ices³². Certaines recherchent le frisson à tout prix, la difficulté, le défi et la prise de risque. Infiltrer un lieu est pour elles-eux la partie centrale. Elle demande une forme de courage, une stratégie et souvent beaucoup d'agilité. Le plus important semble être l'expérience en soi. Il n'est d'ailleurs pas anodin que la partie la plus complexe de l'exploration soit la pénétration du lieu. C'est l'instant de bascule, la traversée du seuil, qu'il soit d'une porte, d'une fenêtre ou d'une autre nature. C'est en tout cas l'étape la plus difficile et chronophage pour moi. Observer, hésiter, repartir, regretter et revenir, attendre l'impulsion absolue, la seule qui nous permettra de mettre un pied devant l'autre et d'enfin décider d'entrer, de passer le seuil de la porte. Par ailleurs, infiltrer un lieu sans le détruire ou l'altérer est une règle fondamentale en *urbex*. On ne peut que se faufiler là où le lieu l'aura décidé, ou alors sur les traces des passages précédents.

On retrouve ensuite l'explorateur·ice photographe. Iel va surtout explorer pour l'esthétique des ruines et de la décrépitude. Comme nous l'avons déjà évoqué, il existe même le mot *decay* pour nommer cette impression d'altération naturelle, sans intervention humaine. La photographie est au cœur de leur pratique.

Ces personnes recherchent les textures, les contrastes et les atmosphères à capturer et privilégieront bien souvent des lieux à l'architecture particulière, avec souvent des objets laissés sur place et sans trop de passage, étoffant cette esthétique d'une vie révolue. Pour la plupart d'entre elles-eux, le rêve serait de tomber sur un lieu jamais pénétré auparavant, autrement que par les anciens propriétaires.

Pour finir, les explorateur·ices historien·nes recherchent avant tout la vérité, reconstruire le récit du lieu à travers les erres³³. Iels se baseront sur des archives trouvées sur place; des photographies, lettres, livres ou bien journaux etc. Tout support à l'inscription d'images ou de symboles en somme. On peut bien sûr trouver des formes de réponses dans d'autres

33 ~ Traces anciennes, effacées, traces de pas, [https://www.cnrtl.fr/definition/erre], consulté le 27/04/2026.

objets en tentant de lire leur passé dans les traces qu'ils portent. Certains meubles pour une certaine fonction, des objets à l'esthétique datée ou bien de la décoration qui révèlent les bribes d'une histoire³⁴.

Bien souvent, ces personnes ne comprendront jamais la vérité, les fragments du passé incomplets ou altérés, mais est-ce tant un souci? Elles formeront leur propre réalité, leur narration du lieu et c'est finalement cette histoire qu'elles assimileront et avec laquelle elles évolueront au cours de leur vie, tout comme ce lieu qu'elles auront exploré se transformera dans leur esprit pour adopter une nature nouvelle aussi.

Leur démarche n'en reste pas moins intéressante, tentant d'inscrire des histoires vernaculaires dans une forme d'Histoire centralisée, lissée et institutionnalisée. Bien souvent, l'exploration durera bien après la visite du lieu à travers les archives, les témoignages, les livres, mais surtout Internet [fig. 15].

J'ai continué à explorer, découvrir et tenté de reconstituer les morceaux bien après mes explorations. À chaque fois que je passe devant ces lieux abandonnés et visités, je ne peux m'empêcher de les fixer d'une telle intensité, comme s'ils allaient disparaître dès lors que je ne les regarderais plus³⁵. Je me demande toujours comment une façade souvent anodine sinon décrépie peut bien contenir un tel monde en elle. Je me demande aussi toujours comment le lieu a évolué, son état demeurant si instable. Je me sens comme Wallace de *La Porte dans Le Mur*, hantée par ce souvenir si court et pourtant constitutif de mon être; de cette exploration enchantée³⁶ qui m'a permis de disparaître du cours du temps pendant quelques instants.

*Il est vrai que... Non, ce n'est pas une banale histoire de revenants ou d'apparitions, mais... pourtant... c'est un secret bizarre à confesser... Eh bien! Redmond, je suis hanté!... Une hantise me possède, qui enlève à la vie sa lumière, qui m'emplit de désirs jamais apaisés.*³⁷

Mais comme Wallace toujours, jamais je n'ose pousser la porte à nouveau; je la regarde simplement, comme si je n'avais pas le temps, l'occasion, que je n'osais pas ou alors que j'avais peur de tomber sur un lieu complètement différent.

Pour moi, ces lieux ne seraient finalement que des réceptacles pour les lieux de mes songes. Si objectivement on explore et on tente de déchiffrer le passé à travers les errances, d'emprunter le même chemin rétrospectif en suivant les traces de pas, notre chemin bifurquera toujours, nous créerons nos propres traces de pas, même inconsciemment. Bachelard nous dit que lorsqu'une personne conte la maison de son enfance, ses gestes ancrés, ses habitudes; en l'écoutant, nous nous projetons déjà dans notre propre maison³⁸. Il en va de même pour le lieu exploré, notre mémoire et notre imagination travaillent de pair à reconstituer ce qui nous semble vraisemblable, nous aimons la fragmentation car elle laisse place à la rêverie et à l'imagination. Cette dernière s'imisce dans chaque brèche, dans chaque percée de lumière, dans chaque objet au sens altéré ou bien détruit. Elle agit comme une matière trouble et indéfinie qui vient combler les vides, réparer les usures et absences.

On ne peut connaître la réalité alors on interprète. Selon Bachelard³⁹, le terme même d'interprétation serait trop clivant. Le songe provoqué par l'exploration résulterait plutôt d'une symbiose entre mémoire et imagination, transformant le lieu sensible en expérience vécue et modifiant même subrepticement chacun de nos souvenirs.

Les spectres ne se trouvent pas là où on les attend en *urbex*, ils sont probablement plus subtils et s'enfouissent petit à petit en nous, recouvrant

34 ~ On y verra probablement une forme de curiosité malsaine mais certains adorent ouvrir le frigo pour les aider dans leur recherche de vérité, à la fin de l'exploration souvent pour des questions d'odeur...

35 ~ Sauf quand je conduis, naturellement.

36 ~ Dans le sens « magique », qui possède un enchantement mais pas merveilleux.

37 ~ Herbert George Wells, *op. cit.*, p. 151.

38 ~ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 69-70.

39 ~ *Ibid.*

[Ni .gfi]

[fig. 15]



Descendants of Robert Jacques Arthur Leboulanger

Robert Jacques Arthur Leboulanger 1812-2008
61226 Nelly Charmante Depouze 1909-1984

Hanter proviendrait du scandinave heimta (conduire à la maison), mot lui-même lié à heim (à la maison). La notion de maison est inhérente à celle de la hantise et des spectres. Si les expériences à l'aide d'outils toujours plus performants pour chasser des fantômes ne sont jamais réellement convaincantes, leur présence potentielle n'en reste pas moins une source d'inquiétude et par ce doute, les spectres exercent sur nous un pouvoir ominieux⁴⁰.

On ne peut s'empêcher, lorsque l'on entend un sol craquer, un mur trembler ou bien un sifflement éolien résonner, laisser notre esprit errer vers les interprétations les plus étranges et fantaisistes. Comme je le disais précédemment, lors d'une exploration, tous nos sens se retrouvent exacerbés, en alerte dans ce mélange d'attention, d'angoisse et d'excitation.

Ces sons qui sont à l'origine de simples réponses à l'altération deviennent alors des manifestations fantomatiques auxquelles on attribue une intention, une force invisible qui altère les simples phénomènes physiques des choses. Il en va de même pour le lieu, son identité, on lui confère naturellement une atmosphère sombre, translucide mais trouble [16, 17], et feutrée bien souvent, une atmosphère qui porte la lourdeur d'un passé inconnu qui stagne dans l'air, latent et en suspens. La plus logique se trouverait donc en une présence invisible mais omnisciente, comme emprisonnée par ces murs décrépits. Mais si cette présence n'était pas un fantôme mais plutôt un échec de présence⁴¹?

[fig. 16]

Par sa structure squelettique, éventrée et écroulée parfois, le lieu nous montre la nature de ce qui a disparu, et par là nous invite à nous projeter dans le futur en l'apercevant comme en état de ruine. Le terme *failure*⁴² évoque l'échec mais laisse aussi entendre une défaillance, une erreur, quelque chose qui ne devait pas être.

Une altérité invisible imputée par l'altération agit comme une présence potentielle continue mais qui ne se matérialise jamais car déjà emprisonnée dans le passé du lieu abandonné. Les fantômes en sont car on ne les voit jamais, sinon ils perdraient leur potentiel ominieux. Par leur présence absolue, on ne peut en plus douter, ce qui se voit qui deviendrait visible, une présence d'absence, un échec de présence.

On peut aussi se poser la question de la hantise, qui sont ces fantômes auxquels nous faisons continuellement attention ? Les anciens propriétaires ? Les spectres qui seraient morts à travers les siècles ? Ou bien les erres de vie qui disparaissent peu à peu et le matériau altéré du lieu, qu'on ne peut figer ?

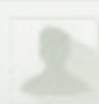
Il semble impossible de déceler une cause précise, une entité qui serait à l'origine de ces expériences vécues, ce qui provoque en nous une inquiétude qu'on ne sait ni comment et dont on ne connaîtrait précisément l'origine.

Il est intéressant de constater que dans un lieu qui présente une caractéristique avec les lieux hantés, les lieux où l'on a des expériences, il a été fréquent, souvent par un grand nombre de personnes. Pourrait, maintenant, une seule personne, à l'instar de nous, à contempler ces endroits et sentir, à travers les présences et réponses, sembleraient différentes, on ne s'attend pas à specter, à croiser des individus dans une maison en général, les centres commerciaux, gares ou bien aires de jeux sont des lieux communs et partagés par un grand nombre d'entre nous. On pour-

40 - L'effet de présence/fugacité de la maison anglaise [https://www.englishfamily.com/fr/consulte/le-27-04-2020].
41 - Fait intéressant à voir des lieux que j'explorais, j'avais vu le lieu le plus hanté de France, l'abbaye de Marais-sur-Orne. Des récits de chasseurs de fantômes y sont venus depuis, contenant souvent un peu de leur expérience apparition spectrale.

41 - « The eerie, by contrast, is constituted by a failure of absence or by a failure of presence. The sensation of the eerie occurs either through something present or through something absent »

Auteur de cet arbre : pdelepaix



Contact

Auteur de l'arbre

Rechercher dans Google Maps

64 011

Bordeaux-Léon, Normandie

Google Street View

sept. 2018 Voir plus de notes



[fig. 17]

[21. 91]

objets en tentant de lire leur passé dans les traces qu'ils portent. Certains meubles pour une certaine fonction, des objets à l'esthétique datée ou bien de la décoration qui révèlent les bribes d'une histoire.

Bien souvent, ces personnes ne comprendront jamais la vérité, les fragments du passé incomplets ou altérés, mais est-ce tant un souci? Elles formeront leur propre réalité, leur narration du lieu et c'est finalement cette histoire qu'elles assimileront et avec laquelle elles évolueront au cours de leur vie, tout comme ce lieu qu'elles auront exploré se transformera dans leur esprit pour adopter une nature nouvelle aussi.

Leur démarche n'en reste pas moins intéressante, tentant d'inscrire des histoires vernaculaires dans une forme d'Histoire centralisée, lissée et institutionnalisée. Bien souvent, l'exploration durera bien après la visite du lieu à travers les archives, les témoignages, les livres, mais surtout Internet [fig. 16].

J'ai continué à explorer, découvrir et tenté de reconstituer les morceaux bien après mes explorations. À chaque fois que je passe devant ces lieux abandonnés et visités, je ne peux m'empêcher de les fixer d'une telle intensité, comme s'ils allaient disparaître dès lors que je ne les regarderais plus³¹. Je me demande toujours comment une façade souvent anodine sinon décrépie peut bien contenir un tel monde en elle. Je me demande aussi toujours comment le lieu a évolué, son état demeurant si instable. Je me sens comme Wallace de La Porte dans *Le Mur*, hantée par ce souvenir si court et pourtant constitutif de mon être; de *cette exploration enchantée*³² qui m'a permis de disparaître du cours du temps pendant quelques instants.

*Il est vrai que... Non, ce n'est pas une banale histoire de revenants ou d'apparitions, mais... pourtant... c'est un secret bizarre à confesser... Eh bien! Redmond, je suis hanté!... Une hantise me possède, qui enlève à la vie sa lumière, qui m'emplit de désirs jamais apaisés.*³³

Mais comme Wallace toujours, jamais je n'ose pousser la porte à nouveau; je la regarde simplement, comme si je n'avais pas le temps, l'occasion, que je n'osais pas ou alors que j'avais peur de tomber sur un lieu complètement différent.

Pour moi, ces lieux ne seraient finalement que des réceptacles pour les lieux de mes songes. Si objectivement on explore et on tente de déchiffrer le passé à travers les erres, d'emprunter le même chemin rétrospectif en suivant les traces de pas, notre chemin bifurquera toujours, nous créerons nos propres traces de pas, même inconsciemment. Bachelard nous dit que lorsqu'une personne conte la maison de son enfance, ses gestes ancrés, ses habitudes; en l'écoutant, nous nous projetons déjà dans notre propre maison³⁴. Il en va de même pour le lieu exploré, notre mémoire et notre imagination travaillent de pair à reconstituer ce qui nous semble vraisemblable, nous aimons la fragmentation car elle laisse place à la rêverie et à l'imagination. Cette dernière s'immisce dans chaque brèche, dans chaque percée de lumière, dans chaque objet au sens altéré ou bien détruit. Elle agit comme une matière trouble et indéfinie qui vient combler les vides, réparer les usures et absences.

On ne peut connaître la réalité alors on interprète. Selon Bachelard³⁵, le terme même d'interprétation serait trop clivant. Le songe provoqué par l'exploration résulterait plutôt d'une symbiose entre mémoire et imagination, transformant le lieu sensible en expérience vécue et modifiant même subrepticement chacun de nos souvenirs.

Les spectres ne se trouvent pas là où on les attend en *urbex*, ils sont probablement plus subtils et s'enfouissent petit à petit en nous, recouvrant



d'un voile diaphane les images de notre esprit. Beaucoup d'*urbexeur·euses* en viennent à faire des enquêtes paranormales dans des lieux abandonnés, à la recherche de fantômes ou de manifestations. Peut-être que ces manifestations consistent, moins spectaculairement, en la manière dont ces expériences nous transforment, en tension entre mémoire et futur, temporairement hors du temps, en somme.

*H*anter proviendrait du scandinave *heimta* (conduire à la maison), mot lui-même dérivé de *heim* (à la maison). La notion de maison est inhérente à celle de la hantise et des spectres. Si les expériences à l'aide d'outils toujours plus performants pour chasser des fantômes ne sont jamais réellement convaincantes, leur présence potentielle n'en reste pas moins une source d'inquiétude et par ce doute, les spectres exercent sur nous un pouvoir omineux⁴⁰.

On ne peut s'empêcher, lorsque l'on entend un sol craquer, un mur trembler ou bien un sifflement éolien résonner, laisser notre esprit errer vers les interprétations les plus étranges et fantaisistes. Comme je le disais précédemment, lors d'une exploration, tous nos sens se retrouvent exacerbés, en alerte dans ce mélange d'attention, d'angoisse et d'excitation.

Ces sons qui sont à l'origine de simples réponses à l'altération deviennent alors des manifestations fantomatiques auxquelles on attribue une intention, une force invisible qui altère les simples phénomènes physiques des choses. Il en va de même pour le lieu, son identité, on lui confère naturellement une atmosphère sombre, translucide mais trouble [fig. 17], et feutrée bien souvent, une atmosphère qui laisse entendre la lourdeur d'un passé inconnu qui stagne dans l'air, latent et en suspens. La réponse la plus logique se trouverait donc en une présence invisible mais omnisciente, comme emprisonnée par ces murs décrépits. Mais si cette présence n'était pas un fantôme mais plutôt un échec de présence⁴¹?

Par sa structure squelettique, éventrée et écroulée parfois, le lieu nous montre la nature de ce qui a disparu, et par là nous invite à nous projeter dans le futur en l'apercevant comme en état de ruine. Le terme *failure*⁴² évoque l'échec mais laisse aussi entendre une défaillance, une erreur, quelque chose qui ne devrait pas être.

Une altérité invisible intensifiée par l'altération agit comme une présence potentielle continue mais qui ne se matérialise jamais car déjà emprisonnée dans le passé du lieu abandonné. Les fantômes en sont car on ne les voit jamais, sinon ils perdraient leur potentiel omineux. Par leur présence absolue, on ne pourrait plus douter de cette force qui deviendrait visible, une présence donc, plus un échec de celle-ci.

On pourrait aussi se poser la question de l'agentivité, qui sont ces fantômes auxquels nous faisons continuellement allusion? Les anciens propriétaires? Les spectres qui seraient morts à travers les siècles? Ou bien les erres de vie qui disparaissent peu à peu et la nature altérée du lieu, qu'on ne peut figer?

Il semble impossible de déceler une cause précise, une entité qui serait à l'origine de ces intentions; cette absence provoque en nous une inquiétude qu'on ne saurait nommer et dont on ne connaîtrait précisément l'origine.

L'échec de présence⁴³, les espaces liminaux partagent cette caractéristique avec les lieux en ruine. Les codes visuels de ces espaces appellent à être peuplés, souvent par un grand nombre de personnes. Pourtant, maintenant, plus un seul individu à l'horizon, excepté nous, à contempler ces endroits désertés. Cependant, les présences supposées semblent légèrement différentes. Si on ne s'attend pas spécialement à croiser des individus dans une maison en général, les centres commerciaux, gares ou bien aires de jeux sont des lieux communs et partagés par un grand nombre d'entre nous. On pour

40 - Lourd de présages funestes, de mauvaise augure, [https://www.cnrtl.fr/definition/omineux], consulté le 27/04/2026.

Fait intéressant, à côté des lieux que j'explore se trouverait le lieu le plus hanté de France, l'abbaye de Mortemer. Beaucoup de chasseurs de fantômes y sont venus enquêter, confondant souvent un pan de mur avec une apparition spectrale.

41 - « The eerie, by contrast, is constituted by a failure of absence or by a failure of presence. The sensation of the eerie occurs either when there is something present where there should be nothing, or there is nothing present when there should be something. » Mark Fisher, *The Weird and the Eerie*, Londres, Repeater Books, 2017, p. 61.

42 - *Ibid.*

43 - *Ibid.*

rait ajouter une nuance à cette absence soudaine de vie: la *kénopsie*⁴⁴. C'est un néologisme créé par John Koenig dans son *Dictionary of Obscure Sorrows*, dictionnaire récent ayant pour but d'étoffer le nuancier des émotions, ou du moins d'en nommer certaines indéfinies auparavant. La *kénopsie* traduit le sentiment face à un lieu censé être rempli de monde mais qui est alors vide et silencieux. La tension de l'échec de présence est d'autant plus forte dans les espaces liminaux par leur coupure nette avec toute forme de vie, comme s'ils s'étaient extirpés de la réalité et de la continuité temporelle de toute chose. On croirait presque que le sens des choses s'est inversé.

La force omineuse tient aussi de l'architecture même des espaces descendants du capitalisme par leur gigantisme, leur aspect démesuré et à une échelle différente de l'humain. Dans ces lieux pourraient se lover toutes sortes d'êtres invisibles, dans la texture même de l'air qui semble lui aussi s'être absenté.

Dans un article sur les espaces liminaux et à travers les écrits de Mark Fisher, le philosophe Benoît Halet évoque même un second échec de présence dans ces espaces, celui du technocapitalisme⁴⁵; il s'étendrait même plus généralement au monde sensible en même temps que le monde virtuel.

Des infrastructures titanesques et déshumanisées [fig. 18 et 19], pourtant se teintant de lueurs fantomatiques ainsi que d'un sentiment d'absence, laissant tout de même une possibilité de présence invisible; contrastant avec la dureté du béton, de l'acier et des néons aux teintes aseptisées dont elles sont constituées...Elles nous transmettent étrangement une forme de nostalgie pourtant, comme une nostalgie commune et diffuse, non pas celle d'un vécu personnel mais plutôt d'une habitude, de signes usuels pour notre œil habitué à nouer une relation d'angoisse et de sérénité quant à un système de surveillance à la fois invisible mais potentiellement présent.

*Dans l'univers de la réalité augm-hantée, les forces omineuses du capitalisme de surveillance ne sont visibles nulle part, échouant partout à être absentes.*⁴⁶

Inconsciemment, nous avons assimilé une présence latente quasi-constante, comme si l'on pouvait toujours être observé-es, sans jamais en connaître la raison. Cette force invisible, insubstantielle serait en quelque sorte exacerbée par la mouvance virtuelle des espaces liminaux aux murs froids, lourds et bétonnés qui apparaissent pourtant désincarnés par leur forme virtuelle. Ces lieux qu'on ne peut vivre qu'à travers un écran reflètent des enjeux politiques et culturels bien plus larges qu'une simple esthétique. Leur résonance en chacun de nous ainsi que la possibilité de tous de produire une image liminale à condition de réussir à capturer un instant *au seuil*⁴⁷ démontre une forme de hantise qui agit sur chacun de nous sans réellement connaître les origines de ces résonances. Cette nostalgie omniprésente que l'on ressent sans vécu personnel, d'où provient-elle? Comment peut-elle émerger de notre corps alors même qu'on ne sait d'où elle puise sa source?

Dans le film *Ghost Dance* (1983)⁴⁸ du réalisateur anglais Ken McMullen, l'histoire débute par l'intervention de Pascale, étudiante en philosophie qui nous dit que son idée, c'est qu'elle n'a pas d'idées. Elle est comme une toile vierge, une histoire avec un petit h qui s'improvise, qui ne sait ni ce qu'il s'est passé, ni ce qu'il se passera. Pourtant, à la suite d'une discussion avec Jacques Derrida dans son propre rôle, elle affirme alors croire maintenant aux fantômes. L'aspect spectral de sa réponse est amplifié par la répétition par trois fois de son affirmation; la vidéo est utilisée comme un moyen de démultiplier les voix immatérielles à l'infini... La vidéo en mouvement perturbe le cours des choses et complexifie notre rapport au temps. Le cinéma serait de nature fantomatique, laissant le passé s'exprimer à nouveau sous une forme virtuelle⁴⁹. Il en va de même pour tous les moyens technologiques

44 ~ *kenopsia*, « l'atmosphère étrange et désespérée d'un lieu qui est habituellement animé de monde mais qui est maintenant abandonné et calme » ou « You can sense it when you move out of a house—noticing just how empty a place can feel. Walking through a school hallway in the evening, an unlit office on a weekend, or fairgrounds out of season. They're usually bustling with life but now lie abandoned and quiet. », John Koenig, *Dictionary of obscure sorrows*, [https://www.thedictionaryofobscuresorrows.com/concept/kenopsia], consulté le 27/04/2026.

45 ~ Benoît Halet, « L'esthétique des liminal spaces: la déterritorialisation contre elle-même », *ARC - Permanences critiques*, n°11, hiver 2024.

46 ~ *Ibid.*, p. 87.

47 ~ on pourrait voir dans cette capacité à capturer un instant liminal une similitude avec le *noclip*. Qui nous dit qu'on ne pourrait pas, sans le réaliser, basculer autre part en prenant ce cliché? En observant une forme de seuil?

48 ~ Ken McMullen, *Ghost Dance*, 1983, 100 min.

49 ~ Le cinéma serait même une manière spectaculaire de faire le deuil, « Mémoire spectrale, le cinéma est un deuil magnifique, un travail du deuil magnifié. » Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, 2005.



[fig. 18]

50 - Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée, 1993, p. 31.

d'enregistrement et de communication, leurs voix désincarnées résonnent alors d'une manière toujours plus claire et précise par l'évolution technologique, jusqu'à subtilement estomper les frontières de l'écran et du réel.

Des temporalités différentes qui se rencontrent, tout en adoptant des formes alternant entre présence et absence, superposition ou bien qui se traversent, les unes influant sur les autres sans pourtant que l'on puisse le réaliser... Dans notre réalité subsiste le passé, de manière inconnue, discontinue et diffuse. Ici, nous ne parlons pas seulement de notre vécu mais plutôt d'une forme de passé généralisé qui hante le présent, notamment par l'oubli de celui-ci. En cette forme qui existe sans pourtant se matérialiser, nous retrouvons un phénomène que le philosophe Jacques Derrida nomme l'hantologie⁵⁰. Si l'acception contient nombre de variations par les différentes personnes qui ont manipulé ce mot, le concept principal resterait l'influence du passé sur le présent, dans cette logique de présence fantomatique seulement, remettant en question notre perception du temps qui deviendrait multiple et fragmentaire, sans que nous sachions réellement en déceler les influences par sa nature spectrale. Le terme provient de l'ontologie à laquelle vient se greffer la notion de hantise; dans le terme même nous pouvons déceler le mécanisme d'influence, du passé qui vient hanter l'existence et perturber le cours du temps tel que nous avons l'habitude de le percevoir⁵¹.

[fig. 19]

51 - « [...] alors l'hantologie peut se lire comme la nécessaire introduction de la temporalité dans la construction de tout concept, au-delà de son habituelle saisie atemporelle qui tend à confondre le « maintenant » et l'éternité. » Antoine Dussault St-Pierre, « Hantologiser le présent: espaces liminaux et capitalisme fantôme », *Impostures (Postures)*, n°40, Automne 2024.

Un exemple plus concret pourrait se trouver dans la pratique même de l'*urbex*. Lorsque nous sommes immergés dans un environnement familier, altéré qui n'est pas le nôtre, on ne peut s'empêcher de ressentir une étrange mélancolie, une forme d'attraction que l'on ne comprend pas. C'est comme si la nostalgie du vécu restait captive entre les murs, comme si des souvenirs émergeaient et qu'ils nous saisissaient sans pourtant qu'ils nous soient intelligibles. Ce sont eux les fantômes qui peuplent les lieux altérés, perdus dans leur espace transitionnel qui jamais ne cessera...

