

Revenir

Se rencontrer

Formes de ville
Guide fantasmagorique

Se cultiver Expérimenter

von Jouer Consumer

Revenir chez soi Arriver

Formes de ville
Guide fantasmagorique

Sous la direction de Sophie Corbillé
et François Provenzano

Éditions MF

Se cultiver Expérimenter

von Jouer Consumer

Revenir chez soi Arriver

Arriver

Le guide, Sophie Corbillé & François Provenzano 8

Consommer

Le viveur, Alexandre Lansmans 28

Expérimenter

La zone d'occupation temporaire, Julia Bonaccorsi 44

La friche industrielle, Damien Darcis 56

Voir

Le rooftop, Jeremy Hamers 78

La vidéo-surveillance, Éric Chauvier 98

Jouer

Les parcs à thème, Sophie Corbillé 112

Les paris sportifs, François Provenzano 130

Se cultiver

L'exposition gastronomique, Johan Boittiaux 148

La poésie, Denis Saint-Amand 162

Se rencontrer

Le jardin partagé, Louis Champalle 176

L'affichette de voisinage, Mathilde Vassor 188

Rentrer chez soi

L'intérieur, Julien Jeusette & Ezio Puglia 204

Revenir

Comment Walter Benjamin défendit l'idée d'un guide
fantasmagorique, Marc Berdet 222

Carnet de voyage

Chaque entrée du guide est introduite par une miniature
textuelle imaginée par Hécate Vergopoulos.

Arriver

« Voudriez-vous me dire, s'il vous plaît, par où je dois m'en aller d'ici ?
— Cela dépend beaucoup de l'endroit où tu veux aller.
— Peu m'importe l'endroit...
— En ce cas, peu importe la route que tu prendras.
— ... pourvu que j'arrive quelque part », ajouta Alice en guise d'explication.
« Oh, tu ne manqueras pas d'arriver quelque part, si tu marches assez longtemps ».

Lewis Carroll

Arriver.

Toucher la rive.

Ça s'entend bien, mais ça se perçoit mal : on arrive, au fond, comme on apponte, comme on atterrit, ou comme on amerrit et alunit. On touche (enfin) au but ; celui d'une matière qui, étrangement, est toujours plus solide et consistante que celle qui nous y porte. De l'air à l'eau ; des deux à la dureté d'un sol.

Arriver en ville.

Faire de la ville la rive de son voyage.

Lui trouver précisément cette consistance plus grande et cette solidité plus ferme que celles des espaces, labiles, qui viennent d'être traversés pour en arriver là.

À quoi peut-elle bien tenir, cette consistance d'une ville, quand on y arrive ? Densité des marchandises, compacité des bâtis, entassement des gens, amoncellement des vies... ça manque de houle. (L'écriture aussi doit bien arriver quelque part, n'est-ce pas ? Alors reprenons.)

Quelque part.

Approcher d'une ville, c'est toujours coudoyer un quelque part.

Alors, si le propre de la ville est d'être quelque part, est-ce elle qui rend labile ce qui doit être parcouru quand elle fait rive ?

Walter Benjamin en ville

Ce livre trouve son élan initial dans le travail et l'écriture de Walter Benjamin sur la ville. S'il se présente sous la forme d'un *guide* (voir *infra*), c'est en partie parce qu'il est lui-même guidé par le regard, à la fois conceptuel et sensible, de ce penseur de la modernité. On n'arrive jamais en ville sans l'éclairage de quelqu'un ; pour notre part, cet éclairage a été trouvé chez Walter Benjamin.

Le travail de Benjamin sur la ville, ou plutôt à *partir* de la ville ou avec la ville, n'a jamais vraiment reçu une forme systématisée, mais se déploie plutôt à géométrie variable dans des textes de statuts divers (autobiographique, critique, philosophique), jusqu'à trouver paradoxalement son accomplissement dans la somme fragmentaire du *Livre des passages*¹. Qu'on la considère comme inachevée, ou au contraire précisément comme la forme la plus ajustée aux visées critiques de Benjamin, cette somme fonctionne comme un répertoire de fiches organisé en différents thèmes, où sont glanées et simplement juxtaposées des citations de toutes provenances (savantes, littéraires, médiatiques) et des réflexions de Benjamin lui-même, le plus souvent sur le mode de l'annotation brève et allusive. Ce qui donne l'unité à cet ensemble, c'est le Paris du XIX^e siècle, que Benjamin décline à travers ses aspects politiques, littéraires, historiques, moraux, médiatiques, économiques, techniques, mais aussi architecturaux : les *passages* désignent cette invention urbanistique que constituent, autour de 1830, les « passages parisiens », qui offrent au cœur même de l'espace urbain des trouées où le bourgeois retrouve un décor conforme à son confort intérieur, tout en profitant du spectacle de la marchandise qui s'étale dans les vitrines.