Nous n'avons cessé d'évoquer les espaces liminaux en tant que lieu et possédant un ancrage physique. Ce sont pourtant par nature de simples images, c'est cette nature qui leur permet une telle impression en nous, impression de souvenir ou même de *nostalgie empruntée*⁵² pour reprendre le terme de l'utilisateur Reddit *u/wildistherevind*. L'image possède cette dimension fantomatique, elle est visible sans être réellement tangible et surtout, elle ne donne qu'un nombre limité d'informations ainsi qu'une temporalité instantanée⁵³. On pourrait presque se créer un album photo de souvenirs empruntés et pourtant ressentir une réelle forme de nostalgie en le regardant.

Dans la lignée du cinéma considéré par Derrida sous une forme spectrale, les images possèdent la même absence substantielle. Pourtant, elles semblent nous hanter alors même que nous n'aurions pas vécu les souvenirs qu'elles ont capturé. En ont-elles? Les images liminales⁵⁴ sont réelles, les espaces en revanche ne possèdent aucune matérialité. Un espace liminal n'existe qu'un instant si court qu'il en est insaisissable. Quelle est cette forme de nostalgie en revanche? Peut-on la rattacher à un quelconque vécu du lieu si celui-ci n'existe pas réellement?

Cette hantise teintée de nostalgie diffère de celle que l'on pourrait ressentir pendant une exploration urbaine. Face à une image, le vécu du lieu se transforme, une nouvelle forme de réalité ou alors un nouveau filtre pour percevoir. De plus, si le lieu n'existe pas réellement, quelle sorte de passé emprisonne-t-il? Un passé simulé, créé de toutes pièces? C'est ce que l'on pourrait imaginer, dans la lignée d'espaces liminaux correspondant à un univers codifié, celui des *aesthetics*. Les codes de ces espaces se basent sur une forme de passé inexistant, qui ne s'est pas imprimé dans la chair ou dans la matière, un passé qui n'existe pas. L'étrange familiarité qui se

52 - [https://www.reddit.com/r/LetsTalkMusic/comments/lpj4gv/does_anemoia_or_borrowed_nostalgia_in_music_exist/?l=fr], consulté le 27/04/2026.

53 - Nous pourrions aussi trouver une dimension spectrale dans le phénomène des *aesthetics*, particulièrement sur Internet. Il en existe plusieurs centaines et ces codes se retrouvent partout, sans réellement d'appartenance consciente et affichée. Le phénomène est invisible partout. Maintenant, les *aesthetics* ont-elles justement été créées pour catégoriser ce qui existait déjà?

54 - Étrange de les nommer de la sorte maintenant, n'est-ce pas?

rait ajouter une nuance à cette absence soudaine de vie: la *kénopsie*⁴⁴. C'est un néologisme créé par John Koenig dans son *Dictionary of Obscure Sorrows*, dictionnaire récent ayant pour but d'étoffer le nuancier des émotions, ou du moins d'en nommer certaines indéfinies auparavant. La *kénopsie* traduit le sentiment face à un lieu censé être rempli de monde mais qui est alors vide et silencieux. La tension de l'échec de présence est d'autant plus forte dans les espaces liminaux par leur coupure nette avec toute forme de vie, comme s'ils s'étaient extirpés de la réalité et de la continuité temporelle de toute chose. On croirait presque que le sens des choses s'est inversé.

La force omineuse tient aussi de l'architecture même des espaces descendants du capitalisme par leur gigantisme, leur aspect démesuré et à une échelle différente de l'humain. Dans ces lieux pourraient se lover toutes sortes d'êtres invisibles, dans la texture même de l'air qui semble lui aussi s'être absenté.

Dans un article sur les espaces liminaux et à travers les écrits de Mark Fisher, le philosophe Benoît Halet évoque même un second échec de présence dans ces espaces, celui du technocapitalisme⁴⁵; il s'étendrait même plus généralement au monde sensible en même temps que le monde virtuel.

Des infrastructures titanesques et déshumanisées [fig. 18 et 19], pourtant se teintant de lueurs fantomatiques ainsi que d'un sentiment d'absence, laissant tout de même une possibilité de présence invisible; contrastant avec la dureté du béton, de l'acier et des néons aux teintes aseptisées dont elles sont constituées...Elles nous transmettent étrangement une forme de nostalgie pourtant, comme une nostalgie commune et diffuse, non pas celle d'un vécu personnel mais plutôt d'une habitude, de signes usuels pour notre œil [fig. 20] nouer une relation d'angoisse et de sérénité quant à un système de surveillance à la fois invisible mais potentiellement présent.

*Dans l'univers de la réalité augm-hantée, les forces omineuses du capitalisme de surveillance ne sont visibles nulle part, échouant partout à être absentes.*⁴⁶

Inconsciemment, nous avons assimilé une présence latente quasi-constante, comme si l'on pouvait toujours être observés, sans jamais en connaître la raison. Cette force invisible, insubstantielle serait en quelque sorte exacerbée par la nouveauté virtuelle des espaces liminaux aux murs froids, lourds et bétonnés qui apparaissent pourtant désincarnés par leur forme virtuelle. Ces lieux qu'on ne peut vivre qu'à travers un écran reflètent des enjeux politiques et culturels bien plus larges qu'une simple esthétique. Leur résonance en chacun de nous ainsi que la possibilité de tous de produire une image liminale à condition de réussir à capturer un instant *au sein* démontre une forme de hantise qui agit sur chacun de nous sans réellement connaître les origines de ces résonances. Cette nostalgie omniprésente que l'on ressent sans vécu personnel, d'où provient-elle? Comment peut-elle émerger de notre corps alors même qu'on ne sait d'où elle puise sa source?

Dans le film *Ghost Dance* (1983)⁴⁷ du réalisateur anglais Ken McMullen, l'histoire débute par l'intervention de Pascale, étudiante en philosophie qui nous dit que son idée, c'est qu'elle n'a pas d'idées. Elle est comme une toile vierge, une histoire avec un petit h qui s'improvise, qui ne sait ni ce qu'il s'est passé, ni ce qu'il se passera. Pourtant, à la suite d'une discussion avec Jacques Derrida dans son propre rôle, elle affirme alors croire maintenant aux fantômes. L'aspect spectral de sa réponse est amplifié par la répétition par trois fois de son affirmation; la vidéo est utilisée comme un moyen de démultiplier les voix immatérielles à l'infini... La vidéo en mouvement perturbe le cours des choses et complexifie notre rapport au temps. Le cinéma serait de nature fantomatique, laissant le passé s'exprimer à nouveau sous une forme virtuelle⁴⁸. Il en va de même pour tous les moyens technologiques

44 - *kenopsia*, « l'atmosphère étrange et désespérée d'un lieu qui est habituellement animé de monde mais qui est maintenant abandonné et calme » ou « You can sense it when you move out of a house - noticing just how empty a place can feel. Walking through a school hallway in the evening, an unlit office on a weekend, or fairgrounds out of season. They're usually bustling with life but now lie abandoned and quiet. », John Koenig, *Dictionary of obscure sorrows*, [https://www.thedictionaryofobscuresorrows.com/concept/kenopsia], consulté le 27/04/2026.

45 - Benoît Halet, « L'esthétique des liminal spaces: la déterritorialisation contre elle-même », *ARC - Permanences critiques*, n°11, hiver 2024.

[81 :grf]

46 - *Ibid.*, p. 57.

47 - On pourrait voir dans cette technique d'offrir un instant liminal de multiplicité avec le réel. Qui est-ce qui qu'on ne pourrait pas sans le réel? basculez votre part en prenant le côté? En observant une forme de soul?

48 - Ken McMullen, *Ghost Dance*, 1983, 100 min.

49 - La vidéo sera l'unique qui a initié le spectacle de l'après le deuil. « Mémoire spectrale, le cinéma est un deuil magnifique, un travail du deuil magnifié. » Jacques Derrida, *Écriture et politique du témoignage*, Paris, L'Harmattan, 2005.

d'enregistrement et de communication, leurs voix désincarnées résonnent alors d'une manière toujours plus claire et précise par l'évolution technologique, jusqu'à subtilement estomper les frontières de l'écran et du réel.

Des temporalités différentes qui se rencontrent, tout en adoptant des formes alternant entre présence et absence, superposition ou bien qui se traversent, les unes influant sur les autres sans pourtant que l'on puisse le réaliser... Dans notre réalité subsiste le passé, de manière inconnue, discontinue et diffuse. Ici, nous ne parlons pas seulement de notre vécu mais plutôt d'une forme de passé généralisé qui hante le présent, notamment par l'oubli de celui-ci. En cette forme qui existe sans pourtant se matérialiser, nous retrouvons un phénomène que le philosophe Jacques Derrida nomme l'hantologie⁵⁰. Si l'acception contient nombre de variations par les différentes personnes qui ont manipulé ce mot, le concept principal resterait l'influence du passé sur le présent, dans cette logique de présence fantomatique seulement, remettant en question notre perception du temps qui deviendrait multiple et fragmentaire, sans que nous sachions réellement en déceler les influences par sa nature spectrale. Le terme provient de l'ontologie à laquelle vient se greffer la notion de hantise; dans le terme même nous pouvons déceler le mécanisme d'influence, du passé qui vient hanter l'existence et perturber le cours du temps tel que nous avons l'habitude de le percevoir⁵¹.

Un exemple plus concret pourrait se trouver dans la pratique même de l'*urbex*. Lorsque nous sommes immergés dans un environnement familier, altéré qui n'est pas le nôtre, on ne peut s'empêcher de ressentir une étrange mélancolie, une forme d'attraction que l'on ne comprend pas. C'est comme si la nostalgie du vécu restait captive entre les murs, comme si des souvenirs émergeaient et qu'ils nous saisissaient sans pourtant qu'ils nous soient intelligibles. Ce sont eux les fantômes qui peuplent les lieux altérés, perdus dans leur espace transitionnel qui jamais ne cessera...

Nous n'avons cessé d'évoquer les espaces liminaux en tant que lieu et possédant un ancrage physique. Ce sont pourtant par nature de simples images, c'est cette nature qui leur permet une telle impression en nous, impression de souvenir ou même de *nostalgie empruntée*⁵² pour reprendre le terme de l'utilisateur Reddit u/wildistherewind. L'image possède cette dimension fantomatique, elle est visible sans être réellement tangible et surtout, elle ne donne qu'un nombre limité d'informations ainsi qu'une temporalité instantanée⁵³. On pourrait presque se créer un album photo de souvenirs empruntés et pourtant ressentir une réelle forme de nostalgie en le regardant.

Dans la lignée du cinéma considéré par Derrida sous une forme spectrale, les images possèdent la même absence substantielle. Pourtant, elles semblent nous hanter alors même que nous n'aurions pas vécu les souvenirs qu'elles ont capturé. En ont-elles? Les images liminales⁵⁴ sont réelles, les espaces en revanche ne possèdent aucune matérialité. Un espace liminal n'existe qu'un instant si court qu'il en est insaisissable. Quelle est cette forme de nostalgie en revanche? Peut-on la rattacher à un quelconque vécu du lieu si celui-ci n'existe pas réellement?

Cette hantise teintée de nostalgie diffère de celle que l'on pourrait ressentir pendant une exploration urbaine. Face à une image, le vécu du lieu se transforme, une nouvelle forme de réalité ou alors un nouveau filtre pour percevoir. De plus, si le lieu n'existe pas réellement, quelle sorte de passé emprisonne-t-il? Un passé simulé, créé de toutes pièces? C'est ce que l'on pourrait imaginer, dans la lignée d'espaces liminaux correspondant à un univers codifié, celui des *aesthetics*. Les codes de ces espaces se basent sur une forme de passé inexistant, qui ne s'est pas imprimé dans la chair ou dans la matière, un passé qui n'existe pas. L'étrange familiarité qui se dégage de

50 ~ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée, 1993, p. 31.

51 ~ « [...] alors l'hantologie peut se lire comme la nécessaire introduction de la temporalité dans la construction de tout concept, au-delà de son habituelle saisie atemporelle qui tend à confondre le « maintenant » et l'éternité. » Antoine Dussault St-Pierre, « Hantologiser le présent: espaces liminaux et capitalisme fantôme », *Impostures (Postures)*, n°40, Automne 2024.

52 ~ [https://www.reddit.com/r/LetsTalkMusic/comments/lpj4gyu/does_anemoia_or_borrowed_nostalgia_in_music_exist/?tl=fr], consulté le 27/04/2026.

53 ~ Nous pourrions aussi trouver une dimension spectrale dans le phénomène des *aesthetics*, particulièrement sur Internet. Il en existe plusieurs centaines et ces codes se retrouvent partout, sans réellement d'appartenance consciente et affichée. Le phénomène est invisible partout. Maintenant, les *aesthetics* ont-elles justement été créées pour catégoriser ce qui existait déjà?

54 ~ Étrange de les nommer de la sorte maintenant, n'est-ce pas?

dégage de ces images, ne proviendrait-elle pas de cette absence de passé? Inconsciemment peut-être, nous ressentons une discontinuité du temps, exacerbée par l'essence virtuelle des images. Une nouvelle tension temporelle intervient: nous sommes renvoyés vers un passé inexistant mais qui se superpose à une notion plus si nouvelle mais qui reste relativement récente, celle de la virtualité numérique.

Dans l'hantologie de Mark Fisher⁵⁵, le futur intervient, un futur désillusionné, qui n'a jamais existé mais qui pourtant influence notre présent, de manière spectrale. Nous tentons toujours de composer notre perception du monde à travers des écrans. Dans les espaces liminaux, le passé indistinct et recomposé virtuellement se superpose avec un futur désillusionné, comme une projection de notre réalité dans un futur potentiel. En cela, l'hantologie de Fisher semble apporter une nuance nouvelle à la manière qu'ont les espaces liminaux de résonner en nous. Mais est-il simplement possible pour nous de percevoir le futur? Si les fantômes semblent voyager à travers le temps, nous, ancrés dans un monde sensible, nous n'arrivons déjà pas à percevoir leur présence, comment alors tenter même de percevoir les influences d'une forme de futur?

55 ~ Mark Fisher, *Spectres de ma vie, écrits sur la dépression, l'hantologie et les futurs perdus*, traduit par Julien Guazzini, Genève, Entremonde, 2021.

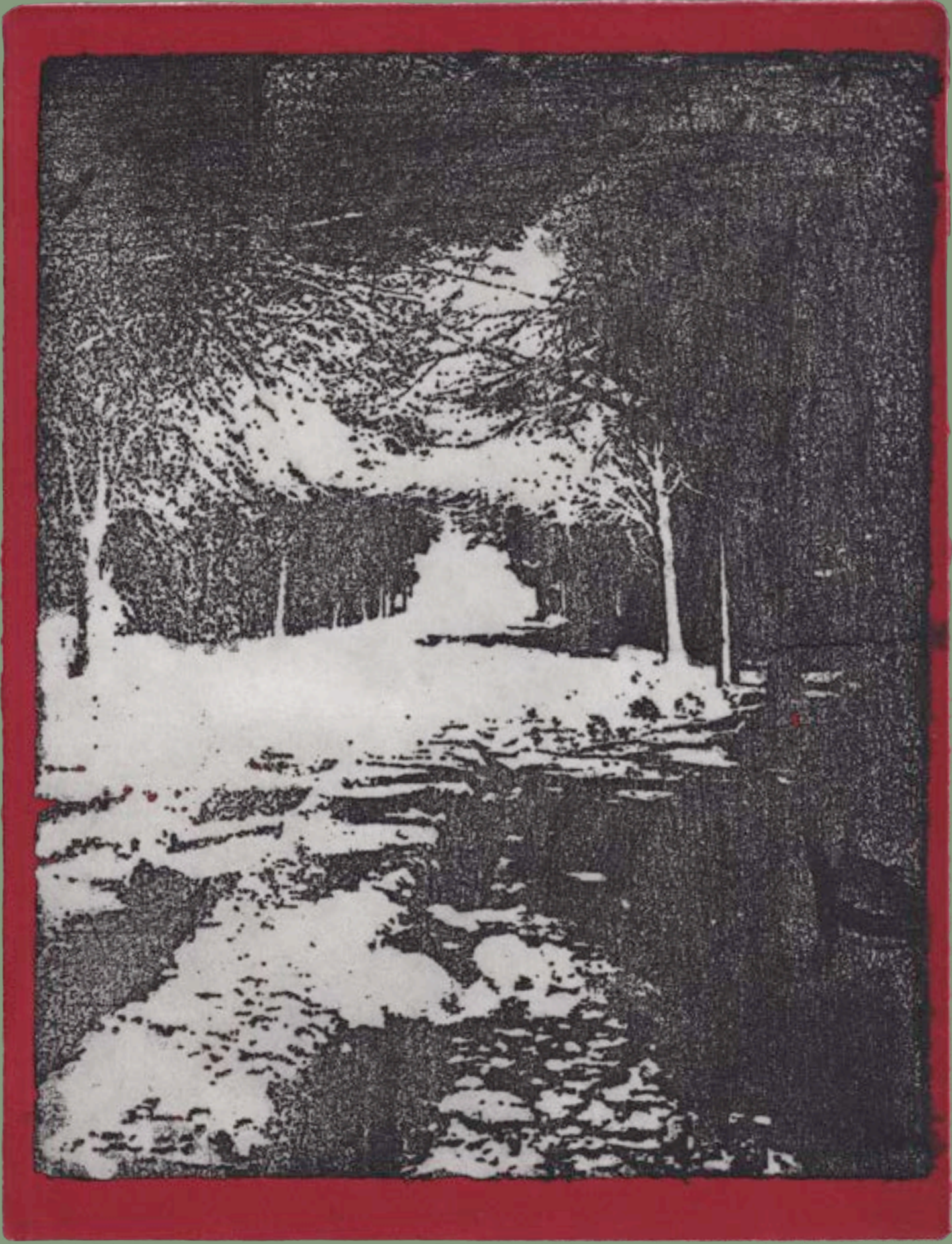
(40)

er ~ re

Je n'avais pas du tout fait attention aux murs et aux plafonds lors des premières observations. Je vois alors un papier peint moisi aux couleurs dépassées qui tendent vers l'uniforme, le mur pèle. Au plafond, des morceaux de papier peint pendent et des taches noires indéfinies perturbantes. À un endroit, la structure du plafond devient apparente avec de fines poutres à vif. Il y a probablement une trappe menant à un grenier mais l'état nous semble trop instable pour s'y aventurer. Les autres sortent et je me retrouve seule dans la maison. Je les photographie à travers les fenêtres et le mur de végétation, à moitié pour la blague. Je me retrouve alors séparée d'eux par cette frontière de verre et de feuilles ; je les vois pourtant mais je ressens alors un décalage dans lequel ce lieu me plonge. Malheureusement, je ne m'attarde pas dessus mais je commence à capturer plusieurs détails pour « enquêter » plus tard et je me dépêche car je ne veux pas les faire attendre. Je retourne à l'entrée de la chambre et j'aperçois deux cadres au mur ainsi que la consistance de celui-ci. Il semble presque fait en carton, comme une cabane d'enfant dont la seule fonction serait de créer une barrière avec le monde extérieur.

(42)

er ~ re



pour
se perdre

– Il me semble que le cœur est quelque chose de bien imparfait, dit-elle.
Elle souriait.

Je sortis mes deux mains de mes poches et les contemplai sous la lune. Blafardes dans les rayons lunaires, elles ressemblaient à des sculptures échouées dans ce monde minuscule et n'ayant nulle part où aller.

– Moi aussi, je trouve le cœur imparfait, dis-je, mais il nous laisse des traces que nous pouvons suivre à nouveau. Comme on suit des traces de pas dans la neige.

– Et où mènent donc ces pas ?

– À soi-même, répondis-je. C'est cela le cœur. Sans le cœur, on ne peut arriver nulle part.⁵⁶

56 ~ Haruki Murakami, *La fin des temps*, traduit par Corinne Atlan, Paris, 10/18, 2020 (1985), p. 294.

57 ~ Dans certains jeux vidéo, on peut choisir de créer un monde qui se *map* à l'infini ou bien un monde aux frontières définies. Dans ce second cas de figure, on arrive alors souvent face à un ciel éternel qui prend la forme de la terre, laissant un trou béant d'une lissité irréaliste.

Ce dialogue prend place dans la *Ville de la fin des temps*, lieu aux remparts infranchissables, qui sonne comme la fin d'un tout, presque comme les limites d'une *map* que l'on atteindrait dans un jeu vidéo⁵⁷. Le protagoniste arrive dans cette ville chargé d'une mission dont lui-même ne connaît la raison. Il doit lire des vieux rêves dans des crânes de licornes mortes, simplement les lire, sans rien en faire après. Il reçoit pour cela « la marque du liseur de rêves ». Le gardien de la ville lui plante un couteau dans les yeux pour lui permettre de déchiffrer les rêves en question. Le gardien cependant le sépare aussi de son ombre, tout en la gardant captive. Le protagoniste se retrouve dépossédé de son ombre et par la même occasion de ses repères, ainsi que de toute possibilité de revenir en arrière, de s'échapper. Il arrive alors dans un lieu où le temps passe tranquillement, sans accroc, mais dans lequel les habitants ne possèdent pas de cœur. Eux aussi ont été séparés de leur ombre, simplement celle-ci a fini par mourir, emportant avec elle le cœur et les sentiments. Celle du protagoniste est encore en vie mais se déperit, coupée de son hôte. C'est pour cette raison qu'il lui est encore possible de déchiffrer les traces du cœur, les terres que l'on laisserait dans la neige.

Il se retrouve alors dans cette ville aux règles différentes de tout ce qu'il connaît, comme une réalité altérée.

La *zone*, un lieu singulier, existant selon ses propres lois et dans lequel la réalité se transforme. Ce concept, largement réutilisé dans diverses œuvres évoque un endroit hors de tout. Ce serait un lieu dans lequel, selon les œuvres, tout serait transformé, presque un monde inversé, sans dessus dessous. Pour citer quelques œuvres, nous avons par exemple le film *Stalker* (1979)⁵⁸ d'Andrei Tarkovski ou bien *Annihilation* (2018)⁵⁹ d'Alex Garland, elles-mêmes provenant de romans. La liste pourrait être longue. Je ne souhaite cependant pas m'attarder sur le concept de *Zone* unique, déjà largement étudié mais plutôt sur les *zones*, ces potentiels lieux à la frontière, dont il nous arrive parfois de croiser le chemin, volontairement ou non.

Ces endroits dont il est question, sont-ils des espaces géographiquement placés au seuil ou bien cette notion limite ne proviendrait-elle pas plutôt de nous-même ?

Notre expérience de la réalité ne peut se libérer de notre perception, nous ne serons jamais capables d'expérimenter la réalité autrement qu'à travers notre prisme. Un prisme qui filtrerait les informations, dont nous ne capterions qu'une infime partie à la fin, comme une forme de seuil, un seuil de perception en somme. Avant de développer cette notion limite, nous pourrions aller nous perdre un instant sur une île⁶⁰, pour tenter d'analyser les nôtres, ainsi que ce qui leur échappe.

Kant file la métaphore d'une île de la raison, entourée de marées orageuses dont les vagues prendraient la place d'illusions. En plus du mouvement de l'eau, de la variation des vagues entre creux et sommets, nous pour-

58 ~ Andreï Tarkovski, *Stalker*, 1979, 126 min.

59 ~ Alex Garland, *Annihilation*, 2018, 115 min.

60 ~ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, Félix Alcan Éditeur, 1905, part. 2, chap. 3, « Du principe de la distinction de tous les objets en général en phénomènes et noumènes ».

rions aussi penser l'eau comme réflexive. Elle nous donne à voir, ou plutôt à apercevoir des images en mouvement, cependant ces images ne peuvent être la réalité elle-même. Nous reviendrons plus tard à ces réflexions aqueuses. Cette île s'impose comme un espace restreint, composé de frontières. Cet espace serait celui de notre raison, notre capacité à connaître les choses. Cependant, la conception de la raison ainsi que ses limites sont grandement questionnées tout au long de l'histoire et de la philosophie. De l'idéalisme à l'empirisme⁶¹, les frontières de la raison n'ont eu de cesse d'être déplacées. Idéalement, la raison serait capable de connaître les choses en soi. Cependant, cela supposerait un intellect sans fin, capable d'expérimenter le monde entier de manière logique et intégrale. Cette conception supposerait aussi, dans ce cas, une connaissance objective de la réalité mais donc insubstantielle. À quoi serviraient nos sens ? Nous expérimentons pourtant le monde de manière sensible, nous sentons et ressentons les choses avant de les connaître. On en arrive alors à une conception empirique du monde et de la réalité. Nous ne pourrions connaître les choses qu'après les avoir expérimentées. Notre raison en serait alors profondément limitée, si ce n'est même bornée, sans possibilité de frontières à franchir. Dans ce cas, comment la foi, le dogmatisme et même les idées pourraient-elles y trouver leur place ? Nous serions bien incapables de projection, d'idées et d'imagination. C'est en cela que la métaphore d'une île paraît particulièrement appropriée. Nous pouvons choisir d'entrer dans l'eau, de se baigner voire même de naviguer sur ces vagues et ces marées. Simplement, nous ne pourrions nous épanouir dans la houle, elle sera mouvementée, contraignante voire dangereuse pour notre esprit.

La raison selon Kant serait alors limitée simplement, sans murs érigés autour d'elle, impossibles à gravir. Il nous explique ce concept particulièrement par la scission entre noumènes et phénomènes⁶².

Le phénomène se matérialise devant nous, nous en faisons l'expérience. Kant les définit comme des *images sensibles*⁶³, pour évoquer à nouveau les sens, intermédiaires par lesquels nous vivons le monde. Le noumène en revanche serait la chose *en soi*, sans que nous puissions la connaître ni en faire l'expérience. Nous pouvons cependant la penser, l'imaginer et sortir par là des limites de la raison. Elle restera cependant intangible, à un stade latent de projection, ainsi que nos idées resteront à un stade d'idées et d'intuition.

Maintenant, la notion de frontière qui apparaît en filigrane de la conception de la raison selon Kant suppose alors deux espaces distincts. L'espace de connaissance de la raison et un espace, illimité mais houleux, que nous ne pourrions jamais connaître, de la réalité en soi. Comment se matérialiserait cette frontière, cet espace que nous ne pouvons outrepasser que par le songe ? À quoi ressemble le seuil entre noumènes et phénomènes ? À une plage ? Un trait de côte ? Pourtant, cette frontière entre terre et mer ne se situe jamais au même endroit, dépendant des marées et même des coefficients. Quelle est alors la taille de cet espace et que contient-il ?

En argentique, lors du développement des négatifs photographiques, il arrive parfois que des détails de la taille exacte de grains de sel d'argent se retrouvent bloqués, sous une forme et une taille immuable⁶⁴. Nous ne pourrions plus jamais savoir quels étaient ces détails, ni en connaître la forme. Dans un article dédié au seuil⁶⁵, le philosophe Grégoire Chamayou compare le seuil de perception à un tamis, un filtre qui laisserait s'échapper les éléments trop petits tout en gardant une réalité incomplète, biaisée et perdant des informations. Nous pourrions aussi nous amuser à imaginer notre perception comme une trame que l'on apposerait sur les impressions du monde pour le rendre intelligible, en supprimer ou du moins baisser les nuances pour réussir à appréhender les images. Comme dit précédemment, nous ne pouvons expérimenter la réalité au-delà de notre seuil de perception donc. Que deviennent ces éléments de la taille d'un grain de sel d'argent,

61 ~ courants philosophiques, le premier prônant la connaissance du sujet et le second affirmant que la vérité provient plutôt de l'expérience.

62 ~ Emmanuel Kant, *op. cit.*, noumène du grec *noumenôn*, du verbe *noein*, « concevoir par l'intellect ». Ce sont les objets de la connaissance, la chose *en soi*. Le phénomène, par opposition, désigne l'objet indéterminé d'une intuition, par empirisme.

63 ~ Emmanuel Kant, *op. cit.*, p. 259.

64 ~ Grégoire Chamayou, « Qu'est-ce qu'un seuil ? » in Eyal Weizman, *La vérité en ruines - Manifeste pour une architecture forensique*, Paris, Zones/ La Découverte, 2021.

65 ~ *Ibid.*

bloqués à jamais entre deux espaces alors ? Sont-ils compris dans notre perception du monde ?

Nous ne parlons pas ici d'éléments autres comme la météorite qui viendrait altérer un espace, le transformant en *zone* comme dans le film *Annihilation*. Ces éléments sont si autres, si éloignés que l'on ne pourrait les considérer avant qu'ils soient. Ils ne proviennent plus de la mer mais directement de l'espace en l'occurrence.

Penchons-nous plutôt sur ces formes indéfinies de la taille d'un grain de sel. Un espace comme un centre commercial ne serait pas altéré par la présence de formes inhumaines mais plutôt par l'absence de formes humaines. Leur absence hante les lieux, se matérialise et alourdit l'air, assourdit la lumière. Il en va de même pour une aire de jeux sans plus d'enfants pour la peupler. Ces spectres d'absence resteraient bloqués, de la même exacte taille que les trous qui filtrent les informations du monde que l'on reçoit. Ils nous influenceraient sans que nous puissions les percevoir, se situant précisément sur le seuil. Ce sont pourtant des formes qui ont été intelligibles fut un temps. Elles nous étaient familières, nous n'en percevons simplement plus la forme à cause de leur absence. Nous ne pouvons plus les voir mais les contours des formes flottent toujours dans l'air, continuent d'agir sur nous. On n'en perçoit que des résidus, comme des traces à peine intelligibles, des traces de pas que la neige aurait presque intégralement recouvertes. Il faut se dépêcher de les suivre, il faut les graver dans notre esprit à défaut de pouvoir en figer la forme. Vite, il faut avancer avant que tout repère disparaisse, avant que l'on se perde.

Les habitants de la *Ville de la fin des temps*, une fois séparés de leur ombre, comment expérimentent-ils le monde ? Peuvent-ils, eux aussi, suivre les traces de pas dans la neige ? Ils appartiennent finalement au lieu, à cette ville aux remparts infranchissables, ils ne sont plus des entités à part entière, ils font partie des lois de la ville. Représenteraient-ils plus maintenant le *manque d'absence*⁶⁶, comme des spectres qui sont là alors qu'ils ne devraient pas l'être ?

Tout au long du récit, on se questionne sur l'existence potentielle de ce lieu aux limites du monde. Tout semble si étrange, si dissonant et pourtant si calme, poétique et apaisant. Les habitants sont doux et gentils entre eux ; ils cohabitent avec des licornes au pelage d'or et la vie semble couler de manière fluide et cohérente. Ce qui est si étrange alors, c'est la perception qu'a notre protagoniste de ce monde. Il est en marge car son ombre continue de vivre quelque part, il en perçoit encore l'écho qui lui permet de comprendre que de fait, dans ce monde, quelque chose sonne faux. Tout est bien présent mais la ville semble sans substance. Imaginons un monde dans lequel tout paraît réel, il manque simplement les ombres. Quand et comment comprendre que quelque chose ne va pas ? Comment y réagir ?

Outre l'absence d'ombres, une autre strate de réalité s'ajoute à notre perception des lieux abandonnés lors d'une exploration, des formes bien présentes qui pour autant nous perdent plutôt que de nous rattacher à une forme de compréhension et de connaissance.

Des assiettes disposées sur une table, une partie de cartes jamais finie, des poupées rassemblées ou bien des fausses fleurs, des vêtements disposés sur un lit... Souvent ce genre de spectacle s'offre à nous en *urbex*. On pourrait alors penser que les anciens propriétaires sont partis précipitamment, que nous sommes spectateurs d'un moment inédit d'intimité avec les habitudes ou la vie passée de ces gens. Il y a pourtant une pratique assez commune même si elle n'est pas partagée par tous, c'est celle de la mise en scène.

Les personnes vont créer une sorte de nature morte pour après la photographier. Cette pratique est controversée car elle ne conserve pas

66 ~ Mark Fisher, *The Weird and the Eerie*, *op. cit.*

À noter que le philosophe Benoît Halet apporte une nuance et traduit par manque d'absence et échec de présence des termes indissociés de l'ouvrage original. Fisher emploie le terme *failure* dans les deux cas, ce qui marque l'expérience d'un défaut, d'une défaillance mais aussi d'un manquement. Benoît Halet, *op. cit.*

l'état initial d'abandon laissé par les précédentes habitant·es. Le but des *urbexeur·euses* serait de laisser le moins de traces possibles de leur passage, de conserver les traces de vie initiales, laissant un terrain souverain à l'altération, la seule autorisée à transformer les lieux.

Pourtant certain·es vont choisir de déplacer des objets et de recréer une scène de vie factice [fig. 21]. Si l'on peut voir cela comme une perte d'informations sur la réalité du lieu, il est aussi intéressant d'imaginer que plusieurs couches de réalités se superposent ici. Au-delà de cette stratification, nous ne pourrions jamais savoir quelle intention a placé tel ou tel objet ici, pourquoi cette disposition plutôt qu'une autre ainsi que l'intervention naturelle ou humaine. Cependant, en prenant parfois du recul, on peut déceler certains signes d'une mise en scène comme par exemple une table mise, c'est l'exemple le plus évident. Pourquoi les personnes seraient-elles parties si précipitamment qu'elles n'en auraient pas fini leur repas ? Pourtant, un doute, si infime soit-il, subsiste toujours. Et si, de fait, ces personnes étaient parties si précipitamment ?

La mise en scène pourrait agir comme un repère de compréhension, une manière de rendre intelligible le spectacle qui s'offre à nous. On ne peut pourtant pas réellement s'y accrocher, de peur qu'il n'y ait rien de plus qu'une illusion devant nos yeux. C'est bien souvent l'aspect trop propre, trop lisse de la disposition des objets qui crée une tension nouvelle, celle de ne plus savoir comment percevoir, comment interpréter, comme une fausse trace de vie qui ne serait qu'un cul-de-sac éloignant du chemin, menant vers des contrées bien sombres dans lesquelles le sens se perd, les traces s'effacent et d'où il est impossible de revenir.

On peut pourtant chercher à se perdre.

*Comment ne pas revenir ? Il faut se perdre. Je ne sais pas. Tu apprendras. Je voudrais une indication pour me perdre. Il faut être sans arrière-pensée, se disposer à ne plus reconnaître rien de ce qu'on connaît, diriger ses pas vers le point de l'horizon le plus hostile, sorte de vaste étendue de marécage que mille talus traversent en tous sens on ne voit pas pourquoi.*⁶⁷

Est-il réellement possible d'y arriver ? On a beau se placer dans des lieux, des situations dans lesquels le sens nous échappe, on ne peut pourtant se détacher de nos yeux. Nos yeux ont retenu et appris à voir d'une manière bien précise.

Je cherche à me perdre lorsque j'explore des lieux abandonnés. Je cherche à ne plus comprendre ce qui m'entoure et à me détacher du sens. Comme le personnage de la mendiante⁶⁸, je pourrais demander des indications aux fantômes environnants pour me perdre. Pourtant, paradoxalement, je recherche précisément à travers des cartes des lieux pour au final me perdre. *Maps*⁶⁹ joue pour moi un rôle très important dans la pratique de l'*urbex* [fig. 22 à 24]. Il faudra d'abord repérer un endroit selon certains signes : une végétation foisonnante, notamment autour de l'entrée, un toit « mou », qui paraît ployer sous le poids du temps, parsemé de tuiles absentes ou bien des fenêtres opacifiées par la poussière ou les toiles d'araignée... un ensemble d'indications pour se perdre, finalement. L'utilisation d'une carte laisse entendre qu'il faut déchiffrer, chercher un chemin menant à un lieu bien spécifique. C'est de fait ce qu'il se passe lors de la recherche de lieux abandonnés. Pourtant, se perdre dans un lieu bien précis semble être une manière bien différente de se perdre que d'une manière générale, sans penser à un endroit spécifique. Sans plus rien reconnaître. Pourrait-on dans ce cas parler de déterritorialisation partielle et totale⁷⁰ ?

Ce processus pourrait lui aussi nous donner des indications sur le chemin à suivre. Il est développé par Deleuze et Guattari dans *Mille*

67 ~ Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, Paris, Gallimard, 1966, p.9.

68 ~ *Ibid.*

69 ~ *Google Maps*, service de cartographie en ligne.

70 ~ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

Plateaux, s'approprier un territoire, créer des signes pour le rendre intelligible et pouvoir le décrire, c'est ce qu'ils appellent territorialiser. En revanche, la décontextualisation d'un ensemble de normes sociales en dehors d'un lieu établi, un flux qui échappe à ce lieu, ce concept engage un déplacement mais aussi un acte d'origine ainsi qu'une destination. La déterritorialisation appelle aussi la reterritorialisation. On pourrait y trouver un parallèle avec les rites de passage, comme nous l'avons vu plus tôt. Ce processus implique donc une volonté humaine, il faut aussi rendre l'espace rendu intelligible de la sorte à probablement engager une déterritorialisation préalable. Avec cet acte, nous transformons en fait une sorte les espaces en lieux.

Seulement, Deleuze et Guattari mettent en garde sur la phase intermédiaire de ce processus. Cette phase de flottement, dans laquelle aucun signe ne remplace le précédent, pourrait être en quelque sorte impossible à saisir et à contrôler par son instabilité.

Il nous a non sans détour permis *Ville de la fin des temps*. Même si son apparence figée risquerait d'être entendue, une stabilité absolue ne pourrions nous pas plutôt la considérer comme cette phase fluide qui se serait perdue hors du temps? Comme dit précédemment, si nous tentons de regarder plus en détail son essence, sa substance, nous nous rendons compte que les signes ne nous appartiennent plus, en fait, nous n'avons pas encore précisé qu'en ce roman, deux histoires parallèles évoluent simultanément cependant, nous ne pouvons savoir dans la seconde histoire (qui est en fait la première), le monde s'apparente grandement à l'expérience que nous en avons. Un monde du XXI^e siècle au Japon, à quelques années près dans le futur, potentiellement. Le protagoniste semble ancré dans ce monde, il lui semble intelligible, à quelques détails près. L'histoire commence avec le protagoniste qui se questionne grandement sur l'ascenseur dans lequel il se trouve. Il ne sait s'il monte ou si il descend, ou même s'il ne fait pas le tour de la Terre⁷². L'ascenseur lui paraît si étrange qu'il se demande même comment celui dans lequel il se trouve et celui de son immeuble peuvent porter le même nom, le même signe. De plus, il semble que cet ascenseur transforme les sons en «soupirs d'un chien atteint de pneumonie»⁷³. Le temps semble se distendre au sein de ce lieu puis, quand il arrive enfin à l'étage désiré, la fille qui l'accueille parle sans qu'aucun son ne sorte de sa bouche. Pourtant le protagoniste la comprend.

Ces signes qui semblent s'altérer, dissoner par rapport à un monde intelligible ressortent alors directement. Ils nous semblent en décalage avec ce qui nous est familier. On pourrait qualifier ce phénomène de déterritorialisation relative⁷⁴ alors que la déterritorialisation dont il est question dans la *Ville de la fin des temps* serait absolue. Le premier cas, le plus commun, recontextualise directement, les signes sont remplacés et le territoire est à nouveau appréhendé. En revanche, toute déterritorialisation peut tendre vers un absolu, une ligne de fuite⁷⁵ comme ils l'appellent. Les signes ne sont plus remplacés, le sens se perd... C'est bien sûr une tendance plutôt qu'un nouvel état car presque impossible à isoler. La reterritorialisation arrivera tôt ou tard, laissant cependant la place à la fuite et à l'errance au cours du processus. Ils prennent l'exemple du fascisme pour appuyer ces dérives. C'est une déterritorialisation violente suivie de dérives liées à la perversion du processus.

À bien y réfléchir, chaque flux de perte et transformation des signes s'accompagne d'une volonté humaine, les signes étant la condition de compréhension de l'humain de l'espace dans lequel il évolue. C'est un besoin que nous avons d'apporter un sens à ce qui nous entoure pour comprendre, fixer les choses et évoluer sur cette base. Sans cette volonté, les signes pourraient-ils donc juste se perdre, tendre vers un absolu sans que nous puissions en saisir les phénomènes, se placer *au dehors*?

72 - Haruki Murakami, *op. cit.*, p. 9.

73 - *Ibid.*, p. 12.

74 - Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 161.

75 - *Ibid.*, p. 250.

initial d'abandon laisse par les précédents habitants. Le but des *urbexeurs* serait de laisser le moins de traces possibles de leur passage, de conserver les traces de vie initiales, laissant un terrain ouvert à l'altération, la seule autorisée à transformer les lieux.

Pourtant certains vont essayer de déplacer des objets et de créer une scène de vie factice [fig. 21]. Si on peut voir cela comme un moyen d'informations sur la réalité du lieu, il est aussi intéressant d'imaginez que plusieurs couches de réalités se superposent ici. Au-delà de cette stratification, nous ne pourrions jamais savoir quelle intention a placé tel ou tel objet ici, pourquoi cette disposition plutôt qu'une autre ainsi que l'intervention naturelle ou humaine. Cependant, en prenant parfois du recul, on peut déceler certains signes d'une mise en scène comme par exemple une table mise, c'est l'exemple le plus évident. Pourquoi les personnes seraient-elles parties si précipitamment qu'elles n'en auraient pas fini leur repas? Pourtant, un doute, si infime soit-il, subsiste toujours. Et si, de fait, ces personnes étaient parties si précipitamment?

La mise en scène pourrait agir comme un repère de compréhension, une manière de rendre intelligible le spectacle qui s'offre à nous. On ne peut pourtant pas réellement s'y accrocher, de peur qu'il n'y ait rien de plus qu'une illusion devant nos yeux. C'est bien souvent l'aspect trop propre, trop lisse de la disposition des objets qui crée une tension nouvelle, celle de ne plus savoir comment ils ont pu arriver ici, comment ils ont pu laisser une trace de vie qui ne se cache pas dans un sac élastique, qui même ment vers des contrées bien soit-êtres, dans lesquelles on ne sait se perdre, les traces s'effacent et d'où il est impossible de revenir.

On peut pourtant chercher à se perdre.

Comment ne pas revenir? Il faut se perdre. Je ne sais pas, tu n'y es pas. Je voudrais une indication pour t'éloigner. Il faut être sûr d'être partie, pensée, se disposer à ne plus reconnaître rien de ce qu'on connaît, diriger ses pas vers le point de l'horizon le plus hostile, sorte de vaste étendue de marécage que mille talus traversent en tous sens on ne voit pas pourquoi.

Est-il réellement possible d'y arriver? On a beau se placer dans des lieux, des situations dans lesquels le sens nous échappe, on ne peut pourtant se détacher de nos yeux. Nos yeux ont retenu et appris à voir d'une manière bien précise.

67 - Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, Paris, Gallimard, 1966, p.9.

Je cherche à me perdre lorsque j'explore des lieux abandonnés. Je cherche à ne plus comprendre ce qui m'entoure et à me détacher, dans ce lieu, de "le personnage de la mendicante", je pourrais demander des indications aux fantômes environnant, pour me guider, mais également je recherche précisément à devenir des fantômes de lieux abandonnés, à se perdre. *Maps*⁶⁹ joue pour moi un rôle très important dans ce processus de l'urbex [fig. 22 à 24]. Il faut apprendre à repérer un endroit, à reconnaître des signes: une végétation foisonnante, qui pousse autour de lieux abandonnés «mou», qui paraît plover sous les pieds, parsemé de pierres, de briques ou bien des fenêtres qui ont disparu, les toiles d'araignées, un ensemble d'indications portées par le lieu, mais qui ne sont pas toujours bien spécifiques. C'est de fait ce qui se passe lors de la recherche de lieux abandonnés. Pourtant, se perdre dans un lieu bien précis semble être une manière bien différente de se perdre dans un lieu qui n'a guère de sens, sans penser à un endroit spécifique. Sans aucun repère visible. Pourrait-on dans ce cas parler de déterritorialisation partielle et totale?

Ce processus pourrait lui aussi nous donner des indications sur le chemin à suivre. Il est développé par Deleuze et Guattari dans *Mille* [fig. 24]

70 - Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980.

Plateaux. S'approprier un territoire, créer des signes pour le rendre intelligible et pouvoir le décrire, c'est ce qu'ils appellent territorialiser. En revanche, la décontextualisation d'un ensemble de normes sociales en dehors d'un lieu établi, un flux qui échappe à ce lieu, ce concept engage un déplacement mais aussi un lieu d'origine ainsi qu'une destination. La déterritorialisation appelle aussi à la reterritorialisation. On pourrait y trouver un parallèle avec les rites de passage, comme nous l'évoquions plus tôt. Ce processus implique donc une phase liminale, lui aussi. Chaque espace rendu intelligible de la sorte a probablement engagé une déterritorialisation préalable. Avec cet acte, nous transformons en quelque sorte les espaces en lieux.

Seulement, Deleuze et Guattari mettent en garde sur la phase intermédiaire, fluide de ce processus⁷¹. Cette phase de flottement, dans laquelle aucun signe ne remplace le précédent, pourrait être en quelque sorte impossible à saisir et à contrôler par son instabilité.

71 ~ *Ibid.*, p. 250.

Faisons à nouveau un détour par la *Ville de la fin des temps*. Même si son apparence figée laisserait entendre une stabilité absolue, ne pourrions nous pas plutôt la considérer comme cette phase fluide qui se serait perdue hors du temps? Comme dit précédemment, si nous tentons de regarder plus en détail son essence, sa substance, nous pourrions nous rendre compte que les signes ne nous appartiennent plus. En revanche, nous n'avons pas encore précisé qu'en ce roman, deux histoires parallèles évoluent; simultanément cependant, nous ne pouvons savoir. Dans la seconde histoire (qui est en fait la première), le monde s'apparente grandement à l'expérience que nous en avons. Un monde du XXI^e siècle au Japon, à quelques années près dans le futur, potentiellement. Le protagoniste semble ancré dans ce monde, il lui semble intelligible, à quelques détails près. L'histoire commence avec le protagoniste qui se questionne grandement sur l'ascenseur dans lequel il se trouve. Il ne sait s'il monte ou s'il descend, ou même s'il ne fait pas le tour de la Terre⁷². L'ascenseur lui paraît si étrange qu'il se demande même comment celui dans lequel il se trouve et celui de son immeuble peuvent porter le même nom, le même signe. De plus, il semble que cet ascenseur transforme les sons en «soupirs d'un chien atteint de pneumonie»⁷³. Le temps semble se distendre au sein de ce lieu puis, quand il arrive enfin à l'étage désiré, la fille qui l'accueille parle sans qu'aucun son ne sorte de sa bouche. Pourtant le protagoniste la comprend.

72 ~ Haruki Murakami, *op. cit.*, p. 9.

73 ~ *Ibid.*, p. 12.

Ces signes qui semblent s'altérer, dissoner par rapport à un monde intelligible ressortent alors directement. Ils nous semblent en décalage avec ce qui nous est familier. On pourrait qualifier ce phénomène de déterritorialisation relative⁷⁴ alors que la déterritorialisation dont il est question dans la *Ville de la fin des temps* serait absolue. Le premier cas, le plus commun, recontextualise directement, les signes sont remplacés et le territoire est à nouveau appréhendé. En revanche, toute déterritorialisation peut tendre vers un absolu, une ligne de fuite⁷⁵ comme ils l'appellent. Les signes ne sont plus remplacés, le sens se perd... C'est bien sûr une tendance plutôt qu'un nouvel état car presque impossible à isoler. La reterritorialisation arrivera tôt ou tard, laissant cependant la place à la fuite et à l'errance au cours du processus. Ils prennent l'exemple du fascisme pour appuyer ces dérives. C'est une déterritorialisation violente suivie de dérives liées à la perversion du processus.

74 ~ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 141.

75 ~ *Ibid.*, p. 250.

À bien y réfléchir, chaque flux de perte et transformation des signes s'accompagne d'une volonté humaine, les signes étant la condition de compréhension de l'humain de l'espace dans lequel il évolue. C'est un besoin que nous avons d'apporter un sens à ce qui nous entoure pour comprendre, fixer les choses et évoluer sur cette base. Sans cette volonté, les signes pourraient-ils donc juste se perdre, tendre vers un absolu sans que nous puissions en saisir les phénomènes, se placer *au dehors*?

Nous en arrivons à un point crucial de la différence que l'on peut ressentir entre la perception d'un espace liminal et celle d'un lieu abandonné. Le premier reste malgré tout un environnement créé humainement, abritant une volonté derrière cet acte tandis que le second échappe à toute volonté; l'humain n'a plus d'emprise sur cette transformation et c'est précisément ce qui le rapproche d'un absolu.

C'est pour cette raison que l'exploration urbaine peut sembler transformer notre perception, momentanément nous isoler de la réalité à laquelle on appartient. On ressent profondément que les signes se transforment, nous échappent même si on en perçoit pourtant certaines réminiscences [fig. 25 et 26]. Ils passent d'un état de lieu à celui d'espace. Les voir en phase liminale, les percevoir par bribes tout en sachant qu'ils vont finir par s'estomper complètement; ce spectacle nous plonge dans un état qui irait potentiellement au-delà de notre perception, qui nous permettrait, si éphémère soit cette sensation, de ressentir un absolu, d'apercevoir *le dehors*⁷⁶.

Nous pourrions dans ce cas imaginer les espaces liminaux comme une illusion d'absolu, une sorte de mise en scène dans laquelle la volonté humaine reste bien présente. Il y a cependant un facteur que nous avons oublié de prendre en compte, c'est celui du temps.

⁷⁶ ~ On pourrait interpréter ces mots en rapport avec la métaphore bien célèbre de la Grotte de Platon. Cependant, je ne cherche pas ici à expliquer un nouvel état de lucidité ou de conscience sur le monde, je cherche plutôt à évoquer la perte totale de ces derniers.



[fig. 26]



[fig. 25]

Nous en arrivons à un point crucial de la différence que l'on peut ressentir entre la perception d'un espace liminal et celle d'un lieu abandonné. Le premier reste malgré tout un environnement créé humainement, abritant une volonté derrière cet acte tandis que le second échappe à toute volonté; l'humain n'a plus d'emprise sur cette transformation et c'est précisément ce qui le rapproche d'un absolu.

C'est pour cette raison que l'exploration urbaine peut sembler transformer notre perception, momentanément nous isoler de la réalité à laquelle on appartient. On ressent profondément que les signes se transforment, nous échappent même si on en perçoit pourtant certaines réminiscences [fig. 25 et 26]. Ils passent d'un état de lieu à celui d'espace. Les voir en phase liminale, les percevoir par bribes tout en sachant qu'ils vont finir par s'estomper complètement; ce spectacle nous plonge dans un état qui irait potentiellement au-delà de notre perception, qui nous permettrait, si éphémère soit cette sensation, de ressentir un absolu, d'apercevoir *le dehors*⁷⁶.

Nous pourrions dans ce cas imaginer les espaces liminaux comme une illusion d'absolu, une sorte de mise en scène dans laquelle la volonté humaine reste bien présente. Il y a cependant un facteur que nous avons oublié de prendre en compte, c'est celui du temps.

76 - On pourrait interpréter ces mots en rapport avec la métaphore bien célèbre de la Grotte de Platon. Cependant, je ne cherche pas ici à expliquer un nouvel état de lucidité ou de conscience sur le monde, je cherche plutôt à évoquer la perte totale de ces derniers.

[fig. 26]

[fig. 25]



J'ai l'impression que sous l'impulsion du stress, je n'ai regardé que le sol et je redécouvre l'endroit pleinement lors de cette seconde visite. Je me rends même compte de dispositions de meubles étranges et d'autres détails inattendus. Derrière le canapé du salon sont empilés des fauteuils inaccessibles dont l'accès est barré par un vieux lit recouvert d'objets en tout genre : lettres, boîtes, poupées etc. Je me baisse pour photographier un rocking chair et là, encore plus d'objets cachés sous le lit. J'aimerais tant récupérer quelques photos ou lettres mais je ne me l'autorise pas, je dois trouver d'autres moyens de marquer le souvenir de cette exploration.



77 ~ Gilles Deleuze, « Vérité et temps, le faussaire », lecture du 22/05/1984, [https://www.webdeleuze.com/textes/352], consulté le 27/04/2026.

78 ~ Henri Bergson, *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*, op. cit.

79 ~ *Ibid.*, p. 144.

80 ~ cf. *supra.*, p. 15.

81 ~ Gilles Deleuze, *Vérité et temps, le faussaire*, op. cit.

82 ~ Réunion d'éléments voisins, de particules en suspension, [https://www.cnrtl.fr/definition/coalescence], consulté le 28/04/2026.

83 ~ Il conviendrait maintenant d'explicitier la différence entre les espaces liminaux et les images de ceux-ci. Leur forme finale ne va jamais au-delà de l'image, étant emprisonnés par des écrans et ne dépassant jamais l'instantané de l'image. Les espaces liminaux évoqueraient donc la projection des possibles, des histoires et des fantasmes au sein de ceux-ci tandis que les images liminales n'en seraient que les formes « matérielles » (même si virtuelles).

Nous commençons à nous approcher du cœur de notre voyage. Nous ne voyons plus les traces de pas que nous avons laissées, pas plus que celles, encore inexistantes qui se trouvent devant nous. Le temps se scinde constamment, entre passé et présent, entre image actuelle et virtuelle⁷⁷.

Accompagnés à nouveau par Bergson⁷⁸, tentons de comprendre maintenant ce qui constitue le temps au seuil, tentons de le ressentir, de le toucher, si tant est que ce soit possible.

Nous avons déjà évoqué le souvenir pur et son rapport avec l'image-souvenir. Le premier serait l'origine, la virtualité originelle pour reprendre les termes de Bergson⁷⁹. Le souvenir-image quant à lui se réactualiserait constamment, en rapport avec notre perception de chaque instant. Cependant, le souvenir-image ne porte pas la même substance, la marque du passé qui caractérise le souvenir pur. Ce dernier, inaccessible se noierait dans notre inconscient, son influence bien présente sans exister.

Les espaces liminaux agissent sur nous. On ne peut négliger leur influence. Ils nous plongent dans un état de profonde mélancolie, une nostalgie empreinte d'inconnu, une *anemoia* en somme. Si nous tentions de revenir aux origines, aux marques qui créeraient ce lien avec notre perception, pourrions-nous considérer qu'elles en appelleraient à nos souvenirs purs ?

Paradoxalement, ce sont des images. Ce ne sont pas les nôtres. Elles agissent pourtant sur notre mémoire. Nous pourrions prendre l'exemple d'une photo de famille d'autrui. Si nous regardions cette image, il en ressortirait probablement une forme de nostalgie ou du moins une sensation du temps. Elle nous renverrait vers notre propre vécu, des instants similaires. Nous serions capables d'isoler ces moments, les protagonistes, le lieu ainsi que l'époque à laquelle s'est déroulée cette image convoquée par notre mémoire; comme nous retrouvons notre maison en projection du conte de la maison d'autrui⁸⁰. Si maintenant nous regardions des images liminales, un instant capturé de la même manière, nous serions bien incapables d'isoler une quelconque marque de notre passé la concernant.

Deleuze apporte une nuance à la conception du temps, au-delà du souvenir; sur la matière même, continue et fluide, de celui-ci⁸¹. Il définit le temps à travers l'image-cristal, une temporalité qui lierait l'image actuelle à l'image-souvenir. Beaucoup d'images différentes, me direz-vous. À la notion préexistante d'image-souvenir, que nous avons exprimée auparavant, il y ajoute celles d'image actuelle et virtuelle. Celles-ci prennent toutes deux place dans l'instant, simplement distinctes mais en fusion, en coalescence⁸². L'image du présent qui se déroule devant nous se dédoublerait instantanément entre actualité et virtualité, comme un cristal dédouble la lumière, voire la sépare en une infinité de rayons. Toutes ces images déployées coexisteraient donc ensemble, dans le présent tout en reflétant l'infinité des possibles. Seulement, en leur qualité virtuelle, les images des espaces liminaux⁸³ ne possèdent pas de substance dans le présent, simplement car elles n'ont jamais été. Elles ne possèdent aucune substance du passé, si virtuelles soient-elles. Par la même occasion, aucune projection d'un futur potentiel n'est possible au sein de ces espaces liminaux.

Déjà par leur origine, elles rompent avec toute forme de passé. Les personnes qui réussiront à saisir un instant liminal à travers un appareil photo n'adopteront aucun point de vue personnel; elles ne capturent pas leur vécu pour le graver en image littérale d'un souvenir, elles captent simplement un instant liminal, aussi éphémère soit-il.

Regardez, la boucle du chiffre commence à se remplir de temps; elle contient le monde. Je commence à tracer un chiffre, le monde est dans la boucle et moi, je suis dehors; je le referme - là - et le scelle, il est complet. Le monde est complet

*et je suis en dehors, je crie. « Oh, sauvez-moi, je ne veux pas être chassée de la boucle du temps ! »*⁸⁴

Dans cette continuité d'image-cristal selon Deleuze (lui-même reprenant Bergson⁸⁵), les images se lient entre elles à travers des circuits⁸⁶, plus ou moins grands et plus ou moins complexes [fig. 27].

À la vue d'un objet, la perception fusionne avec l'image-souvenir. Rêves, pensées et mémoire se mêlent pour créer un circuit mettant en tension chacune de ses composantes. Liés au niveau d'attention du sujet par rapport à l'objet, les circuits peuvent se dilater, changer de degré de tension etc. Plus le circuit s'étend, plus les caractéristiques de l'objet souvenir refont surface, plus l'image-souvenir se précise. Un circuit impose deux états possibles, ouvert ou fermé. Si Deleuze s'intéresse à la forme cristalline comme le plus petit circuit possible, celui par lequel on pourrait apercevoir la coalescence entre image actuelle et virtuelle, ce circuit reste ouvert aux variations et aux agrandissements, il communique avec des images plus larges. Cependant, si les espaces liminaux sont dénués de passé comme de futur, ils ne peuvent créer des tensions, ce sont des circuits fermés sur eux-mêmes, bloqués dans la temporalité d'un instant ou bien directement hors du temps. Nous l'avons dit précédemment mais les espaces liminaux sont dénués de toute forme de vie. Aucune altération n'est possible, leur liminalité provient de cette absence de mouvement. C'est une forme de seuil atemporel. C'est presque un anti-seuil, plus de progression possible, plus d'état transitionnel menant vers une nouvelle forme. Au contraire, aucune nouveauté n'est possible ni tolérée. L'espace en viendrait à perdre sa nature. Le seuil a besoin du temps pour exister.

Les lieux abandonnés représentent en revanche le seuil par excellence. Leur transition ne cessera jamais, cet aspect éternellement instable les empêchera toujours de glisser hors du temps. Ils exacerbent même la coalescence évoquée plus tôt. Les marques du passé interrompent constamment le présent, comme si on voyait à chaque instant se faire la fusion entre actuel et virtuel. Comme un cristal, l'altération scintillante reflète l'infinité des possibles futurs des lieux. Une fois que j'aurai quitté le bâtiment que je viens d'explorer et que je regarderai sa façade, sera-t-il le même que celui que je viens de voir ? Qui me dit qu'une brèche ne s'est pas formée, un trou est apparu ou bien un plafond s'est effondré dès que j'avais les yeux tournés ? Ou plus subtilement, une racine aurait pu parcourir un peu plus de chemin, un insecte même se déplacer, transformant jusqu'à chaque recoin à chaque instant. Si le foyer fixe les choses, nous donne une illusion d'immuabilité, la maison abandonnée au contraire exhibe tout ce qui nous est hostile, ce qui échappe à notre contrôle.

On peut tout de même choisir quand franchir le seuil de la porte⁸⁷. On ne reste pas bloqué à jamais dans ce lieu, ses frontières sont fluides et s'estompent toujours un peu plus au fil du temps et de l'altération. Le mythe veut cependant qu'une fois dans un espace liminal, on ne puisse plus en sortir, comme si on avait franchi un point de non-retour. Le mouvement avant ou arrière n'est plus possible, plus de liberté d'action. Nous sommes simplement confrontés à l'angoisse d'un immuable spectacle sans fin.

L'immuabilité pourtant, comme évoquée plus tôt⁸⁸, nous la recherchons d'une certaine manière à travers la maison, notre maison. En habitant, nous tentons de créer cette illusion de contrôle à travers l'entretien, l'agencement du sanctuaire de nos souvenirs. La maison permet à notre mémoire de se loger. Elle nous laisse transformer le temps en durée sensible pour le rendre intelligible.

84 ~ Virginia Woolf, *Les Vagues*, traduit par Cécile Wajsbrot, Gouville-sur-mer, Le Bruit du temps, 2020, p. 47.

85 ~ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit.

86 ~ Gilles Deleuze, *Cinéma 2: L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 65.

87 ~ ou d'une quelconque ouverture, ce que le bâtiment nous permet.

88 ~ cf. *supra*, p. 11.

La maison, première société à laquelle l'homme est soumis continuellement, possède un double pouvoir : celui de cacher et d'expliciter la démarche temporelle de l'être, en séduisant le temps qui s'écoule, comme avec une belle mélodie, pour éluder son passage incontournable.⁸⁹

89 - Joana Duarte Bernardes, *op. cit.*, paragraphe n°1.

Paradoxalement, si fixer les choses dans une durée définie peut nous rassurer, l'immutabilité absolue au contraire nous plonge dans une angoisse indicible car, dès lors que le temps n'existe plus, puis-je encore exister ?

Si la mémoire se construit avec la durée, comment peuvent subsister les souvenirs en l'absence de ce mouvement continu ?

L'oubli encore permettrait l'inconscience temporelle, on oublierait tout en sachant qu'on a possédé des souvenirs fut un temps... Mais dans ce cas précis, même l'oubli est impossible. Sur l'instant, on ne peut se souvenir, mais si l'instant dure continuellement, on ne peut plus oublier non plus.

Le cristal catalyse la lumière et offre une infinité de reflets. Ces reflets n'existent que simultanément avec l'image qu'ils reflètent. Si l'on prend maintenant une matière bien plus fluide et incertaine telle que l'eau, les reflets se transformeront en un mouvement continu alternant entre idéalisation et déformation des images. L'eau nous permettra l'évasion onirique en créant des étoiles-îles⁹⁰ ou bien des poissons volants⁹¹ en mélangeant les images et leurs reflets ; le ciel deviendra lac et vice versa [fig. 28]. On comprendra qu'il est impossible de voir un reflet, toujours perturbé par une ondulation, une vague ou une bulle dont on ne connaît pas la provenance. L'eau donne donc de la poésie à l'image, une illusion de douceur et de fraîcheur. Elle permet aussi la contemplation passive et laisse émerger la rêverie profonde et courante comme une rivière, elle aussi. Cette eau, en outre, possède une profondeur. Au-delà du reflet, caché par celui-ci, existe un monde. Elle obscurcit la vision, filtre les rayons du soleil, empêche le regard de pénétrer au plus profond. Sa nature fluide lui permet aussi de s'insérer dans les plus petites brèches possibles, rien ne résiste à l'eau. Elle joue un rôle absolu dans l'altération. Elle est la source de toute vie qui peuple un lieu abandonné. C'est par elle que chaque objet demeure instable. Les murs se gonflent d'eau, elle donne vie à toutes sortes de moisissures, elle modifie même les structures. En quelque sorte, l'eau et les ruines se forment qu'un. Le reflet offert par l'eau pourrait être celui du lieu abandonné par son aspect aqueux et instable.

À l'inverse donc, le reflet que nous offre le miroir est absolument figé, géométrique, en accord total avec l'image originelle. Il n'offre aucune possibilité de mouvement, il est fermé sur lui-même et ne dépasse [fig. 27] aucun cas l'image, le mouvement étant impossible. Sa matérialité même, la glace et le métal suggèrent une froideur impassible. Aucune eau, aucune forme de vie, d'un possible mouvement. Séparés de nous par un objet plat, froid et impassible aussi, nous pourrions imaginer les espaces liminaux comme la réflexion d'un miroir. Pas un monde inversé, pas une zone et loin de ces films d'horreur dans lesquels votre reflet prend vie devant vos yeux ; les espaces liminaux seraient en somme le simple reflet tel que nous l'apercevons dans un miroir. Ni ici ni là⁹³, visible et pourtant inexistante, sans substance, l'image que nous offre le miroir, à bien y réfléchir, nous ferait frémir à l'idée qu'elle devienne notre réalité.

Si à l'instant nous considérons l'eau comme absente des espaces liminaux, il existe cependant des lieux particuliers qui dérogent à la règle, ce sont les *poolrooms*⁹⁴.

90 - Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière, op. cit.*, p. 64.

91 - *Ibid.*, p. 68.

92 - *Ibid.*, p. 46.

93 - Peter Heft, « Berwixt and- Between, Zones as Liminal and Deterritorialized Spaces », *PULSE: the Journal of Science and Culture*, numéro 8, 2021.

94 - Littéralement les pièces piscine, des sortes de piscines en soi. Les *poolrooms* sont devenues un étage à part entière au sein du mythe des *backrooms*. Originellement pourtant, elles ne sont qu'un sous-genre des espaces liminaux avec plus spécifiquement le nom de *poolcore*.



et je suis en dehors, je crie. « Oh, sauvez-moi, je ne veux pas être chassée de la boucle du temps! »⁸⁴

Dans cette continuité d'image-cristal selon Deleuze (lui-même reprenant Bergson⁸⁵), les images se lient entre elles à travers des circuits⁸⁶, plus ou moins grands et plus ou moins complexes [fig. 27].

À la vue d'un objet, la perception fusionne avec l'image-souvenir. Rêves, pensées et mémoire se mêlent pour créer un circuit mettant en tension chacune de ses composantes. Liés au niveau d'attention du sujet par rapport à l'objet, les circuits peuvent se dilater, changer de degré de tension etc. Plus le circuit s'étend, plus les caractéristiques de l'objet souvenir refont surface, plus l'image-souvenir se précise. Un circuit impose deux états possibles, ouvert ou fermé. Si Deleuze s'intéresse à la forme cristalline comme le plus petit circuit possible, celui par lequel on pourrait apercevoir la coalescence entre image actuelle et virtuelle, ce circuit reste ouvert aux variations et aux agrandissements, il communique avec des images plus larges. Cependant, si les espaces liminaux sont dénués de passé comme de futur, ils ne peuvent créer des tensions, ce sont des circuits fermés sur eux-mêmes, bloqués dans la temporalité d'un instant ou bien directement hors du temps. Nous l'avons dit précédemment mais les espaces liminaux sont dénués de toute forme de vie. Aucune altération n'est possible, leur liminalité provient de cette absence de mouvement. C'est une forme de seuil atemporel. C'est presque un anti-seuil, plus de progression possible, plus d'état transitionnel menant vers une nouvelle forme. Au contraire, aucune nouveauté n'est possible ni tolérée. L'espace en viendrait à perdre sa nature. Le seuil a besoin du temps pour exister.

[fig. 28]

Les lieux abandonnés représentent en revanche le seuil par excellence. Leur transition ne cessera jamais, cet aspect éternellement instable les empêchera toujours de glisser hors de temps. Ils exacerbent même la coalescence évoquée plus tôt. Les marques du passé interrompent constamment le présent, comme si on y était à chaque instant se faite la fusion entre actuel et virtuel. Comme dans un cristal, l'altération scintillante reflète l'infinité des possibles futurs des temps. Une fois que j'aurai quitté le bâtiment que je viens d'explorer et que je regarderai sa façade, sera-t-elle telle que je viens de voir ? Qui me dit qu'une brèche ne s'est pas formée, un trou est apparu ou bien au plus tard s'est effondré dès que j'avais les yeux tournés ? Ou plus subtilement, mes jambes auraient pu glisser un peu plus de chemin, un insecte me ne se déplacer, transformant jusqu'à chaque recoin à chaque instant. Si le foyer fixe les choses, nous donne une illusion d'immuabilité, la maison abandonnée au contraire exhibe tout ce qui nous est hostile, ce qui échappe à notre contrôle.

[NS gr] n peut tout de même choisir quand franchir le seuil de la porte⁸⁷. On ne reste pas bloqué à jamais dans ce lieu, ses frontières sont fluides et s'estompent toujours un peu plus au fil du temps et de l'altération. Le mythe veut cependant qu'une fois dans un espace liminal, on ne puisse plus en sortir, comme si on avait franchi un point de non-retour. Le mouvement avant ou arrière n'est plus possible, plus de liberté d'action. Nous sommes simplement confrontés à l'angoisse d'un immuable spectacle sans fin.

L'immuabilité pourtant, comme évoquée plus tôt⁸⁸, nous la recherchons d'une certaine manière à travers la maison, notre maison. En habitant, nous tentons de créer cette illusion de contrôle à travers l'entretien, l'agencement du sanctuaire de nos souvenirs. La maison permet à notre mémoire de se loger. Elle nous laisse transformer le temps en durée sensible pour le rendre intelligible.

84 - Virginia Woolf, *Les Vagues*, traduit par Cécile Wajsbrot, Gouville-sur-mer, Le Bruit du temps, 2020, p. 47.

85 - Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit.

86 - Gilles Deleuze, *Cinéma 2: L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 65.

87 - *ibid.*, p. 65.

88 - *ibid.*, p. 65.



*La maison, première société à laquelle l'homme est soumis continuellement, possède un double pouvoir : celui de cacher et d'expliciter la démarche temporelle de l'être, en séduisant le temps qui s'écoule, comme avec une belle mélodie, pour éluder son passage incontournable.*⁸⁹

89 ~ Joana Duarte Bernardes, *op. cit.*, paragraphe n°1.

Paradoxalement, si fixer les choses dans une durée définie peut nous rassurer, l'immutabilité absolue au contraire nous plonge dans une angoisse indicible car, dès lors que le temps n'existe plus, puis-je encore exister ?

Si la mémoire se construit avec la durée, comment peuvent subsister les souvenirs en l'absence de ce mouvement continu ?

L'oubli encore permettrait l'inconscience temporaire, on oublierait tout en sachant qu'on a possédé des souvenirs fut un temps... Mais dans ce cas précis, même l'oubli est impossible. Sur l'instant, on ne peut se souvenir, mais si l'instant dure continuellement, on ne peut plus oublier non plus.

Le cristal catalyse la lumière et offre une infinité de reflets. Ces reflets n'existent que simultanément avec l'image qu'ils reflètent. Si l'on prend maintenant une matière bien plus fluide et incertaine telle que l'eau, les reflets se transformeront en un mouvement continu, alternant entre idéalisation et déformation des images. L'eau nous permettra l'évasion onirique en créant des étoiles-îles⁹⁰ ou bien des poissons volants⁹¹ en mélangeant les images et leurs reflets ; le ciel deviendra lac et vice versa [fig. 28]. On comprendra qu'il est impossible de figer un reflet, toujours perturbé par une ondulation, une vague ou une bulle dont on ne connaît la provenance. L'eau donne donc de la poésie à l'image, une illusion de douceur et de fraîcheur⁹². Elle permet aussi la contemplation passive et laisse émerger la rêverie profonde et courante comme une rivière, elle aussi. Cette eau, en outre, possède une profondeur. Au-delà du reflet, caché par celui-ci, subsiste un monde. Elle obscurcit la vision, filtre les rayons du soleil et empêche le regard de pénétrer au plus profond. Sa nature fluide lui permet aussi de s'immiscer dans les plus petites brèches possibles, rien ne résiste à l'eau. Elle joue un rôle absolu dans l'altération. Elle est la source de toute vie qui peuple un lieu abandonné. C'est par elle que chaque objet demeure instable. Les murs se gonflent d'eau, elle donne vie à toutes sortes de moisissures, elle modifie même les structures. En quelque sorte, l'eau et les ruines ne forment qu'un. Le reflet offert par l'eau pourrait être celui du lieu abandonné par son aspect aqueux et instable.

À l'inverse donc, le reflet que nous offre le miroir est absolument figé, géométrique, en accord total avec l'image originelle. Il n'offre aucune possibilité de mouvement, il est fermé sur lui-même et ne dépasse en aucun cas l'image, le mouvement étant impossible. Sa matérialité même, la glace et le métal suggèrent une froideur impassible. Aucune eau, aucune forme de vie, d'un possible mouvement. Séparés de nous par un objet plat, froid et impassible aussi, nous pourrions imaginer les espaces liminaux comme la réflexion d'un miroir. Pas un monde inversé, pas une zone et loin de ces films d'horreur dans lesquels votre reflet prend vie devant vos yeux ; les espaces liminaux seraient en somme le simple reflet tel que nous l'apercevons dans un miroir. Ni ici ni là⁹³, visible et pourtant inexistante, sans substance, l'image que nous offre le miroir, à bien y réfléchir, nous ferait frémir à l'idée qu'elle devienne notre réalité.

Si à l'instant nous considérons l'eau comme absente des espaces liminaux, il existe cependant des lieux particuliers qui dérogent à la règle, ce sont les *poolrooms*⁹⁴.

90 ~ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, *op. cit.*, p. 64.

91 ~ *Ibid.*, p. 68.

92 ~ *Ibid.*, p. 46.

93 ~ Peter Heft, « Betwixt and-Between, Zones as Liminal and Deterritorialized Spaces », *PULSE: the Journal of Science and Culture*, numéro 8, 2021.

94 ~ Littéralement les pièces piscine, des sortes de piscines en soi. Les *poolrooms* sont devenues un étage à part entière au sein du mythe des *backrooms*. Originellement pourtant, elles ne sont qu'un sous-genre des espaces liminaux avec plus spécifiquement le nom de *poolcore*.

Le mot *limen* signifiant seuil, son étymologie mélange *lio* (verser) et *men* (traverse). On retrouve à la fois la notion de transition et de passage mais aussi celle de liquide. La liminalité est comme une sorte de brume latente pesant sur les espaces et pénétrant chaque pore de la personne au sein de ce lieu. Les *poolrooms* particulièrement exacerbent cette sensation liquide [fig. 29 et 30]. Ce sont des mélanges entre piscine et labyrinthe. Souvent très claires et ensoleillées, les carreaux d'un blanc immaculé ainsi que l'eau reflètent chaque rayon d'un soleil factice dans un ciel d'un bleu trop parfait. On peut y évoluer immergé-es à travers un infini de couloirs et d'escaliers rappelant les piscines municipales de notre enfance. L'auteure Valentina Tanni propose même le titre *Le confort du liquide amniotique*⁹⁵ dans une partie dédiée aux *poolrooms* de son ouvrage *Vibes Lore Core*. Elle nous y raconte que des disciples de Freud avaient lié la sensation de bien-être dans l'eau comme une réminiscence de l'immersion dans le liquide amniotique du ventre maternel. De fait, les témoignages des projections dans ces espaces selon les internautes varient aux opposés. Certain-es diront y ressentir une sérénité absolue et pouvoir y passer leur vie entière tandis que d'autres évoquent la peur de se noyer, de salles cachées par les profondeurs de l'eau, l'impossibilité potentielle de se reposer quelque part hors de celle-ci et surtout la solitude absolue qui nous ferait prendre conscience de nous-même, comme si un-e observateur-ice potentiel-le subsistait dans l'atmosphère.

95 ~ Valentina Tanni, *op. cit.*, p.108.

96 ~ traduction des commentaires sur les subs Reddit r/backrooms et r/LiminalSpace :
[https://www.reddit.com/r/backrooms/comments/14vdzip/am_i_the_only_one_who_thinks_that_the_pool_rooms/] et [https://www.reddit.com/r/LiminalSpace/comments/lreq83w/backrooms_or_poolrooms/] , consulté le 28/04/2026.

r/backrooms

u/sunicthehooxchoog

Je ne sais pas pourquoi mais quand je regarde les images originales des poolrooms, elles paraissent si calmes que je souhaiterais nager dedans toute la journée. Je pense que cela à avoir avec leur aspect onirique, quelqu'un d'autre ressent la même chose ?

u/graay_ghost

J'aurais vraiment très envie d'aller dans une poolroom mais elles paraissent aussi dangereuses.

u/j3ffle

Oui, l'impression qu'avec le temps, la piscine se remplit et finit par te noyer... terrifiant !

u/graay_ghost

Je pensais plutôt au fait que l'endroit paraisse sûr tant que tu peux nager et que le niveau d'eau est bas, mais il y a souvent dans ces endroits des petites embrasures de porte ou des passages immergés qui paraissent sombres et étriqués... Ça ressemble à des lieux qui mènent à des endroits pour se noyer...comme de la plongée souterraine...

r/LiminalSpace

u/Revolutionary_Low_90

Les poolrooms mélangent des sensations de faux confort, d'anxiété et de claustrophobie tout en même temps.

u/Tyepo5359

Les poolrooms ont pour moi parfaitement capturé cette sensation de confortable mais inconfortable. Ces endroits magnifiques résonnent avec moi dans la vie réelle (les piscines, centres de loisir et y être) pourtant avec la peur de savoir que quelque chose d'autre pourrait être présent et que cette chose pourrait facilement t'attraper (parce que bon courage pour courir dans l'eau au bout d'un moment).⁹⁶

[fig. 29]

Si il y a de l'eau, il y a forcément de la profondeur aussi. Ces espaces complexes dépassent la notion de piscine pour devenir des architectures inondées⁹⁷. On y retrouve des balcons, des pièces toutes semblables, de longs couloirs ainsi que des escaliers. Comme dit précédemment, l'eau filtre les rayons lumineux et les obstrue progressivement pour laisser place aux ombres. Les *poolrooms*, par leur profondeur, mèneraient aux abysses...

Par ailleurs, cette eau ne semble pas engendrer la vie. Elle ne peut que créer l'illusion d'un mouvement, c'est une eau vide en quelque sorte.

Revenons-en à nos couloirs inondés. Le mot même est inapproprié car la temporalité intervient. On ne sait quand ils ont été immergés, si même ils n'ont pas toujours été de la sorte. Qui sommes-nous confrontés à cet infini liquide? Si l'absence d'autres formes humaines devient si présente dans des lieux semblables à des aéroports ou bien des centres commerciaux, les *poolrooms* n'évoquent aucune forme particulière d'absence. La liminalité n'agit que si l'on se retrouve seule mais alors notre identité ne se dissoudrait-elle pas elle aussi dans l'eau? Cette dernière permet au moins le reflet vivant comparé aux autres espaces liminaux. En s'observant de manière déformée par le mouvement de l'eau, on pourrait alors encore prendre conscience de notre existence mais, dans quel but?

Perdu-es dans un espace que le temps a oublié, dans lequel la vie est si absente qu'on en ressent le poids et dans lequel aucune conscience hors de la nôtre ne subsiste, quel est le rôle de notre identité?

Si les espaces liminaux sont délaissés par le temps, nous pourrions penser premièrement qu'une fois dedans, notre identité serait figée à jamais, sans besoin de se soucier de l'existence de celle-ci. Si le temps nous échappe et que notre prisme pour le rendre intelligible est de fixer certains points sélectionnés pour percevoir une forme d'évolution, on pourrait alors penser que, finalement, notre identité même nous échappe à chaque instant, toujours différente de la précédente, elle-même insaisissable. Une fois hors de cette fuite en avant inexorable, nous ne changerions plus. Mais alors, plus aucun passage ne serait possible, aucune transition ni traversée de frontière. On ne pourrait plus se retourner sur notre passé pour prendre conscience de notre présent.

Le seuil est à la fois arrêté et mouvement parce que, sur le seuil, on ne demeure pas.

Dans ce cas, nous ne pourrions plus même nous arrêter sur notre reflet, l'observer voire même tenter de franchir la frontière qui sépare notre reflet de nous-même.



97 - Valentin Lamm, 2016, fig. 29

98 - Valentin Lamm, 2016, fig. 30
99 - Valentin Lamm, 2016, fig. 31
100 - Valentin Lamm, 2016, fig. 32
101 - Valentin Lamm, 2016, fig. 33
102 - Valentin Lamm, 2016, fig. 34
103 - Valentin Lamm, 2016, fig. 35
104 - Valentin Lamm, 2016, fig. 36
105 - Valentin Lamm, 2016, fig. 37
106 - Valentin Lamm, 2016, fig. 38
107 - Valentin Lamm, 2016, fig. 39
108 - Valentin Lamm, 2016, fig. 40
109 - Valentin Lamm, 2016, fig. 41
110 - Valentin Lamm, 2016, fig. 42
111 - Valentin Lamm, 2016, fig. 43
112 - Valentin Lamm, 2016, fig. 44
113 - Valentin Lamm, 2016, fig. 45
114 - Valentin Lamm, 2016, fig. 46
115 - Valentin Lamm, 2016, fig. 47
116 - Valentin Lamm, 2016, fig. 48
117 - Valentin Lamm, 2016, fig. 49
118 - Valentin Lamm, 2016, fig. 50
119 - Valentin Lamm, 2016, fig. 51
120 - Valentin Lamm, 2016, fig. 52
121 - Valentin Lamm, 2016, fig. 53
122 - Valentin Lamm, 2016, fig. 54
123 - Valentin Lamm, 2016, fig. 55
124 - Valentin Lamm, 2016, fig. 56
125 - Valentin Lamm, 2016, fig. 57
126 - Valentin Lamm, 2016, fig. 58
127 - Valentin Lamm, 2016, fig. 59
128 - Valentin Lamm, 2016, fig. 60
129 - Valentin Lamm, 2016, fig. 61
130 - Valentin Lamm, 2016, fig. 62
131 - Valentin Lamm, 2016, fig. 63
132 - Valentin Lamm, 2016, fig. 64
133 - Valentin Lamm, 2016, fig. 65
134 - Valentin Lamm, 2016, fig. 66
135 - Valentin Lamm, 2016, fig. 67
136 - Valentin Lamm, 2016, fig. 68
137 - Valentin Lamm, 2016, fig. 69
138 - Valentin Lamm, 2016, fig. 70
139 - Valentin Lamm, 2016, fig. 71
140 - Valentin Lamm, 2016, fig. 72
141 - Valentin Lamm, 2016, fig. 73
142 - Valentin Lamm, 2016, fig. 74
143 - Valentin Lamm, 2016, fig. 75
144 - Valentin Lamm, 2016, fig. 76
145 - Valentin Lamm, 2016, fig. 77
146 - Valentin Lamm, 2016, fig. 78
147 - Valentin Lamm, 2016, fig. 79
148 - Valentin Lamm, 2016, fig. 80
149 - Valentin Lamm, 2016, fig. 81
150 - Valentin Lamm, 2016, fig. 82
151 - Valentin Lamm, 2016, fig. 83
152 - Valentin Lamm, 2016, fig. 84
153 - Valentin Lamm, 2016, fig. 85
154 - Valentin Lamm, 2016, fig. 86
155 - Valentin Lamm, 2016, fig. 87
156 - Valentin Lamm, 2016, fig. 88
157 - Valentin Lamm, 2016, fig. 89
158 - Valentin Lamm, 2016, fig. 90
159 - Valentin Lamm, 2016, fig. 91
160 - Valentin Lamm, 2016, fig. 92
161 - Valentin Lamm, 2016, fig. 93
162 - Valentin Lamm, 2016, fig. 94
163 - Valentin Lamm, 2016, fig. 95
164 - Valentin Lamm, 2016, fig. 96
165 - Valentin Lamm, 2016, fig. 97
166 - Valentin Lamm, 2016, fig. 98
167 - Valentin Lamm, 2016, fig. 99
168 - Valentin Lamm, 2016, fig. 100

[fig. 30]

Le mot *limen* signifiant seuil, son étymologie mélange *lio* (verser) et *men* (traverse). On retrouve à la fois la notion de transition et de passage mais aussi celle de liquide. La liminalité est comme une sorte de brume latente pesant sur les espaces et pénétrant chaque pore de la personne au sein de ce lieu. Les *poolrooms* particulièrement exacerbent cette sensation liquide (Lorenzini, 2019). Ce sont des mélanges entre piscine et labyrinthe. Souvent très claires et ensoleillées, les corridors d'un blanc immaculé ainsi que l'eau reflètent chaque rayon d'un soleil factice dans un ciel d'un bleu trop parfait. On peut s'évaluer immergées à travers un infini de couloirs et d'escaliers rappelant les piscines municipales de notre enfance. L'auteure Valentina Tamini propose même le titre *Le conjugi du liquide amniotique*¹⁶ dans une partie dédiée aux *poolrooms* de son ouvrage *Vibes Loro Core*. Elle nous y raconte que des disciples de Freud avaient de la sensation de bien-être dans l'eau comme une réminiscence de l'immersion dans le liquide amniotique du ventre maternel. De fait, les témoignages des projections dans ces espaces selon les internautes varient aux opposés. Certaines diront y ressentir une sérénité absolue et pouvoir y passer leur vie entière tandis que d'autres évoquent la peur de se noyer de sales cachées par les profondeurs de l'eau, l'impossibilité potentielle de se reposer que que part hors de celle-ci et surtout la solitude absolue qui nous ferait prendre conscience de nous-même, comme si un observateurrice potentielle subsistait dans l'atmosphère.

r/backrooms

u/sunicthehooxchoog

Je ne sais pas pour qui mais quand je regarde les images originales des poolrooms, elles paraissent si calmes que je saurais nager dedans toute la journée. Je pense que cela à avoir avec leur aspect onirique, quelqu'un d'autre ressent la même chose?

u/graay_ghost

J'aurais vraiment très envie d'aller dans une poolroom mais elles paraissent aussi dangereuses.

u/j3ffle

Oui, l'impression n'avec le temps la piscine se remplit et finit par te noyer... terrifiant

u/graay_ghost

Je pensais peut-être fait que l'endroit paraît si sûr tant que tu peux nager et que le niveau d'eau est bas, mais il y a souvent dans ces endroits des petites embrasures de porte ou des passages immergés qui paraissent sombres et étriqués... Ça ressemble des lieux où l'on a de nombreux pour se noyer...comme de la plongée en apnée.

r/LiminalSpace

u/Revolutionary_Low_90

Les poolrooms mélangent des sensations de luxe confort, d'anxiété et de claustrophobie tout en même temps.

u/Tyepo5359

Les poolrooms ont peut-être jamais capturé cette sensation de confortable mais inconfortable. Ces lieux nous rappellent résonnent avec moi dans la vie réelle (les piscines, les arcs de loisir et y être) pourrais avec la peur de savoir que quelque chose d'autre pourrait être présent et que cette chose pourrait facilement l'attraper (parce que bon courage pour courir dans l'eau au bout d'un moment).¹⁶

97 ~ Valentina Tanni, *op. cit.*, p. 111.

Si il y a de l'eau, il y a forcément de la profondeur aussi. Ces espaces complexes dépassent la notion de piscine pour devenir des architectures inondées⁹⁷. On y retrouve des balcons, des pièces toutes semblables, de longs couloirs ainsi que des escaliers. Comme dit précédemment, l'eau filtre les rayons lumineux et les obstrue progressivement pour laisser place aux ombres. Les *poolrooms*, par leur profondeur, mèneraient aux abysses...

Par ailleurs, cette eau ne semble pas engendrer la vie. Elle ne peut que créer l'illusion d'un mouvement, c'est une eau vide en quelque sorte.

Revenons-en à nos couloirs inondés. Le mot même est inapproprié car la temporalité intervient. On ne sait quand ils ont été immergés, si même ils n'ont pas toujours été de la sorte. Qui sommes-nous confrontés à cet infini liquide ? Si l'absence d'autres formes humaines devient si présente dans des lieux semblables à des aéroports ou bien des centres commerciaux, les *poolrooms* n'évoquent aucune forme particulière d'absence. La liminalité n'agit que si l'on se retrouve seule mais alors notre identité ne se dissoudrait-elle pas elle aussi dans l'eau ? Cette dernière permet au moins le reflet vivant comparé aux autres espaces liminaux. En s'observant de manière déformée par le mouvement de l'eau, on pourrait alors encore prendre conscience de notre existence mais, dans quel but ?

Perdu-es dans un espace que le temps a oublié, dans lequel la vie est si absente qu'on en ressent le poids et dans lequel aucune conscience hors de la nôtre ne subsiste, quel est le rôle de notre identité ?

Si les espaces liminaux sont délaissés par le temps, nous pourrions penser premièrement qu'une fois dedans, notre identité serait figée à jamais, sans besoin de se soucier de l'existence de celle-ci. Si le temps nous échappe et que notre prisme pour le rendre intelligible est de fixer certains points sélectionnés pour percevoir une forme d'évolution, on pourrait alors penser que, finalement, notre identité même nous échappe à chaque instant, toujours différente de la précédente, elle-même insaisissable. Une fois hors de cette fuite en avant inexorable, nous ne changerions plus. Mais alors, plus aucun passage ne serait possible, aucune transition ni traversée de frontière. On ne pourrait plus se retourner sur notre passé pour prendre conscience de notre présent.

98 ~ Tatjana Barazon,
« La « Soglitude » - aperçu d'une
méthode de la pensée des seuils »,
Conserveries mémorielles, n°7 Seuils,
Thresholds, Soglitudes, 2010,
paragraphe n°66.

*Le seuil est à la fois arrêt et mouvement parce que, sur le seuil,
on ne demeure pas.*⁹⁸

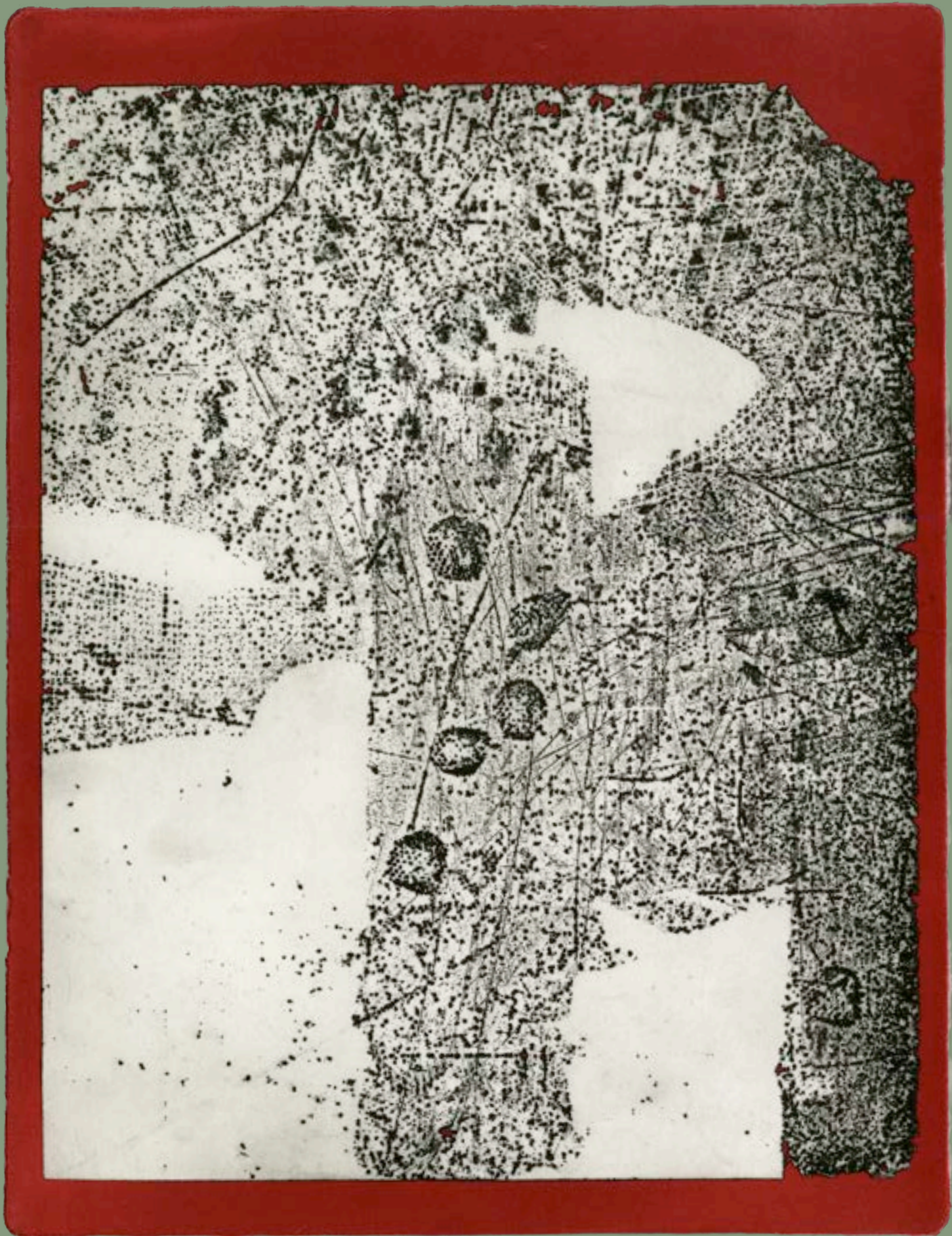
Dans ce cas, nous ne pourrions plus même nous attarder sur notre reflet, l'observer voire même tenter de franchir la frontière qui sépare notre reflet de nous-même.

Vient le moment de quitter le lieu, tout a été vu mais pas assez vu, observé, analysé. Je pars en me retournant constamment comme si la maison allait changer ou disparaître une fois à l'abri de nos regards. Je pars à contre-cœur, comme si jamais je n'aurais fini de découvrir ici. Nous devons être discrets car on s'aperçoit seulement maintenant que la maison est mitoyenne avec celle des voisins.

On se faufile à nouveau par le portail et on adopte une attitude trop détendue, encore plus suspecte mais au moins nous sommes sortis.

Ça y est, cette maison est à présent figée, là dans mon esprit, je pourrai y retourner dès que le besoin se fera sentir. La maison matérielle cependant, je ne pourrai jamais y retourner, jamais sous cette forme du moins.

Si je décide à nouveau de traverser ce portail, je devrai aussi traverser mes souvenirs et accepter de les remettre en jeu face à l'inconnu, face à des signes qui s'estompent et que je ne comprendrai jamais réellement.



notre reflet

99 – Souvenez-vous, nous avons parlé de Gordon Matta-Clark en deuxième partie de cet écrit. Il s'avère que dans le village de Richeville, là où se situait cette maison abandonnée dont le récit d'exploration constitue les interludes; on pouvait aussi apercevoir deux maisons découpées à la perfection. En revanche, À l'inverse de Matta-Clark qui les découpait bien souvent dans la verticalité, celles-ci sont sectionnées à l'horizontale. Elles resteront finalement un mystère.

100 – Ken McMullen, *op. cit.*

Nous avons maintenant traversé bien des lieux⁹⁹, des espaces et des images. Les erres de nos pas, si elles ne subsistent pas là où nous avons marché, demeurent au moins dans notre esprit. Nous pouvons alors continuer à avancer encore un peu, même sans indications, peut-être pourrions nous trouver le chemin par nous-même.

Après toutes ces explorations, nous ne savons pas si les lieux ont conservé leur identité, nous n'y sommes plus. La nôtre cependant pourrait encore une fois se remettre en question, se retournant brièvement pour observer les traces que nous avons laissées...

En observant notre reflet, nous pouvons prendre conscience de nous-même avec un recul critique, en nous éloignant de nous-même cette fois-ci.

Dans le film *Ghost Dance*¹⁰⁰ une fois de plus, l'artiste Stuart Brisley performe une scène au sein d'un bâtiment abandonné [fig. 31]. Il commence par descendre des escaliers suivi des deux protagonistes. Il arrive à un étage dont le sol est presque entièrement recouvert d'une fine pellicule d'eau qui reflète à la perfection le plafond ainsi que les colonnes du lieu. Ce dernier se prête à l'exercice de symétrie par son architecture anguleuse et squelettique. Brisley s'aventure peu à peu dans cet espace aux perspectives brouillées. Il commence par toucher l'eau, comme pour s'assurer que cet mobile reflet reflète ses yeux et ses bras. Étrangement pourtant, sa main en contact avec l'eau ne semble pas créer une quelconque onde. Une scène très courte nous présente alors un objet qui vient tomber lourdement dans une eau aux profondeurs inconnues. On revient sur notre plan initial, pas une once de mouvement à la surface. L'homme s'aventure alors sur le reflet et marche lentement jusqu'au centre du lieu. Nouvelle scène, on le voit sur le côté puis il s'engage à nouveau, comme une réminiscence ou une impression de déjà-vu. Cette fois-ci, il s'allonge alors progressivement sur son reflet, dans une sorte de mélange entre nage et rampement. Il se roule dans l'eau, son corps semble parfois ne plus lui appartenir, comme si ses mouvements étaient guidés, comme si son corps était tiré, par son reflet peut-être.

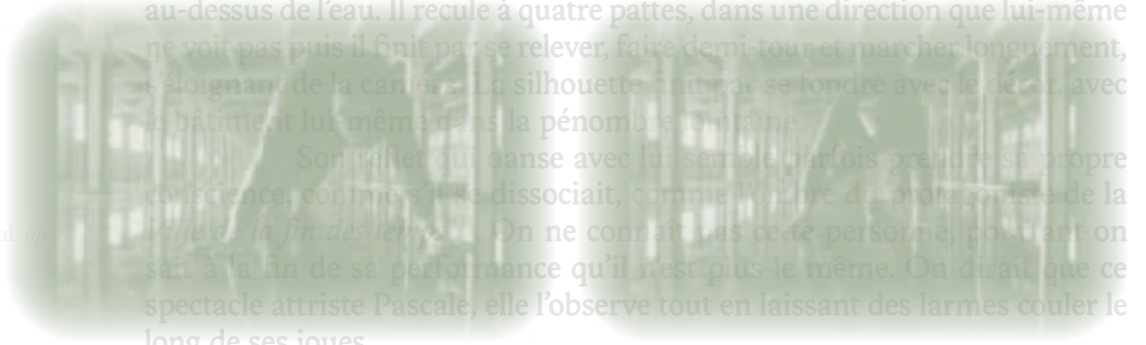
Par son seul mouvement, l'homme fait osciller les poutres, le plafond et la lumière; du moins sur l'une des deux images symétriques, comme si son passage et ses mouvements laissaient des marques dans la matière même du bâtiment. Il finit par se lever, sur quatre appuis, trempé. L'eau coule de son corps et il demeure statique pour un instant qui s'allonge. Son souffle crée à un rythme régulier une forme de vapeur qui flotte juste au-dessus de l'eau. Il recule à quatre pattes, dans une direction que lui-même ne voit pas puis il finit par se relever, faire demi-tour et marcher longuement, s'éloignant de la caméra. La silhouette finit par se fondre avec le décor, avec le bâtiment lui-même dans la pénombre d'origine.

Son reflet qui danse avec lui semble parfois prendre sa propre conscience, comme s'il se dissociait, comme l'ombre du protagoniste de la *Ville et la fin des temps*¹⁰¹. On ne connaît pas cette personne, pourtant on sait à la fin de sa performance qu'il n'est plus le même. On dirait que ce spectacle attriste Pascale, elle l'observe tout en laissant des larmes couler le long de ses joues.

Il semblerait qu'à chaque expérience du seuil, une séparation s'opère au sein de la personne qui le vit, comme si elle finissait toujours par laisser une partie d'elle-même sur un lieu du passage.

Le reflet pourrait agir comme un double, comme une entité à part entière ou alors, comme nous-même, simplement déposés dans un lieu qui ne nous appartient plus, dont nous perdons le sens.

Prenons l'exemple d'Alice¹⁰². En basculant dans le *Pays des Merveilles*, ce n'est pas son reflet qui prend le contrôle, ce n'est pas anti-Alice¹⁰³.



¹⁰¹ Lewis Carroll, *Merveilles*, Desclée Gallimard, 1997.

¹⁰² Barnson, *op. cit.*, paragraphe n° 61.

¹⁰³

99 ~ Souvenez-vous, nous avons parlé de Gordon Matta-Clark en deuxième partie de cet écrit. Il s'avère que dans le village de Richeville, là où se situait cette maison abandonnée dont le récit d'exploration constitue les interludes; on pouvait aussi apercevoir deux maisons découpées à la perfection. En revanche, À l'inverse de Matta-Clark qui les découpait bien souvent dans la verticalité, celles-ci sont sectionnées à l'horizontale. Elles resteront finalement un mystère.

100 ~ Ken McMullen, *op. cit.*

Nous avons maintenant traversé bien des lieux⁹⁹, des espaces et des images. Les erreurs de nos pas, si elles ne subsistent pas là où nous avons marché, demeurent au moins dans notre esprit. Nous pouvons alors continuer à avancer encore un peu, même sans indications, peut-être pourrions-nous trouver le chemin par nous-même.

Après toutes ces explorations, nous ne savons pas si les lieux ont conservé leur identité, nous n'y sommes plus. La nôtre cependant pourrait encore une fois se remettre en question, se retournant brièvement pour observer les traces que nous avons laissées...

En observant notre reflet, nous pouvons prendre conscience de nous-même avec un recul critique, en nous éloignant de nous-même cette fois-ci.

Dans le film *Ghost Dance*¹⁰⁰ une fois de plus, l'artiste Stuart Brisley performe une scène au sein d'un bâtiment abandonné [fig. 31]. Il commence par descendre des escaliers suivi des deux protagonistes. Il arrive à un étage dont le sol est presque entièrement recouvert d'une fine pellicule d'eau qui reflète à la perfection le plafond ainsi que les colonnes du lieu. Ce dernier se prête à l'exercice de symétrie par son architecture anguleuse et squelettique. Brisley s'aventure peu à peu dans cet espace aux perspectives brouillées. Il commence par toucher l'eau, comme pour s'assurer que l'immobile reflet devant ses yeux en est bien un. Étrangement pourtant, sa main au contact de l'eau ne semble pas créer une quelconque onde. Une scène très courte nous présente alors un objet qui vient tomber lourdement dans une eau aux profondeurs inconnues. On revient sur notre plan initial, pas une once de mouvement à la surface. L'homme s'aventure alors sur le reflet et marche lentement jusqu'au centre du lieu. Nouvelle scène, on le voit sur le côté puis il s'engage à nouveau, comme une réminiscence ou une impression de déjà-vu. Cette fois-ci, il s'allonge alors progressivement sur son reflet, dans une sorte de mélange entre nage et rampement. Il se roule dans l'eau, son corps semble parfois ne plus lui appartenir, comme si ses mouvements étaient guidés, comme si son corps était tiré, par son reflet peut-être.

Par son seul mouvement, l'homme fait osciller les poutres, le plafond et la lumière; du moins sur l'une des deux images symétriques, comme si son passage et ses mouvements laissaient des marques dans la matière même du bâtiment. Il finit par se lever sur quatre appuis, trempé. L'eau coule de son corps et il demeure statique pour un instant qui s'allonge. Son souffle crée à un rythme régulier une forme de vapeur qui flotte juste au-dessus de l'eau. Il recule à quatre pattes, dans une direction que lui-même ne voit pas puis il finit par se relever, faire demi-tour et marcher longuement, s'éloignant de la caméra. La silhouette finit par se fondre avec le décor, avec le bâtiment lui-même dans la pénombre lointaine.

Son reflet qui danse avec lui semble parfois prendre sa propre conscience, comme s'il se dissociait, comme l'ombre du protagoniste de la *Ville de la fin des temps*¹⁰¹. On ne connaît pas cette personne, pourtant on sait à la fin de sa performance qu'il n'est plus le même. On dirait que ce spectacle attristé Pascale, elle l'observe tout en laissant des larmes couler le long de ses joues.

Il semblerait qu'à chaque expérience du seuil, une séparation s'opère au sein de la personne qui le vit, comme si elle finissait toujours par laisser une partie d'elle-même au niveau du passage.

Le reflet pourrait agir comme un double, comme une entité à part entière ou alors comme nous-même, simplement déplacés dans un lieu qui ne nous appartient plus, dont nous perdons le sens.

Prenons l'exemple d'Alice¹⁰². En basculant dans le *Pays des Merveilles*, ce n'est pas son reflet qui prend le contrôle, ce n'est pas anti-Alice¹⁰³.

102 ~ Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles, Derrière le miroir*, Paris, Gallimard, 1994.

103 ~ Tatjana Barazon, *op. cit.*, paragraphe n°61.

Elle reste elle-même face à un monde qui n'est plus celui qu'elle connaît. On pourrait croire à un monde inversé, comme l'envers du décor mais il me semble que ce monde est simplement parallèle à celui dans lequel elle a toujours évolué, simplement sa manière d'avoir été n'est plus en adéquation avec ce nouveau monde. Il faut par exemple courir sur place pour rester au même endroit et courir deux fois plus vite pour aller ailleurs tandis que dans son monde originel, la simple action de courir nous permettrait d'aller vers une destination¹⁰⁴. Aussi, dès lors que notre perception se fixe sur un objet, celui-ci disparaît¹⁰⁵.

Dans ce monde parallèle, Alice s'inquiète pour son identité d'un point de vue quantitatif¹⁰⁶. Par ses changements de taille, elle craint de perdre de sa personne. Son identité dédoublée est appuyée par la narration de l'histoire: elle est à la fois actrice et narratrice de son aventure¹⁰⁷, elle prend le recul de la narration pour tenter de conscientiser ce qui lui arrive.

D'une manière plus générale, nous avons toujours recours à l'auto-narration pour nous resituer dans le temps et l'espace dont nous faisons l'expérience à chaque instant. La manière dont nous vivons les lieux ne dépend que de notre perception et, en ce sens, ils nous appartiennent. Ils sont une projection de notre esprit et nous pourrions nous les approprier en les inscrivant dans notre mémoire. Pourtant, comme nous effectuons une séparation avec notre reflet, ces lieux de notre esprit se séparent eux aussi des lieux réels. Ils évoluent côte à côte, comme des mondes parallèles dont les frontières s'effleurent constamment, sans jamais s'entrecroiser réellement.

Lors d'une exploration urbaine, le sens et la familiarité se perdent, nous contemplons alors la séparation avivée de ces mondes. Comme nous tentons activement de combler les brèches, de tisser des liens entre les diverses erres, nous prenons alors conscience de l'auto-narration. Malgré tous nos efforts, nous ne réussissons jamais réellement à comprendre ce qu'il s'est passé au-delà de notre perception, en l'occurrence très limitée. Même si les traces subsistent, les histoires passées n'appartiennent pourtant plus réellement aux lieux si les détenteurs ne sont plus. Il ne reste que des absences. L'altération marque la séparation avec l'état antérieur du lieu, maintenant cet état a disparu avec ses histoires.

104 ~ « -Ma foi dans mon pays à moi » répondit Alice, encore un peu essoufflée, « on arriverait généralement à un autre endroit si on courait très vite pendant très longtemps, comme nous venons de le faire. -On va bien lentement dans ton pays! Ici, vois-tu, on est obligé de courir tant qu'on peut pour rester au même endroit. Si on veut aller ailleurs, il faut courir au moins deux fois plus vite que ça! », Lewis Carroll, *op. cit.*, p. 214.

105 ~ « La boutique semblait pleine de toutes sortes de choses curieuses... mais ce qu'il y avait de plus bizarre, c'est que chaque fois qu'elle regardait fixement un rayon pour bien voir ce qui se trouvait dessus, ce même rayon était complètement vide, alors que tous les autres étaient pleins à craquer. », Lewis Carroll, *op. cit.*, p. 260.

106 ~ « Mais c'est bien inutile à présent, pensa la pauvre Alice, de faire semblant d'être deux! C'est tout juste s'il reste assez de moi pour faire une seule et unique personne! », Lewis Carroll, *op. cit.*, p. 50. Tatjana Barazon, *op. cit.*, paragraphe n°64.

107 ~ *Ibid.*

Fragment: Le drap

[fig. 32]
qui se gonfle

Lors d'une exploration, je me suis tout à coup retrouvée face à un drap de très mauvais goût, aux couleurs décrépies. Le motif, des palmiers bleu-verts qui dansaient au gré du vent, semblait si imposant, chargé d'un indicible mystère. Placé au seuil d'une porte révolue, il se gonflait et dégonflait par la force éolienne qui lui insufflait une forme de vie. Ce spectacle m'a dès lors coupé le souffle. Déjà paniquée par la découverte d'un ancien squat juste derrière moi à cet instant, mon esprit s'était abandonné à toutes sortes de fantasmes quant au secret que pouvait bien cacher le drap.

Le drap dansait, se pavanait et moi, devant, figée et incapable de respirer, je devenais un objet du décor. Si léger, il semblait pourtant porter le poids de tous les possibles qu'il masquait. Tout pouvait exister derrière lui. Les reflets vibrants de lumière que l'on percevait au travers laissaient entendre un espace bien plus clair, bien plus percé de lumière.

Derrière moi pourtant, l'obscurité prenait aux narines par la moisissure colonisant les murs. Il est toujours très difficile d'appréhender l'espace lors d'une exploration. Le manque de lumière ainsi que l'état second dans lequel nous sommes plongés masque tout simplement chaque détail devant nos yeux. Pour le squat par exemple, il me faudra plusieurs allers-retours avec le lieu au-delà du drap pour bien l'appréhender. L'excitation aussi, elle nous pousse à toujours continuer plus loin sans trop s'attarder sur l'instant; l'excitation et la peur de ne pas être seule. Tant que chaque recoin n'est pas inspecté, on ne peut agir librement, sans l'angoisse potentielle de visiteurs inopinés.

Je me décide enfin à découvrir ce qui se cache derrière ce drap. En un instant seulement, chaque possibilité et fantasmie de mon esprit fusionnent pour ne donner qu'un état réel devant mes yeux. Cet état pourtant, l'altération l'avait tant marqué qu'il en paraissait même impossible.

La révélation, à vrai dire, s'est finalement dévoilée en deux temps, celui-ci fractionné par mon esprit. J'ai d'abord aperçu les vestiges d'une cuisine, il n'en restait qu'un évier et une énorme faux adossée à lui.

Toute la pièce était baignée dans une douce atmosphère jaunâtre, comme une photo argentique ratée. Une porte ouverte à ma droite à travers laquelle des ombres de feuilles dansaient elles aussi. Le sol était jonché de divers parpaings, sacs de béton et de barbecue. Cependant, directement à ma gauche, je sentais une lumière violente se poser sur moi.

Exacerbée par l'obscurité qui m'entourait quelques secondes auparavant, la lumière semblait me pousser de toute sa matérialité, comme si elle était devenue substance à part entière. Je me tourne et me trouve alors face à un spectacle aux lumières sacrées. De toute sa hauteur, un plafond en dentelle de bois apparaît, plongeant délicatement sous l'effet de la gravité et ne reposant plus sur aucun mur. Une bâche bleue n'assurant plus sa fonction de protection danse elle aussi, accrochée à la dentelle. Une énorme poutre affaissée trône au milieu de l'espace. J'aperçois alors la strate d'un ancien

Lors d'une exploration, je me suis tout à coup retrouvée face à un drap de très mauvais goût, aux couleurs décrépies. Le motif, des palmiers bleu-verts qui dansaient au gré du vent, semblait si imposant, chargé d'un indicible mystère. Placé au seuil d'une porte révolue, il se gonflait et dégonflait par la force éolienne qui lui insufflait une forme de vie. Ce spectacle m'a dès lors coupé le souffle. Déjà paniquée par la découverte d'un ancien squat juste derrière moi à cet instant, mon esprit s'était abandonné à toutes sortes de fantasmes quant au secret que pouvait bien cacher le drap.

Le drap dansait, se pavanait et moi, devant, figée et incapable de respirer, je devenais un objet du décor. Si léger, il semblait pourtant porter le poids de tous les possibles qu'il masquait. Tout pouvait exister derrière lui. Les reflets vibrants de lumière que l'on percevait au travers laissaient entendre un espace bien plus clair, bien plus percé de lumière.

Derrière moi pourtant, l'obscurité prenait aux narines par la moisissure colonisant les murs. Il est toujours très difficile d'appréhender l'espace lors d'une exploration. Le manque de lumière ainsi que l'état second dans lequel nous sommes plongés masque tout simplement chaque détail devant nos yeux. Pour le squat par exemple, il me faudra plusieurs allers-retours avec le lieu au-delà du drap pour bien l'appréhender. L'excitation aussi, elle nous pousse à toujours continuer plus loin sans trop s'attarder sur l'instant ; l'excitation et la peur de ne pas être seule. Tant que chaque recoin n'est pas inspecté, on ne peut agir librement, sans l'angoisse potentielle de visiteurs inopinés.

Je me décide enfin à découvrir ce qui se cache derrière ce drap. En un instant seulement, chaque possibilité et fantasme de mon esprit fusionnent pour ne donner qu'un état réel devant mes yeux. Cet état pourtant, l'altération l'avait tant marqué qu'il en paraissait même impossible. La révélation, à vrai dire, s'est finalement dévoilée en deux temps, celui-ci fractionné par mon esprit. J'ai d'abord aperçu les vestiges d'une cuisine, il n'en restait qu'un évier et une énorme faux adossée à lui. Toute la pièce était baignée dans une douce atmosphère jaunâtre, comme une photo argentique ratée. Une porte ouverte à ma droite à travers laquelle des ombres de feuilles dansaient elles aussi. Le sol était jonché de divers parpaings, sacs de béton et de barbecue. Cependant, directement à ma gauche, je sentais une lumière violente se poser sur moi.

Exacerbée par l'obscurité qui m'entourait quelques secondes auparavant, la lumière semblait me pousser de toute sa matérialité, comme si elle était devenue substance à part entière. Je me tourne et me trouve alors face à un spectacle aux lumières sacrées. De toute sa hauteur, un plafond en dentelle de bois apparaît, ployant délicatement sous l'effet de la gravité et ne reposant plus sur aucun mur. Une bâche bleue n'assurant plus sa fonction de protection danse elle aussi, accrochée à la dentelle. Une énorme poutre affaissée trône au milieu de l'espace. J'aperçois alors la strate d'un ancien

étage sur le mur en face de moi. Diverses étoffes délicatement accrochées aux poutres béantes virevoltent et transforment la lourdeur matérielle de l'affaissement en un spectacle flottant et irréel.

Jamais je n'aurais pu imaginer un tel spectacle, l'instant d'avant derrière le drap aux palmiers décrépis. L'altération a dépassé mon imagination. J'écris ces lignes plusieurs mois après l'exploration, mon imagination a probablement transformé le lieu de mon esprit, entremêlée à mes souvenirs.

108 ~ Andreï Tarkovski, *op. cit.*

109 ~ Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, New York, Mouton & Co et Maison des Sciences de l'Homme, 1969 (1909).



Maintenant, si finalement nous ne pouvons dépasser notre perception et si les lieux que nous vivons ne sont en fin de compte que nôtres, comment expliquer l'ampleur des espaces liminaux, ces lieux si anonymes, si détachés de toute forme de familiarité? Pourquoi, malgré tout, agissent-ils autant sur nous, comme une forme de psyché collective contemporaine?

La notion de liminalité n'est pas nouvelle. Nous évoquions plus tôt le film *Stalker*¹⁰⁸ par exemple. Celui-ci date de 1979. Avant encore, les travaux d'Arnold Van Gennep sur les rites de passage sortis en 1909¹⁰⁹ explicitaient déjà la notion transitionnelle et sacrée de la liminalité. Les seuils de portes n'ont pas été inventés au XXI^e siècle [fig. 33]. Seulement, c'est par la culture Internet que ce phénomène est peu à peu devenu viral, résonnant chez un nombre croissant d'individus.

À moins de *noclip*, il semblerait que ces espaces liminaux n'aient aucune matérialité sensible, c'est même en quelque sorte dans leur nature. On ne peut toucher l'instant, n'est-ce pas?

S'ils devenaient matériels et qu'on les explorait avec nos corps, plusieurs facteurs de liminalité viendraient à disparaître. Si le lieu lui ne bouge pas, notre corps prendrait les marques de temps et des nécessités de survie. Nous ne pourrions nous déplacer librement, comme une sorte de brume sans contraintes physiques.

Les espaces liminaux nous poussent à devenir des fantômes. Qui prend la photo d'un instant liminal? Dès lors que quelqu'un se trouve derrière l'objectif, la liminalité disparaît. Ces lieux nous projettent dans un monde parallèle au nôtre, celui de notre perception d'un futur dans lequel nous n'existerions plus, tout en réalisant le fantasme de se placer en retrait du temps pour pouvoir imaginer des futurs qui auraient été possibles.

Les espaces liminaux sont comme le monde de notre perception, coexistant avec le monde sensible que nous expérimentons. Simplement, une dissociation temporelle a eu lieu. Si le monde de notre perception évolue en parallèle avec le réel, le monde liminal lui proviendrait d'une autre temporalité, latente entre passé et futur, un aperçu d'un futur qui nous rendrait nostalgiques en somme.

Si le fil de l'écrit ne se dirige pas nécessairement vers une forme de pensée politique concrète, beaucoup des concepts évoqués se placent dans une logique d'analyse du système capitaliste tardif. De l'hantologie à la déterritorialisation, ils tendent vers la critique d'un système qui a réussi à s'immiscer dans chaque strate de pensée, d'un système qui a réussi à transformer l'attente d'un monde meilleur en une attente infinie, qui a fini par se perdre au seuil, qui a même fini par provoquer «la lente annulation du futur» pour reprendre les termes de Mark Fisher¹¹¹.

Les promesses du capitalisme évaporées depuis bien longtemps (si tant est qu'elles n'aient jamais existé), les espoirs de potentiels futurs ont par la même occasion disparu. Pourtant ces promesses inachevées viendraient nous hanter sous la forme d'un *capitalisme fantôme*¹¹². Si la nostalgie ou du moins l'*alienation* a adopté une si grande place dans notre climat socioaffectif, c'est parce qu'en parallèle du monde capitaliste que nous expérimentons, son fantôme utopique¹¹³ subsiste simultanément et nous plonge dans un état de latence, d'espoir démesuré dans des formes du passé et nous paralyse quant à la possible imagination d'un futur viable en dehors d'un modèle néolibéral.

Dans un climat comme celui-ci, la puissance des images liminales, représentant un système ayant touché à sa fin, dénué de ses principaux acteurs humains paraît alors prendre un sens nouveau. Elles nous renvoient à une forme d'enfance dissonante par un écart de perspective mais elles nous invitent aussi à contempler les erreurs du capitalisme, lorsque nous-même nous serons des fantômes¹¹³.

Maintenant, si finalement nous ne pouvons dépasser notre perception et si les lieux que nous vivons ne sont en fin de compte que nôtres, comment expliquer l'ampleur des espaces liminaux, ces lieux si anonymes, si détachés de toute forme de familiarité? Pourquoi, malgré tout, agissent-ils autant sur nous, comme une forme de psyché collective contemporaine?

La notion de liminalité n'est pas nouvelle. Nous évoquons plus tôt le film *Stalker*¹⁰⁸ par exemple. Celui-ci date de 1979. Avant encore, les travaux d'Arnold Van Gennep sur les rites de passage sortis en 1909¹⁰⁹ explicitaient déjà la notion transitionnelle et sacrée de la liminalité. Les seuils de portes n'ont pas été inventés au XXI^e siècle [fig. 33]. Seulement, c'est par la culture Internet que ce phénomène est peu à peu devenu viral, résonnant chez un nombre croissant d'individus.

À moins de *noclip*, il semblerait que ces espaces liminaux n'aient aucune matérialité sensible, c'est même en quelque sorte dans leur nature. On ne peut toucher l'instant, n'est-ce pas?

S'ils devenaient matériels et qu'on les explorait avec nos corps, plusieurs facteurs de liminalité viendraient à disparaître. Si le lieu lui ne bouge pas, notre corps prendrait les marques de temps et des nécessités de survie. Nous ne pourrions nous déplacer librement, comme une sorte de brume sans contraintes physiques.

Les espaces liminaux nous poussent à devenir des fantômes. Qui prend la photo d'un instant liminal? Dès lors que quelqu'un se trouve derrière l'objectif, la liminalité disparaît. Ces lieux nous projettent dans un monde parallèle au nôtre, celui de notre perception d'un futur dans lequel nous n'existerions plus, tout en réalisant le fantasme de se placer en retrait du temps pour pouvoir imaginer des futurs qui auraient été possibles.

Les espaces liminaux sont comme le monde de notre perception, coexistant avec le monde sensible que nous expérimentons. Simplement, une dissociation temporelle a eu lieu. Si le monde de notre perception évolue en parallèle avec le réel, le monde liminal lui proviendrait d'une autre temporalité, latente entre passé et futur, un aperçu d'un futur qui nous rendrait nostalgiques en somme.

Si le fil de l'écrit ne se dirige pas nécessairement vers une forme de pensée politique concrète, beaucoup des concepts évoqués se placent dans une logique d'analyse du système capitaliste tardif. De l'hantologie à la déterritorialisation, ils tendent vers la critique d'un système qui a réussi à s'immiscer dans chaque strate de pensée, d'un système qui a réussi à transformer l'attente d'un monde meilleur en une attente infinie, qui a fini par se perdre au seuil, qui a même fini par provoquer «la lente annulation du futur» pour reprendre les termes de Mark Fisher¹¹⁰.

Les promesses du capitalisme évaporées depuis bien longtemps (si tant est qu'elles n'aient jamais existé), les espoirs de potentiels futurs ont par la même occasion disparu. Pourtant ces promesses inachevées viendraient nous hanter sous la forme d'un *capitalisme fantôme*¹¹¹. Si la nostalgie ou du moins l'*anemoia* a adopté une si grande place dans notre climat socioaffectif, c'est parce qu'en parallèle du monde capitaliste que nous expérimentons, son fantôme utopique¹¹² subsiste simultanément et nous plonge dans un état de latence, d'espoir démesuré dans des formes du passé et nous paralyse quant à la possible imagination d'un futur viable en dehors d'un modèle néolibéral.

Dans un climat comme celui-ci, la puissance des images liminales, représentant un système ayant touché à sa fin, dénué de ses principaux acteurs humains paraît alors prendre un sens nouveau. Elles nous renvoient à une forme d'enfance dissonante par un écart de perspective mais elles nous invitent aussi à contempler les erreurs du capitalisme, lorsque nous-même nous serons des fantômes¹¹³.

108 ~ Andreï Tarkovski, *op. cit.*

109 ~ Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, New York, Mouton & Co et Maison des Sciences de l'Homme, 1969 (1909).

110 ~ Mark Fisher, *Spectres de ma vie, écrits sur la dépression, l'hantologie et les futurs perdus*, *op. cit.*, p. 20.

111 ~ Antoine Dussault St-Pierre, *op. cit.*, pour la suite de cette explication, je vais m'appuyer sur cet article d'Antoine Dussault St-Pierre.

112 ~ L'utopie consiste en la manière bien naïve dont le capitalisme était présenté après la chute du bloc soviétique en 1991; comme un futur idéalisé par l'avènement des démocraties libérales régulées par les principes du libre marché et de la coopération internationale.

En quelque sorte, ces images seraient les matérialisations des spectres du capitalisme. Leur présence est spectrale sur Internet: elles peuvent se retrouver partout sans nécessairement être visibles. La crainte du *noclip* aussi s'inscrit dans cette logique, ces espaces seraient potentiellement partout sans être visibles, ce pourquoi on pourrait à tout moment glisser dedans lors d'un moment d'inattention.

Mais au-delà de cette critique de la fragilité d'un système à bout de souffle depuis bien longtemps, il semblerait que la volonté de questionner le réel et ses limites prenne une place de plus en plus grande dans la culture internétique. Des *aesthetics* aux espaces liminaux et en passant par bien d'autres mouvements¹¹⁴, ces courants marquent une frontière entre sensible et virtuel qui devient poreuse et s'estompe peu à peu. Les espaces liminaux ne sont finalement pas de simples images, ils reflètent une projection de notre perception du monde futur et la remise en question des fondements de la manière dont nous expérimentons la réalité.

Si chaque perception se base sur la mémoire d'un individu et ne peut s'en détacher, il nous est tout de même possible de faire des liens et de former des images qui tendraient vers une sorte d'identité collective, une projection de nos affects et de nos angoisses. S'imaginer déambuler dans ces espaces permet en quelque sorte de situer notre perception. Bien qu'ils ne soient pas sensibles, il n'en sont pas moins réels; l'image est un lieu¹¹⁵ et ce lieu fait écho en chacune de nous, bien que notre mémoire ne soit qu'individuelle. Ils nous permettent aussi de comprendre ce que nous avons en commun et d'explorer¹¹⁶ toujours au-delà de ce que l'on connaît, d'entrer dans la mer des phénomènes¹¹⁷ et de s'abandonner à l'inconnu, de chercher à se perdre au-delà de notre seuil de connaissance.

*J'entre en écriture comme on entre dans une maison abandonnée; à la manière de Rémi, je parcours les pièces, la cuisine, les chambres vides, en suivant les fissures qui marquent les murs. Quelques meubles subsistent, là une table, ici un lit figé dans la poussière. Des objets inutiles, des photos qu'on a cru pouvoir oublier. J'imagine le passé de cette maison, j'invente une histoire, celle des personnages qu'elle a déjà abrités. Les unes après les autres, les fenêtres s'ouvrent. Le vent s'insinue, le voile léger des rideaux s'écarte, la lumière tremble sur les planchers. Les personnages s'animent. La narration prend place. Pour rendre compte de ma pratique d'écriture, je dois fermer les portes et les fenêtres de cette maison, la parcourir de l'extérieur, enfouir la clé sous la terre, quitter sa chaleur. Je dois en faire le tour, passer par le jardin, les ronces et les mauvaises herbes. Marcher là où il fait froid, sans abri, hors de l'écriture. Bien des fois, j'ai voulu prendre la fuite plutôt que de m'installer pour écrire cet essai. M'éloigner dans la nuit pour échapper au silence. Sans personnage pour soutenir ma voix, je ne sais plus écrire, je n'ai plus de mémoire. Mes mots ne sont que des gribouillages informes qui se perdent sur la page. Ne reste que les cris, la colère et les larmes. Sans maison, je n'ai plus d'histoire.*¹¹⁸

Si toujours je cherche des lieux abandonnés, l'œil à l'affût lors de chaque trajet¹¹⁹, c'est une manière de toujours redécouvrir mes souvenirs, en même temps que de créer de nouveaux espaces pour ma mémoire. Pour reprendre les mots de Lucille Ryckebusch, je visite ces maisons pour me créer des histoires¹²⁰, je tente de lire le langage de l'altération, sachant pourtant que jamais réellement je ne comprendrai. Ce n'est pas un souci, je ne m'en formaliserai pas. Ce n'est pas le plus important. Au même titre que la maison

113 ~ « Celles-ci paraissent mélancoliques, non seulement parce qu'elles nous ramènent en enfance (dans un rêve idéalisé d'enfance, dénaturé et rendu inquiétant par un écart de perspective), mais parce qu'elles nous donnent à voir le capitalisme dans l'œil des fantômes qui hanteront ses vestiges. Elles nous proposent, en somme, de devenir nous-mêmes des fantômes. » Antoine Dussault St-Pierre, *op. cit.*, pour la suite de cette explication, je vais m'appuyer sur cet article d'Antoine Dussault St-Pierre.

114 ~ *vaporwave* dans le genre musical, *fruitiger aero* etc.

115 ~ Valentina Tanni, *op. cit.*, p. 218.

116 ~ *Ibid.*, p. 219.

117 ~ *cf. supra.*, p. 46.

118 ~ Lucille Ryckebusch, *Le Bruit des Vagues* suivi de *Des Voix qui Consolent*, mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires, dirigé par Lori Saint-Martin, Montréal, Université du Québec à Montréal (UQAM), mai 2019, p. 86.
Je ne suis tombée sur ce mémoire que tardivement, vers la fin de la rédaction. Pourtant sa manière d'écrire et l'analogie avec l'exploration d'une maison abandonnée ont créé un profond écho en moi.

119 ~ Depuis longtemps, on me reproche d'être obsessionnelle avec les lieux abandonnés que j'aperçois lors de voyages. C'en est même devenu une blague avec mes proches.

120 ~ Lucille Ryckebusch, *op. cit.*, p. 86.

[fig. 34]

¹²¹ – ou une quelconque autre ouverture, comme dit précédemment.

abandonnée m'échappera toujours et que jamais je ne saurai la figer, la nouvelle maison abandonnée de mon esprit me permettra de toujours me réinventer, d'explorer pour m'explorer et de toujours tenter de franchir la frontière, d'oser dépasser le seuil de la porte¹²¹ qui me terrifie et me paralyse, de peur de me retrouver en un lieu où plus rien ne m'est familier [fig. 34].

En explorant, je ressens l'émotion de l'instant, de sa transition comme de son immuabilité. La durée s'allonge et je ressens alors son mouvement. Mes oreilles bourdonnent d'adrénaline face au silence du lieu déserté. Je ne suis plus pour un instant. Je me suis perdue dans un espace, une *zone* qui ne correspond plus aux codes que je connaissais. J'en vois seulement des réminiscences, des erres en transition elles aussi. Il faut choisir simplement.

Comment se souvenir ? Comment garantir de graver les images fugaces dans notre esprit ? C'est impossible. Dans ce cas, que choisir, franchir à nouveau le seuil ou bien rester éternellement ici, statique, dans un instant qui fige l'infini ?

Si les traces de pas n'ont pas totalement disparu, faut-il choisir de revenir sur notre chemin, tant qu'on les aperçoit encore un peu ? Ou bien faut-il choisir d'explorer de nouvelles ? De continuer à marcher, de suivre un chemin que l'on crée soi-même. Mais pour cela il faut se décider, vite, sinon on risquerait de demeurer sur le seuil, de faire du seuil notre demeure de l'instant dans lequel on ne saurait s'immobiliser.

On risquerait de *noclip* mais peut-être est-il possible d'arriver au seuil partiel dans les espaces liminaux. Sans tenter, nous ne connaissons jamais la vérité, non ?



¹²¹ ~ ou une quelconque autre ouverture, comme dit précédemment.

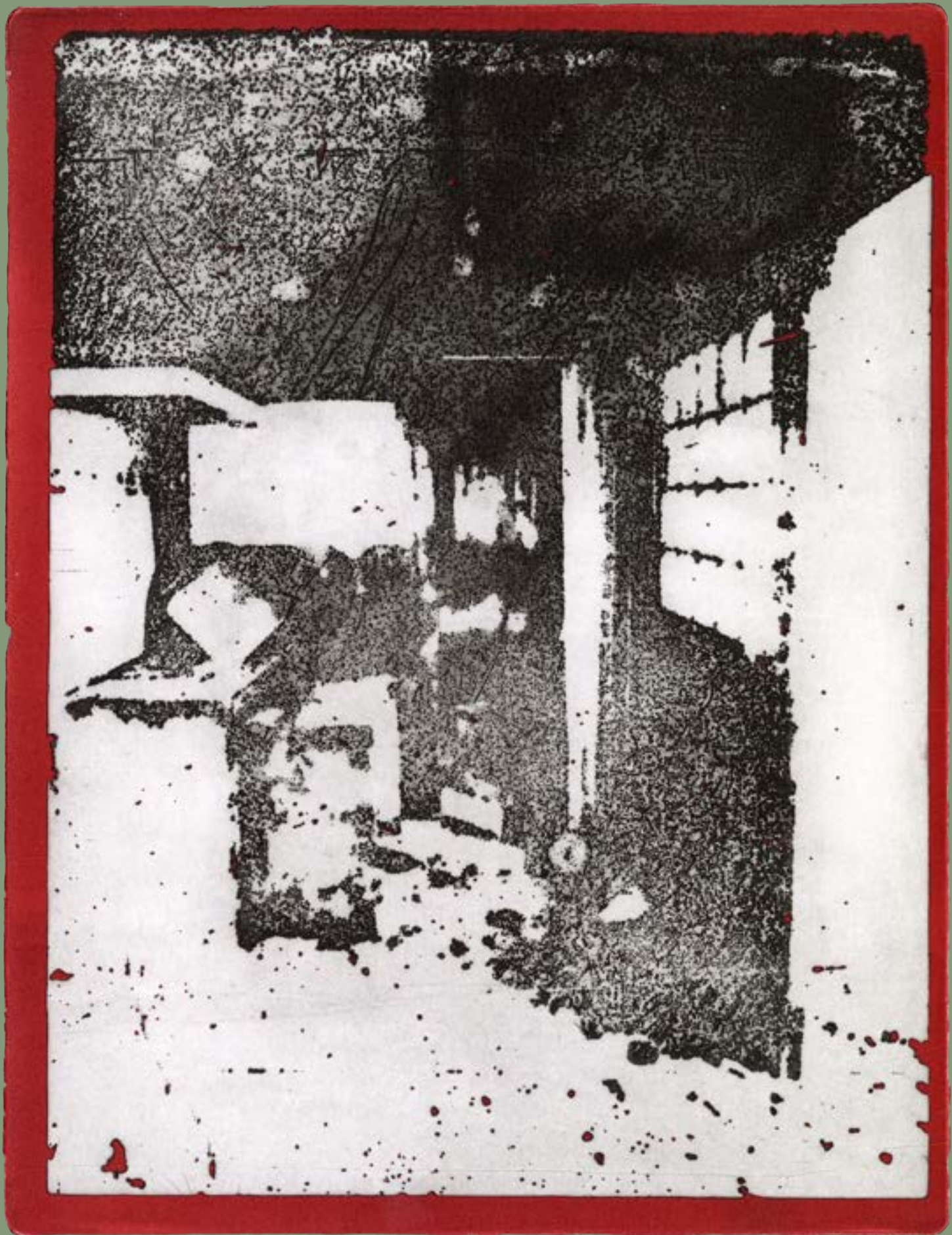
abandonnée m'échappera toujours et que jamais je ne saurai la figer, la nouvelle maison abandonnée de mon esprit me permettra de toujours me réinventer, d'explorer pour m'explorer et de toujours tenter de franchir la frontière, d'oser dépasser le seuil de la porte¹²¹ qui me terrifie et me paralyse, de peur de me retrouver en un lieu où plus rien ne m'est familier [fig. 34].

En explorant, je ressens l'émotion de l'instant, de sa transition comme de son immuabilité. La durée s'allonge et je ressens alors son mouvement. Mes oreilles bourdonnent d'adrénaline face au silence du lieu déserté. Je ne suis plus pour un instant. Je me suis perdue dans un espace, une *zone* qui ne correspond plus aux codes que je connaissais. J'en vois seulement des réminiscences, des terres en transition elles aussi. Il faut choisir simplement.

Comment se souvenir ? Comment garantir de graver les images intactes dans notre esprit ? C'est impossible. Dans ce cas, que choisir, franchir à nouveau le seuil ou bien rester éternellement ici, statique, dans un instant qui frôle l'infini ?

Si les traces de pas n'ont pas totalement disparu, faut-il choisir de revenir sur notre chemin, tant qu'on les aperçoit encore un peu ? Ou bien faut-il choisir d'en créer de nouvelles ? De continuer à marcher, de suivre un chemin que l'on crée aussi nous-même. Mais pour cela il faut se décider, vite, sinon on risquerait de demeurer sur le seuil, de faire du seuil notre demeure de l'instant dans laquelle on ne saurait s'immobiliser.

On risquerait de *noclip* mais peut-être est-il possible d'arriver autre part que dans les espaces liminaux. Sans tenter, nous ne connaissons jamais la vérité, non ?



49.349920437542465, [fig. 35]
1.4412874871026764

L'infiltration est complexe. La maison est juste à côté de chez moi, dans le village voisin. Elle donne sur la route. À droite, la mairie. Nous partons du 14 juillet, il n'y a personne. À la végétation, on s'assure que personne n'y est entré depuis plusieurs années. Nous réussissons à nous faufiler entre les noisetiers et les orties, non sans piqûres. Ensuite, il faut grimper à travers les ronces qui s'agrippent le long de nos jambes. À chaque voiture, l'angoisse, on se baisse, le corps entier plongé dans les épines. On se sent à nu, face au monde, en plein soleil avec cette angoissante bâtisse dans notre dos. Elle n'est pas très grande, en longueur et une bâche bleue semble l'avoir recouverte et protégée fut un temps. Elle est maintenant abandonnée au vent. Toujours plus discrètement, on rase le long de la façade en espérant y trouver une entrée, une brèche sur un monde suspendu. Rien. Je désespère. Le seul moyen de la contourner et en voir l'arrière est laissé à la vue de tous, de la mairie et des habitations environnantes. Mon amie se décide à affronter les ronces afin de s'y rendre. Je la rejoins. Elle ne dit plus un mot mais reste plantée là, le regard fixe. Je regarde dans la direction de son regard et une fenêtre ouverte. J'y grimpe, tout à coup exaltée et me disant qu'on pourra trouver du répit à notre inquiétude une fois entre les murs.

La salle est sombre mais une fenêtre encadrée par des toiles d'araignées nous permet d'appréhender notre environnement. Des briques, des déchets et un écran d'ordinateur au sol. Tout de suite, mon regard est happé par la prochaine salle, plongée dans le noir. J'y vois des sandales à la frontière des deux pièces et une forme sensible s'apparenter à un lit retourné avec des lattes apparentes. Mes mains se mettent à trembler viscéralement. Tout mon être et je n'ai même pas le temps pour analyser la situation. Non sans mal, je me saisis de mon téléphone dans mon sac à dos. Il me semble que toute force m'a quittée et je ne peux même serrer mon téléphone. Je parviens finalement à allumer la lampe torche et me décide à pénétrer cette salle. Mon angoisse fait vaciller la lumière mais j'explore le squat et j'analyse rapidement la situation. Une peur me traverse l'esprit, le clic-clac est face au mur. Je me penche pour voir ce qu'il contient. Simplement des draps blancs usés et tachetés de marron qui ont eu une forme humaine fut un temps. Mais je suis soulagée, plus de présence maintenant. J'entends pourtant un claquement répétitif blotti contre une poutre et y vois deux magnifiques papillons. Ils sont tous deux bleus et rouges, des cercles blancs habitent leurs ailes. Ils dénotent de beauté et de grâce au milieu de cette pièce nauséabonde. Ne serait-ce que par les traces de vécu précaires et ouvertes à toutes les interprétations.

Sur ma cravate, un drap bleu turquoise à motifs de palmiers oscille et se gonfle aux grès du vent. Le même abandon de soi, je me saisis du drap et l'ouvre d'un coup net. Une pièce baignée dans un doux soleil jaunâtre et désaturé se matérialise devant moi, comme si le soleil lui-même s'usait au contact de cette ambiance dépassée. La porte du fond

49.349920437542465,
1.4412874871026764

L'infiltration est complexe. La maison est juste à côté de chez moi, dans le village voisin. Elle donne sur la route. À droite, la mairie. Nous profitons du 14 juillet, il n'y a personne. À la végétation, on s'assure que personne n'y est entré depuis plusieurs années. Nous réussissons à nous faufiler entre les noisetiers et les orties, non sans piqûres. Ensuite, il faut grimper à travers les ronces qui s'agrippent le long de nos jambes. À chaque voiture, l'angoisse, on se baisse, le corps entier plongé dans les épines. On se sent à nu, face au monde, en plein soleil avec cette angoissante bâtisse dans notre dos. Elle n'est pas très grande, en longueur et une bâche bleue semble l'avoir recouverte et protégée fut un temps. Elle est maintenant abandonnée au vent. Toujours plus discrètement, on rase le long de la façade en espérant y trouver une entrée, une brèche sur un monde suspendu. Rien. Je désespère. Le seul moyen de la contourner et en voir l'arrière est laissé à la vue de tous, de la mairie et des habitations environnantes. Mon amie se décide à affronter les ronces afin de s'y rendre. Je la rejoins. Elle ne dit plus un mot mais reste plantée là, le regard fixe. Je regarde dans la direction de son regard et une fenêtre ouverte. J'y grimpe, tout à coup exaltée et me disant qu'on pourra trouver du répit à notre inquiétude une fois entre les murs.

La salle est sombre mais une fenêtre encadrée par des toiles d'araignées nous permet d'appréhender notre environnement. Des briques, des déchets et un écran d'ordinateur au sol. Tout de suite, mon regard est happé par la prochaine salle, plongée dans le noir. J'y vois des sandales à la frontière des deux pièces et une forme semble s'apparenter à un lit retourné avec des lattes apparentes. Mes mains se mettent à trembler viscéralement, tout mon être et je n'ai même pas de lumière pour analyser la situation. Non sans mal, je me saisis de mon téléphone dans mon sac à dos. Il me semble que toute force m'a quittée et je ne peux même serrer mon téléphone. Je parviens finalement à allumer la lampe torche et me décide à pénétrer cette salle. Mon angoisse fait vaciller la lumière mais j'explore ce squat et j'analyse rapidement la situation. Une peur me traverse l'esprit, le clic-clac est face au mur. Je me penche pour voir ce qu'il contient. Simplement des draps blancs usés et tachetés de marron qui ont eu une forme humaine fut un temps. Mais je suis soulagée, plus de présence maintenant. J'entends pourtant un claquement répétitif blotti contre une poutre et y vois deux magnifiques papillons. Ils sont tous deux bleus et rouges, des cercles blancs habitent leurs ailes. Ils dénotent de beauté et de grâce au milieu de cette pièce nauséabonde, ne serait-ce que par les traces de vécu précaires et ouvertes à toutes les interprétations.

Sur ma droite, un drap bleu turquoise à motifs de palmiers oscille et se gonfle aux grés du vent. Le même abandon de soi, je me saisis du drap et l'ouvre d'un coup net. Une pièce baignée dans un doux soleil jaunâtre et désaturé se matérialise devant moi, comme si le soleil lui-même s'usait au contact de cette ambiance dépassée. La porte du fond

est ouverte, des outils, des boîtes à outils, des sacs poubelle et des plumes d'oiseaux éparpillées jonchent le sol. Mon regard est happé par la pièce qui se situe à ma gauche. Là, un sentiment de stupéfaction et de fascination mêlées s'empare de moi et surpasse mes peurs. Je suis sous la bâche bleue. Elle renfermait donc un trou béant dans cette maison, cet ancien refuge s'étant retourné contre les hommes par le temps. La charpente reste visible et tordue, transpercée par le soleil. Plus d'étages, seulement la marque laissée sur les murs. Une autre salle au fond mais inatteignable. Des morceaux de toiture, poutres, bâches et laine de verre se dressent devant nous. On peut simplement dangereusement marcher en équilibre sur une poutre elle aussi en équilibre. On voit un papier peint de fleurs délavées en lambeaux, un étage au-dessus du squat mais inatteignable lui aussi. Une cheminée de briques rouges en lévitation au-dessus de nos têtes. Par quelle sorcellerie tient-elle encore ? On en oublie totalement les mondes parcourus juste avant, les ambiances toutes différentes, toutes lovées dans cette petite maison anodine et privée de sa fonction initiale. Les tensions s'apaisent, nous avons assimilé l'endroit, on peut maintenant s'attarder sur des détails. La cuisine juste derrière nous, l'évier en céramique orange surmonté de carreaux qui furent blancs, j'imagine ? Je me décide à dégainer mon appareil photo, je photographie tous les objets sans les regarder directement ; j'analyserai plus tard. Mon attention se porte tout de même sur la cheminée, l'autre bout probablement, privé de son aération, est-ce encore une cheminée ? Une plaque en fonte ornée de deux putti séparés pile l'un de l'autre par une brisure nette. Je les photographie. On ne regarde presque plus, on photographie. On tente d'éterniser. Pourquoi ? Ressent-on le poids écrasant du temps nous poussant à vouloir figer, ne faisant pas confiance à notre mémoire, par les images ? Notre mémoire est éphémère mais les images aussi. Action vaine. Peut-être est-ce simplement car on n'a pas de temps à perdre, on ressent ce besoin de la maison de nous jeter dehors, on a pris en flagrant délit la nature cachée, interdite détruisant les traces humaines. Il est très difficile de se poser et d'appréhender l'ambiance, tout doit être fait à la hâte, paradoxe pour la recherche d'ambiances et de sentiments provoqués par l'exploration de ces lieux. On recréerait donc les ambiances après, par le souvenir ou les images, après coup, des ambiances biaisées, mais forcément fausses ? Je ne peux pas non plus enregistrer le son de ma voix lors de la découverte, en tout cas impossible ici, discrétion oblige.

Au-dessus de la cheminée, je tombe sur un plan écrit à la main de comment la maison aurait dû être après travaux, les poteaux temporaires en fer étayant mon interprétation. Ce papier paraît dissonant et anachronique, perdu ici et maintenant, schématisant un lieu qui n'existe plus en tant que tel. On comprend alors les boîtes à outils éparpillées sur le sol. On analyse plus en détail les objets. On trouve un colis au nom de Costa Fabrizio, à Argenteuil. Une longue faucille rouge est appuyée à l'évier,

[fig. 36]

elle semble toiser le reste du matériel, elle seule encore debout et digne, presque prête à l'usage. Le drap turquoise nous rappelle son existence en se gonflant à bloc, il respire et continuera de se gonfler et dégonfler bien après notre départ. On a du mal à l'imaginer. Je tente de le filmer mais mes tremblements en contraste avec la douceur de son mouvement rendent la vidéo risible. Il nous rappelle aussi l'existence du monde bien différent qui se cache derrière lui.

Je me décide à y retourner. Le temps que mes yeux s'habituent et je retrouve la disposition de tout à l'heure. Le clic-clac me tourne le dos, un micro-ondes a servi de table à droite et sont d'ailleurs posés dessus un gobelet encore marqué de café et une assiette contenant un paquet de sucre j'imagine? L'altération rendant impossible la lecture. Un tabouret de camping soutient des paquets de bières et de burgers. Une lampe d'appoint attachée à la fenêtre, comment fonctionnait-elle? Était-ce un squat ou bien la dernière personne avant l'interdiction des travaux? Beaucoup de sacs poubelles aux formes diverses remplissent la pièce mais je n'ose m'aventurer dans la découverte de leur contenu. Je vois des bouteilles d'eau dont une remplie d'un liquide noirâtre et acidifié et une corbeille à linge fermée. D'autres vêtements sont étalés au sol et une veste est même accrochée volontairement à une barre de derrière ou échelle adossée au mur. Je retrouve aussi des plumes d'oiseaux au sol. Dans un coin, un sac Monster high se trouve dans un autre sac, j'analyse avec angoisse cette image (on se perd entre souvenirs et l'absence de souvenirs). On se décide à regarder les dates de péremption des denrées. 2011. C'est donc pour ça les ronces. Qui y a vécu jusqu'en 2021? Dans quelles conditions? Quelle est son histoire? Dans la première salle à manger, je me rends compte des détails que chaque mur porte. La maison, au en rouschis, on voit donc la terre sèche éventrée et révélant de la pierre parfois. Dans le squat, dans l'ombre, la moisissure s'est laissée grandir à l'abri des regards indiscrets. Une arborescence bleue verte a presque recouvert un mur et un autre se trouve marqué par des cercles noirs, comme s'ils voulaient écrire un message. Je retourne dans la cuisine. Là, en levant la tête, des toutes petites taches noires en colonies, entre les poutres, se révèlent à moi. Je capture tout, les textures, les branches qui s'introduisent à travers la fenêtre, les carreaux à la couleur indéfinie et les murs boursoufflés par l'humidité. On retourne dans la pièce effondrée, on ne peut s'y soustraire. On y revient parce qu'on a, dans notre esprit, pour contempler la décadence sourde et immobile. On ne veut plus quitter cette pièce, de peur qu'elle ne prenne une fois notre regard détourné. On la connaît maintenant mais on ne découvre, on hésite mais on n'arrive pas à partir. On ressentirait presque une certaine sérénité à rester ici, silencieuses comme les décombres. Pourtant bientôt une sirène retentit de très, très loin mais l'oreille à vif, notre sang se glace directement. Que faire? Nous sommes figées. Nos réactions deviennent illogiques. En même temps, que faire de logique? Nous sommes

elle semble toiser le reste du matériel, elle seule encore debout et digne, presque prête à l'usage. Le drap turquoise nous rappelle son existence en se gonflant à bloc, il respire et continuera de se gonfler et dégonfler bien après notre départ. On a du mal à l'imaginer. Je tente de le filmer mais mes tremblements en contraste avec la douceur de son mouvement rendent la vidéo risible. Il nous rappelle aussi l'existence du monde bien différent qui se cache derrière lui.

Je me décide à y retourner. Le temps que mes yeux s'habituent et je retrouve la disposition de tout à l'heure. Le clic-clac me tourne le dos, un micro-ondes a servi de table à droite et sont d'ailleurs posés dessus un gobelet encore marqué de café et une assiette contenant un paquet de sucre j'imagine ? L'altération rendant impossible la lecture. Un tabouret de camping soutient des paquets de bières et de burgers. Une lampe d'appoint attachée à la fenêtre, comment fonctionnait-elle ? Était-ce un squat ou bien la dernière personne avant l'interruption des travaux ? Beaucoup de sacs poubelles aux formes diverses peuplent la pièce mais je n'ose m'aventurer dans la découverte de leur contenu. Je vois des bouteilles d'eau dont une remplie d'un liquide noir non-identifié et une corbeille à linge fermée. D'autres vêtements sont éparpillés au sol et une veste est même accrochée volontairement à une sorte de barrière ou échelle adossée au mur. Je retrouve aussi des plumes d'oiseau au sol. Dans un coin, un sac Monster high se trouve dans un autre sac cabas, assez angoissante cette image (on se perd entre souvenirs et images capturées). On se décide à regarder les dates de péremption des déchets, 2021. C'est donc pour ça les ronces. Qui y a vécu jusqu'en 2021 ? Dans quelles conditions ? Quelle est son histoire ? Dans la première salle à nouveau, je me rends compte des détails que chaque mur porte. La maison est en torchis, on voit donc la terre sèche éventrée et révélant de la paille parfois. Dans le squat, dans l'ombre, la moisissure s'est laissée grandir, à l'abri des regards indiscrets. Une arborescence bleue verte a presque recouvert un mur et un autre se trouve marqué par des cercles noirs, comme s'ils voulaient écrire un message. Je retourne dans la cuisine. Là, en levant la tête, des toutes petites taches noires en colonies, entre les poutres, se révèlent à moi. Je capture tout, les textures, les branches qui s'introduisent à travers la fenêtre, les carreaux à la couleur indéfinie et les murs boursouflés par l'humidité. On retourne dans la pièce effondrée, on ne peut s'y soustraire. On y revient pour la graver dans notre esprit, pour contempler la décadence sourde et silencieuse, immobile. On ne veut plus quitter cette pièce, de peur qu'elle disparaisse une fois notre regard détourné. On la connaît maintenant mais on la redécouvre, on hésite mais on n'arrive pas à partir. On ressentirait presque une certaine sérénité à rester ici, silencieuses comme les décombres. Pourtant bientôt une sirène retentit de très, très loin mais l'oreille à vif, notre sang se glace directement. Que faire ? Nous sommes figées. es réactions deviennent illogiques. En même temps, que faire de logique ? Nous sommes

prises au piège par les ronces à minima. Je range très calmement mon appareil photo dans mon sac et nous restons dans la même position de longues minutes. Effet Doppler, ce n'était pas pour nous. Pourtant une poussée de stress nous précipite vers la sortie, on en oublie la précaution et on se déplace maladroitement dans un environnement contre nous, des marches, des trous, des bâches, des hauteurs toutes tapissées de ronces et d'orties. On est bruyantes, on est ridicules mais on se presse, les sens en émoi et, une fois l'antré d'orties traversées, on adopte machinalement une démarche normale, trop normale, lente et donc louche. On se regarde le sourire tendu vers les oreilles, on l'a fait. Car ne mentons pas, une part de l'urbex consiste tout de même en adrénaline, preuve et dépassement de soi. Mais qu'en retenir d'autre, de plus ? Qu'est ce qui se cache derrière tous ces murs plus si hermétiques mais aux mondes coupés du réel ? Que nous écrivent les moisissures ?

49.37429953248436, [fig. 37]
1.4297127501488898

Pour commencer, nous mettons 1 h 30 en vélo au lieu de 25 min en passant par la forêt, des chemins qui n'existent plus, les champs. Nous finissons même chez des gens par hasard, dans leur « domaine ». Deux petites filles accourent et première réaction de notre part : « euh on est un peu chez vous naïves ». Elles nous répondent qu'en effet, on est un peu chez elles quand même. Elles nous proposent de passer dans leur jardin pour retrouver la route que nous avions perdue depuis au moins une heure. Nous passons devant beaucoup de personnes, toutes indifférentes malgré notre honte et nos excuses. Une fois dehors, on éclate de rire et on recommence à pédaler de plus belle. Nous finissons non sans mal à arriver à destination malgré une côte monstrueuse que nous avons dû faire à pied. On passe à vélo devant, rapidement, comme un premier ressenti. Je vois un potager juste à droite de la maison et ce qu'il me semble être un poteau ou un épouvantail s'avère être un homme âgé et très bossu qui se relève doucement. Je prends peur car peut-être vit-il encore dans cette maison délabrée ?

Nous décidons de passer par un chemin derrière en faisant une boucle et d'attacher nos vélos dans un champ. Se dirigeant vers notre destination, la tension monte. Nous ne sommes pas à l'abri à travers champs ; nous sommes tout à fait visibles, le soleil n'est pas encore couché et plusieurs chiens et personnes profitent du temps doux dehors. En passant par derrière la maison, on s'aperçoit à quel point le lierre l'a pénétrée et engloutie, la toiture ondulé sous le poids des années et elle semble dégager une aura d'un vert bouteille figé, comme piégée dans un monde différent. Elle contraste grandement avec le paysage. Nous voyons un nom sur la boîte aux lettres rouillée et difforme : « Compagnon ». On s'aperçoit aussi que la haie devant est taillée et que le tour de la maison est en fait défriché par rapport à notre repérage sur Maps. Les contours de deux chaises en bois côte à côte se dessinent à notre vue. L'angoisse bien présente, le doute et les questionnements nous empêchent d'avancer. Plus rien n'existe. On se dit que c'est fini si on y va mais qu'en même temps c'est aussi fini si on n'y va pas. Nous sommes figées sur place pendant de longues minutes. On se pose des questions dans le vide mutuellement sans pouvoir y répondre. Niveau discrétion, on pourra repasser. Nous voilà, deux poteaux plantés en plein milieu de la route face à une maison qui se cache dans ses feuillages. Un peu plus et les feuillages auraient pu tout à fait nous engloutir aussi.

On se décide. On enfile un mandorle, on se penche qui forment une croix et on court comme les traqueurs d'abyssiniennes et pensant être discrètes. La porte est ouverte. Le premier détail qui m'intrigue c'est le nombre d'objets en tout genre éparpillés à l'intérieur. Par la vitre, nous apercevons plusieurs vélos rouillés stockés juste derrière. Serait-ce potentiellement une vieille maison toujours en usage mais sous forme d'atelier ? Première déception. Nous nous dirigeons vers la droite et, étrangement, devant les deux chaises se trouvent plusieurs casseroles toutes blanches par terre avec de l'eau fraîche dedans. Ces objets contrastent de nouveauté avec le reste

49.37429953248436,
1.4297127501488898

Pour commencer, nous mettons 1 h 30 en vélo au lieu de 25 min en passant par la forêt, des chemins qui n'existent plus, les champs. Nous finissons même chez des gens par hasard, dans leur « domaine ». Deux petites filles accourent et première réaction de notre part: « euh on est un peu chez vous nan? ». Elles nous répondent qu'en effet, on est un peu chez elles quand même. Elles nous proposent de passer dans leur jardin pour retrouver la route que nous avons perdue depuis au moins une heure. Nous passons devant beaucoup de personnes, toutes indifférentes malgré notre honte et nos excuses. Une fois dehors, on éclate de rire et on recommence à pédaler de plus belle. Nous finissons non sans mal à arriver à destination malgré une côte monstrueuse que nous avons dû faire à pied. On passe à vélo devant, rapidement, comme un premier ressenti. Je vois un potager juste à droite de la maison et ce qu'il me semble être un poteau ou un épouvantail s'avère être un homme âgé et très bossu qui se relève doucement. Je prends peur car peut-être vit-il encore dans cette maison délabrée?

Nous décidons de passer par un chemin derrière en faisant une boucle et d'attacher nos vélos dans un champ. Se dirigeant vers notre destination, la tension monte. Nous ne sommes pas à l'abri à travers champs; nous sommes tout à fait visibles, le soleil n'est pas encore couché et plusieurs chiens et personnes profitent du temps doux dehors. En passant par derrière la maison, on s'aperçoit à quel point le lierre l'a pénétrée et engloutie, la toiture ondule sous le poids des années et elle semble dégager une aura d'un vert bouteille figé, comme piégée dans un monde différent. Elle contraste grandement avec le paysage. Nous voyons un nom sur la boîte aux lettres rouillée et difforme: « Compagnon ». On s'aperçoit aussi que la haie devant est taillée et que le tour de la maison est en fait défriché par rapport à notre repérage sur Maps. Les contours de deux chaises en bois côte à côte se dessinent à notre vue. L'angoisse bien présente, le doute et les questionnements nous empêchent d'avancer. Plus rien n'existe. On se dit que c'est fini si on y va mais qu'en même temps c'est aussi fini si on n'y va pas. Nous sommes figées sur place pendant de longues minutes. On se pose des questions dans le vide mutuellement sans pouvoir y répondre. Niveau discrétion, on pourra repasser. Nous voilà, deux poteaux plantés en plein milieu de la route face à une maison qui se cache dans ses feuillages. Un peu plus et les feuillages auraient pu tout autant nous engloutir aussi.

On se décide. On enjambe maladroitement les planches qui forment une croix et on court comme des crapauds, jambes fléchies et pensant être discrètes. La porte d'entrée. Le premier détail qui m'intrigue c'est le nombre d'objets en tout genre éparpillés à l'extérieur. Par la vitre, nous apercevons plusieurs vélos rouillés stockés juste derrière. Serait-ce potentiellement une vieille maison toujours en usage mais sous forme d'atelier? Première déception. Nous nous dirigeons vers la droite et, étrangement, devant les deux chaises se trouvent plusieurs casseroles toutes blanches par terre avec de l'eau fraîche dedans. Ces objets contrastent de nouveauté avec le reste

de la zone. Très étrange. Une échelle se dresse sur le flan droit de la maison. On voit toujours des objets en tout genre autour et une poubelle plutôt récente nous engage à partir au plus vite. Cet endroit est probablement toujours en usage. Encore plus de questions qu'à l'aller, à quoi ce lieu peut-il bien servir ?

On se dirige alors vers le second lieu avec beaucoup moins de ferveur. Une petite maison qui semble être une simple grange dans un champ. On se faufile entre des clôtures électrifiées et on se retrouve alors dans une végétation nous arrivant jusqu'aux épaules : ronces, orties, carottes sauvages, roses trémières etc. Tout y est. On tombe sur une petite porte en bois toute trouée, on la pousse, on se faufile et là, on bascule dans un autre monde. Le monde clos et rassurant de cette toute petite maison toute moisie. Étrangement, elle est apaisante. Elle est minuscule et le tour est vite fait pour s'assurer que nous n'aurons pas de mauvaises surprises par la suite. Une cheminée trône au fond de la pièce. A part une porte à gauche, elle en fait toute la largeur. Nous décidons d'aller dans la pièce qui lui fait face. À cet instant, tous nos sens sont en ébullition, on ne sait plus donner de la tête, tout est nouveau, très excitant et on se laisse porter par nos désirs d'exploration. À nouveau, plus rien n'existe. Presque plus aucun mobilier alors nous sommes obligées de combler pour retrouver ce souvenir (potentiellement inexistant) de vie passée ici.

Probablement une chambre cette pièce du fond. Le plafond est tacheté de moisissure infiltrée entre les poutres. Une plante bizarre grimpe sur les murs. Je la retrouverai par la suite à d'autres endroits. Mais dans cette « chambre », elle est là, seule comme une décoration sur un mur vierge. Les diverses autres plantes tentent par tous les moyens de s'infiltrer dans chaque interstice de ce lieu. Le sol en tommette est magnifique et semble en bon état, mis à part les poussières, végétations et bouts de maison qui jonchent le sol.

De retour dans la pièce à la grande cheminée, je m'aperçois alors que les pierres au-dessus sont en fait un simple papier peint qui se détache en volutes de papier ; bien kitsch tout ça. À droite de cette pièce, on retrouve deux minuscules pièces de tailles égales. La première contient un évier en métal, j'en déduis donc que c'est une cuisine. Je retrouve en dessous un sac coloré avec écrit Haïti, rare pièce de mobilier que l'on trouvera ici. L'autre pièce comporte des toilettes recouvertes de lierre, un lavabo avec un fossile de PQ et les traces d'une douche ; la salle de bains donc. La dernière salle semble être un calque de la première, juste derrière à quelques détails près. Une cheminée plus petite trône au centre. À gauche, de vieilles étagères en bois et au fond un papier peint avec des motifs répétés de peinture style 18e dont les couleurs sont altérées par les moisissures. Je vois une sorte de coffrage en bois au fond, de l'autre côté. Je l'ouvre et tombe sur un très vieux compteur électrique dont la dernière date de révision était de 1980.

[08 .gif]

Nous avons eu le même réflexe dès lors que nous sommes entrées dans la maison. Tout de suite dégainer l'appareil et tout photographier; absolument tout comme si ce temps était très rare, très précieux. Paradoxalement, on ne prend alors même pas le temps de se poser, de sentir et ressentir le lieu. Cette sensation de stress, d'éphémère et d'exploration empêchent totalement de conscientiser l'expérience dans le lieu, de comprendre pourquoi nous sommes venus à part pour prendre des photos. Nous avons tout de même filmé et fait quelques blagues mais impossible de s'y poser. Pourtant, au moment de partir, on hésite, a-t-on vraiment tout exploré, « exploité » ? Pourquoi avoir fait ça ?

[fig. 38]



[fig. 39]

de la zone. Très étrange. Une échelle se dresse sur le flanc droit de la maison. On voit toujours des objets en tout genre autour et une poubelle plutôt récente nous engage à partir au plus vite. Cet endroit est probablement toujours en usage. Encore plus de questions qu'à l'aller, à quoi ce lieu peut-il bien servir ?

On se dirige alors vers le second lieu avec beaucoup moins de ferveur. Une petite maison qui semble être une simple grange dans un champ. On se faufile entre des clôtures électrifiées et on se retrouve alors dans une végétation nous arrivant jusqu'aux épaules : ronces, orties, carottes sauvages, roses trémières etc. Tout y est. On tombe sur une petite porte en bois toute trouée, on la pousse, on se faufile et là, on bascule dans un autre monde. Le monde clos et rassurant de cette toute petite maison toute moisie. Étrangement, elle est apaisante. Elle est minuscule et le tour est vite fait pour s'assurer que nous n'aurons pas de mauvaises surprises par la suite. Une cheminée trône au fond de la pièce. À part une porte à gauche, elle en fait toute la largeur. Nous décidons d'aller dans la pièce qui lui fait face. ^[8e. 3f] À cet instant, tous nos sens sont en ébullition, on ne sait plus conner de la tête, tout est nouveau, très excitant et on se laisse porter par nos désirs d'exploration. À nouveau, plus rien n'existe. Presque plus aucun mobilier alors nous sommes obligés de combler pour retrouver ce souvenir (potentiellement inexistant) de vie passée ici.

Probablement une chambre cette pièce au fond. Le plafond est taché de moisissure infiltrée entre les poutres. Une plante maigre grimpe sur les murs. Je la retrouverai par la suite dans un autre endroit. Plus dans cette « chambre », elle est là, seule comme une décoration sur un mur, elle se. Les diverses autres plantes tentent par tout les moyens de vivre dans chaque interstice de ce lieu. Le sol est en mauvais état, il est horrible, en bon état, mis à part les poussières, végétations et bouts de bois qui jonchent le sol.

De retour dans la pièce à la grande cheminée, je m'aperçois alors que les pierres au-dessus sont en fait un simple papier peint qui se détache en volutes de papier, bien kitsch tout ça. À droite de cette pièce, on retrouve deux minuscules pièces de tailles égales. La première contient un évier en métal, j'en déduis donc que c'est une cuisine. Je retrouve en dessous un sac coloré avec écrit Haïti, rare pièce de mobilier que l'on trouvera ici. L'autre pièce comporte des toilettes recouvertes de lierre, un lavabo avec un fossile de PQ et les traces d'une douche, la salle de bains donc. La dernière salle semble être un calque de la première, juste derrière à quelques détails près. Une cheminée plus petite trône au centre. À gauche, de vieilles étagères en bois et au fond un papier peint avec des motifs répétés de peinture style 18e dont les couleurs sont altérées par les moisissures. Je vois une sorte de coffrage en bois au fond, de l'autre côté. Je l'ouvre et tombe sur un très vieux compteur électrique dont la dernière date de révision était de 1980.

Nous avons eu le même réflexe dès lors que nous sommes entrées dans la maison. Tout de suite dégainer l'appareil et tout photographier; absolument tout comme si ce temps était très rare, très précieux. Paradoxalement, on ne prend alors même pas le temps de se poser, de sentir et ressentir le lieu. Cette sensation de stress, d'éphémère et d'exploration empêchent totalement de conscientiser l'expérience dans le lieu, de comprendre pourquoi nous sommes venus à part pour prendre des photos. Nous avons tout de même filmé et fait quelques blagues mais impossible de s'y poser. Pourtant, au moment de partir, on hésite, a-t-on vraiment tout exploré, « exploité » ? Pourquoi avoir fait ça ?

(84) *Bibliographie*

Livres

AUGÉ Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957.

BACHELARD Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, 4e édition, 1968.

BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Quadrige/PUF, 1927.

BERGSON Henri, *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Quadrige/PUF, 1939.

BERGSON Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, Presses universitaires de France, 1946.

CARROLL Lewis, *Alice au pays des merveilles, Derrière le miroir*, Paris, Gallimard, 1994.

CHAMAYOU Grégoire, « Qu'est-ce qu'un seuil ? » in WEIZMAN Eyal, *La vérité en ruines - Manifeste pour une architecture forensique*, Paris, Zones/ La Découverte, 2021.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

DELEUZE Gilles, *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée, 1993.

DERRIDA Jacques, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, 2005.

DURAS Marguerite, *Le Vice-Consul*, Paris, Gallimard, 1966.

FISHER Mark, *The Weird and the Eerie*, Londres, Repeater Books, 2017.

FISHER Mark, *Spectres de ma vie, écrits sur la dépression, l'hantologie et les futurs perdus*, traduit par Julien Guazzini, Genève, Entremonde, 2021.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *Le pardon*, Paris, Flammarion, coll. « Champs - Essais », 2019.

KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, Félix Alcan Éditeur, 1905.

MURAKAMI Haruki, *La fin des temps*, traduit par Corinne Atlan, Paris, 10/18, 2020 (1985).

TANNI Valentina, *Vibes Lore Core, Esthétique de l'évasion numérique*,

traduit par Willy Lachaize, Toulouse, Audimat Éditions, 2025.
VAN GENNEP Arnold, *Les rites de passage*, New York,
Mouton & Co et Maison des Sciences de l'Homme, 1969 (1909).

WELLS Herbert George, « La porte dans le mur », *Le Trésor de M. Brisher et autres nouvelles merveilleuses*, Paris, À verba futurorum, 2018.

WOOLF Virginia, *Les Vagues*, traduit par Cécile Wajsbrot,
Gouville-sur-mer, Le Bruit du temps, 2020.

Articles

BAILLARGEON Taïka et LEFEBVRE Sylvain, « L'explorateur urbain à la recherche d'un temps perdu : visiter l'entre-deux ou la quête d'une expérience radicale », *Frontières*, vol. 28, n°1, UQAM, 2016.

BARAZON Tatjana, « La «Soglitude» - aperçu d'une méthode de la pensée des seuils », *Conserveries mémorielles*, n°7, Seuils, Thresholds, Soglitudes, 2010.

BERNARDES Joana Duarte, « Habiter la mémoire à la frontière de l'oubli : la maison comme seuil », *Conserveries mémorielles*, n°7, Seuils, Thresholds, Soglitudes, 2010.

CITTON Yves, « Subjectivations computationnelles à l'ère numérique », *Multitudes*, n°62, 2016.

DUSSAULT ST-PIERRE Antoine, « Hantologiser le présent : espaces liminaux et capitalisme fantôme », *Impostures (Postures)*, n°40, Automne 2024.

HALET Benoît, « L'esthétique des liminal spaces : la déterritorialisation contre elle-même », *ARC - Permanences critiques*, n°11, Hiver 2024.

HEFT Peter, « Betwixt and Between, Zones as Liminal and Deterritorialized Spaces », *PULSE: the Journal of Science and Culture*, n°8, 2021.

Mémoires

KLEIN TERENCE, Recherches géophilosophiques, *Exploration urbaine (t) ontologie exploratrice : l'exploration des lieux urbains abandonnés comme d'une découverte de Soi*, mémoire de recherche, mention urbanisme & aménagement, dirigé par Régis Keerle, Rennes, Université Rennes 2, session 2024.

RYCKEBUSCH Lucile, *Le Bruit des Vagues* suivi de *Des Voix qui Consolent*, mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires, dirigé par Lori Saint-Martin, Montréal, Université du Québec à Montréal (UQAM), mai 2019.

Conférences et vidéos

ALT 236, *Au cœur des ruines numériques*, vidéo YouTube, 16/10/2024, 82 min, [<https://www.youtube.com/watch?v=PMB5aVDIUJg>], consulté le 02/05/2026.

ALT 236, *Sur les traces de l'abstract horror*, vidéo YouTube, 15/02/2025, 106 min, [<https://www.youtube.com/watch?v=SyUJmn4pDEo&t=4119s>], consulté le 02/05/2026.

DELEUZE Gilles, « Vérité et temps, le faussaire », lecture du 22/05/1984, [<https://www.webdeleuze.com/textes/352>], consulté le 27/04/2026.

TANNI Valentina, « Vibes Lore Core, esthétique de l'évasion numérique », Grande conférence DIU, EUR ArTeC, Campus Condorcet, Paris, 12/01/2026, [<https://eur-artec.fr/evenements/valentina-tanni-grande-conference-diu/>], consulté le 02/05/2026.

Sites

AESTHETICS WIKI, « List of Aesthetics », *Aesthetics Wiki*, Fandom, [https://aesthetics.fandom.com/wiki/List_of_Aesthetics], consulté le 02/05/2026.

GOOGLE, *Google Maps*, application cartographique en ligne, [<https://www.google.com/maps>], consulté le 02/05/2026.

KOENIG John, The Dictionary of Obscure Sorrows, site web, 2021, [<https://www.thedictionaryofobscuresorrows.com>], consulté le 02/05/2026.

LEMOINE Bruno, « Ghost Dance, une traversée des temps 1/2 » et « 2/2, *Terss*, 2023, [<https://terss.net/ghost-dance/>] et [<https://terss.net/ghost-dance-2-2/>], consultés le 02/05/2026.

REDDIT, r/LiminalSpace, communauté en ligne, *Reddit*, créée en 2019, [<https://www.reddit.com/r/LiminalSpace/>], consulté le 02/05/2026.

REDDIT, r/backrooms, communauté en ligne, *Reddit*, créée en 2019, [<https://www.reddit.com/r/backrooms/>], consulté le 02/05/2026.

REDDIT, r/writing, communauté en ligne, *Reddit*, créée en 2019, [<https://www.reddit.com/r/writing/>], consulté le 02/05/2026.

Œuvres et films

GARLAND Alex, *Annihilation*, 2018, 115 min.

MATTA-CLARK Gordon, *Clockshower*, 1973, 13 min 50 sec.

MATTA-CLARK Gordon, *Day's End*, 1975, 23 min 10 sec.

MATTA-CLARK Gordon, *Splitting*, 1974, Englewood, New Jersey. Source : Montréal, Centre Canadien d'Architecture.

MCMULLEN Ken, *Ghost Dance*, 1983, 100 min.

PIKE Jared, *Dream Pools*, série photographique, 2016, [<https://www.jaredpike.art/projects/dream-pools/>], consulté le 02/05/2026.

TARKOVSKI Andreï, *Stalker*, 1979, 126 min.

- [fig. 1] photographie de la fenêtre de l'ancienne salle de bain lors d'un *urbex*, réalisation personnelle, 2025.
- [fig. 2] photographie de percées de lumière dans une charpente lors d'un *urbex*, réalisation personnelle, 2025.
- [fig. 3] photographie de l'entrée d'une maison au sol jonché de feuille, rendant la distinction entre intérieur et extérieur impossible, réalisation personnelle, 2025.
- [fig. 4] Henri Bergson, Figure 2, p. 143 de *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Félix Alcan, 1896, *Internet Archive*, [https://archive.org/details/b28091528/page/142/mode/2up], consulté le 30/04/26.
- [fig. 5] photographie d'un mot trouvé par terre lors d'un *urbex*, réalisation personnelle, 2025.
- [fig. 6] photographie prise par l'utilisateur *Reddit* u/Maleficent-Agent-477 accompagnée de la description « This photo I took during a blizzard », repostée sur le sub *Reddit* r/LiminalSpace le 09/04/26, [https://www.reddit.com/r/LiminalSpace/comments/1shbscf/this_person_took_an_amazing_liminal_photo/?tl=fr], consulté le 30/04/26.
- [fig. 7] Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974, Englewood, New Jersey, Montréal, Centre Canadien d'Architecture.
- [fig. 8] Gordon Matta-Clark, *Day's End* (vue de l'intérieur), 1975, The Estate of Gordon Matta-Clark et David Zwirner, New York / Londres / Hong Kong, [https://architexturez.net/file/days-end-zwiner-jpg] consulté le 30/04/26.
- [fig. 9] Gordon Matta-Clark, *Clockshower*, 1973, 13 mn 50 sec. Captures d'écran.
- [fig. 10] capture d'écran du site *Aesthetics Wiki*, page de la liste des *aesthetics*, [https://aesthetics.fandom.com/wiki/List_of_Aesthetics#A], consulté le 30/04/26.
- [fig. 11] photographie postée par l'utilisateur u/ChickensOneFour accompagnée de la description « Ankomst » sur le sub *Reddit* r/LiminalSpace en 2020, [https://www.reddit.com/r/LiminalSpace/comments/jttfz1/arrival/?tl=da], consulté le 30/04/26.
- [fig. 12] photographie postée par l'utilisateur u/InvestigatorQuick667 accompagnée de la description « Trying to explain liminality » sur le sub *Reddit* r/LiminalSpace en 2025, [https://www.reddit.com/r/LiminalSpace/comments/1nbklkt/trying_to_explain_liminality/], consulté le 30/04/26.
- [fig. 13] photographie prise par mon père d'une piscine de nuit, 2013.
- [fig. 14] photographie de portraits trouvés au-dessus d'une cheminée lors d'un *urbex*, réalisation personnelle, 2025.
- [fig. 15] capture d'écran du site *Geneanet*, plus particulièrement de l'arbre généalogique du dernier occupant de la maison de Richeville, [https://gw.geneanet.org/pdelepaut?lang=fr&m=D&p=robert+jacques+arthur&n=leboulanger&siblings=on¬es=on&t=T&v=6&image=on&marriage=on&full=on], consulté le 30/04/26.

- [fig. 16] capture d'écran d'une maison que j'ai tenté d'explorer sur le site *Google Maps*, on peut y apercevoir une sorte de silhouette mystérieuse à l'entrée, [https://www.google.com/maps/@49.3775228,1.4300553,3a,15y,318h,83.65t/data=!3m7!1e1!3m5!1segmqpL-4zVAj7eYqR-XYfCw!2e0!6shttps:%2F%2Fstreetviewpixels-pa.googleapis.com%2Fv1%2Fthumbnail%3Fcb_client%3Dmaps_sv.tactile%26w%3D900%26h%3D600%26pitch%3D6.348470171112254%26panoid%3DegmqpL4zVAj7eYqR-XYfCw%26yaw%3D317.9972663363909!7i16384!8i8192?entry=ttu&g_ep=EgoyMDI2MDQyOC4wIKXMDSOA-SAFQAw%3D%3D], consulté le 30/04/26.
- [fig. 17] photographie d'un salon empreint d'une atmosphère verte et trouble, réalisation personnelle, 2025.
- [fig. 18] photographie postée par l'utilisateur u/Doodle99999 accompagnée de la description « The Warehouse. » sur le sub *Reddit* r/backrooms en 2022, [https://www.reddit.com/r/backrooms/comments/t9dk82/the_warehouse/], consulté le 30/04/26.
- [fig. 19] photographie prise dans un couloir de métro à Londres, réalisation personnelle, 2022.
- [fig. 20] Ken McMullen, extrait du film *Ghost Dance*, 1983, 100mn.
- [fig. 21] photographie publiée par l'utilisateur decayhubb de la « Maison ratatouille » sur le site *Guide Urbex*, [<https://guide-urbex.com/maison-ratatouille/>], consulté le 30/04/26.
- [fig. 22 à 24] captures de trois maisons que j'ai explorées sur le site *Google Maps*, [https://www.google.com/maps/place/27440+Touffreville/@49.3500684,1.4413702,3a,75y,180.66h,90.85t/data=!3m7!1e1!3m5!1sO7jBSG-8m6xs2ZROMRww50Q!2e0!6shttps:%2F%2Fstreetviewpixels-pa.googleapis.com%2Fv1%2Fthumbnail%3Fcb_client%3Dmaps_sv.tactile%26w%3D900%26h%3D600%26pitch%3D-0.8457344763455268%26panoid%3DO7jBSG8m6xs2ZROMRww50Q%26yaw%3D180.65774763882726!7i16384!8i8192!4m6!3m5!1s0x47e6d5630cb84547:0x27a3b9fef1f85d49!8m2!3d49.350028!4d1.441127!16s%2Fm%2F03nqmt0?entry=ttu&g_ep=EgoyMDI2MDQyOC4wIKXMDSOA-SAFQAw%3D%3D], [https://www.google.com/maps/@49.373957,1.4299368,3a,75y,349.26h,82.56t/data=!3m7!1e1!3m5!1serv8LZQJSSZ5c0e-sMjuEA!2e0!6shttps:%2F%2Fstreetviewpixels-pa.googleapis.com%2Fv1%2Fthumbnail%3Fcb_client%3Dmaps_sv.tactile%26w%3D900%26h%3D600%26pitch%3D7.443318964970899%26panoid%3Derv8LZQJSSZ5c0e-sMjuEA%26yaw%3D349.2573734144295!7i16384!8i8192?entry=ttu&g_ep=EgoyMDI2MDQyOC4wIKXMDSOA-SAFQAw%3D%3D], [https://www.google.com/maps/place/27420+Richeville/@49.2688552,1.5308828,3a,75y,309.61h,89.01t/data=!3m7!1e1!3m5!1swRyUojEc0Y5ahS0avn5ofg!2e0!6shttps:%2F%2Fstreetviewpixels-pa.googleapis.com%2Fv1%2Fthumbnail%3Fcb_client%3Dmaps_sv.tactile%26w%3D900%26h%3D600%26pitch%3D0.9944440892443538%26panoid%3DwRyUojEc0Y5ahS0avn5ofg%26yaw%3D309.6077130260155!7i16384!8i8192!4m6!3m5!1s0x47e6d1274eb6d67f:0x40c14484fbb96b0!8m2!3d49.266386!4d1.53689!16s%2Fm%2F03nql4d?entry=ttu&g_ep=EgoyMDI2MDQyOC4wIKXMDSOA-SAFQAw%3D%3D], consultés le 30/04/26.
- [fig. 25 et 26] photographies de détails de signes humains disparaissant lors d'un rubex, réalisation personnelle, 2025.

- [fig. 27] Henri Bergson, Figure 1, p. 108 de *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Félix Alcan, 1896, *Internet Archive*, [<https://archive.org/details/b28091528/page/108/mode/2up>], consulté le 30/04/26.
- [fig. 28] photographie de reflets dans l'eau prise à l'île de Cramond en Écosse, création personnelle, 2024.
- [fig. 29 et 30] Jared Pike, série *Dream Pools*, 2020.
- [fig. 31] Ken McMullen, *Ghost Dance*, 1983, 100 mn. Captures d'écran de la performance de l'artiste Stuart Brisley.
- [fig. 32] photographie du drap qui se gonfle lors d'un rubex, réalisation personnelle, 2025.
- [fig. 33] photographie provenant du site *Boutique Parquet*, accompagnée de la description « Barre de seuil multifonction Incizo (2150 mm) - Assortie au coloris du parquet choisi », [https://boutique-parquet.com/barre-de-seuil-incizo-2150-mm-assortie-gamme.html?srsId=AfmBOoo10TiXG-H5Vkr-V0b8EsaUH4HItwK5w5MqfrBqV9QU_o5GtJc0-], consulté le 30/04/26.
- [fig. 34] photographie d'un seuil de porte vu depuis l'intérieur lors d'un *urbex*, réalisation personnelle, 2025.
- [fig. 35] 49.349920437542465, 1.4412874871026764, réalisation personnelle, 2025.
- [fig. 36] 49.349920437542465, 1.4412874871026764, réalisation personnelle, 2025.
- [fig. 37] 49.349920437542465, 1.4412874871026764, réalisation personnelle, 2025.
- [fig. 38] 49.37429953248436, 1.4297127501488898, réalisation personnelle, 2025.
- [fig. 39] 49.37429953248436, 1.4297127501488898, réalisation personnelle, 2025.

**Chemin réalisé sous la direction de Benoît Montigné,
sans qui je n'aurais pu avancer de la même manière.**

**Je remercie aussi chaleureusement les responsables
d'atelier et plus particulièrement Iris Levasseur,
Camille Oarda et Géronimo Martin pour leur aide
dans l'exploration de la gravure expérimentale.**

**Merci à Aylene, Julie, Adèle ainsi qu'un grand nombre
d'autres personnes pour leur soutien,
leur aide et leur écoute durant ce cheminement.**

Merci à vous de m'avoir lue jusque là!

ER - RE

Mémoire de master réalisé sous
la direction de Benoît Montigné.

Écrit et composé par Aurégann Bourdier.

Achévé d'imprimer en mai 2026 à l'ENSAD.

Composé en *Adelphe Trouble Germinal* de
la collective *Bye Bye Binary* ainsi qu'en *Redaction*
(10, 20, 35, 50, 70, 100) de Titus Kaphar
et Reginald Dwayne Betts.

Imprimé sur les papiers:
Munken Pure Rough, Reflex IBO ONE
et Fedrigoni Materica Verdigris.

*On dirait toute sa vie si l'on faisait le récit de toutes les portes
qu'on a fermées, qu'on a ouvertes, de toutes les portes qu'on
voudrait rouvrir.*

Gaston Bachelard – *La poétique de l'espace*

Des fondations sensibles.
Vers une chose incertaine.

Hantés par les errés
Les repères pour le perdu.