Cette vaste enquête de Benjamin sur le Paris du XIX^e siècle n'a évidemment pas pour principale visée d'améliorer notre connaissance historique de cette époque. Sa perspective est avant tout critique dans la mesure où elle vise à éclairer les logiques du capitalisme marchand (et plus largement de la modernité occidentale) telles qu'elles s'appliquent à l'époque où il écrit (la fin des années 1930), en les « montant » littéralement avec les formes qui les ont préparées : il s'agit de « reprendre dans l'histoire le principe du montage » (*LP*, p. 477). Dans l'un des « exposés » (1939) qui sert de préambule au *Livre des passages*, on lit en effet :

Notre enquête se propose de montrer comment par suite de cette représentation chosiste de la civilisation,

1 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 2021 ; désormais abrégé *LP*.

les formes de vie nouvelle et les nouvelles créations à base économique et technique que nous devons au siècle dernier entrent dans l'univers d'une fantasmagorie. (LP, p. 47)

Le livre des passages n'est pas le seul lieu où l'auteur a traité de la ville. Plutôt que de poursuivre avec une énumération bibliographique forcément un peu plate et de toutes façons incomplète, on préfère assumer très grossièrement de synthétiser le travail de Benjamin sur la ville en trois grandes lignes de force.

Premièrement, ce travail est porté par une philosophie de l'histoire, qui offre un nouvel éclairage sur la modernité. Si, dans les années 1930, Benjamin s'intéresse au Paris du XIX^e siècle, c'est pour y trouver à la fois la préhistoire et les ruines en puissance de la ville moderne. Le regard rétrospectif n'a pas pour simple fonction de reconstituer une genèse, mais justement de perturber les généalogies établies, les évidences du sens linéaire de l'histoire en cours, et autant l'idée de « progrès » que celle de « décadence ». L'anachronisme consistant à faire se télescoper le Paris du XIX^e avec celui du XX^e siècle vient révéler le mille-feuilles de temporalités dont se compose la ville moderne : plutôt que le produit d'un progrès linéaire, une superposition imparfaite de formes plus ou moins rémanentes.

Deuxièmement, cette philosophie de l'histoire sert une critique du capitalisme marchand, qui s'appuie sur le concept de fantasmagorie. L'univers de la marchandise se présente au citoyen sous la forme d'une rêverie collective qui dissimule les effets d'aliénation et d'uniformisation qu'il produit. L'objet de la critique est dès lors d'inventorier toutes les formes fantasmagoriques qui structurent l'expérience urbaine, y dessinent des figures de subjectivation possibles (le flâneur, la foule, le touriste, le chiffonnier, l'homme-sandwich, l'enfant), y cristallisent des humeurs prototypiques (l'ennui, la distraction, le choc).

Troisièmement, cette démarche critique est solidaire de ce qu'on pourrait appeler une poétique des savoirs. Benjamin place en effet la Raison au rang des mythes de la modernité, et s'engage dès lors dans l'expérimentation de nouvelles formes de travail intellectuel. Le montage de citations, les échos analogiques, la littéralité des signifiants, l'entremêlement de l'intimité autobiographique et de l'impersonnalité philosophique, l'affranchissement des frontières disciplinaires au profit d'une enquête ouverte :

voici quelques-uns des aspects de la poétique des savoirs benjaminienne, que nous voudrions pour notre part mettre en œuvre également au sein de cet ouvrage. Plutôt que d'alimenter l'exégèse érudite des textes de Benjamin, il s'agira d'en éprouver le potentiel critique en tentant, pour nous-mêmes, d'en réactiver certains gestes sur la ville d'aujourd'hui.

Ces gestes consistent, pour l'essentiel, à scruter les formes sensibles produites par le capitalisme dans la sémiologie urbaine, et à comprendre quel type d'expérience elles favorisent. L'expérience touristique en est une sans doute saillante, qui gagne à être envisagée au prisme du paradigme benjaminien. Car si l'objet premier du philosophe allemand était le Paris du XIX^e siècle, les métropoles contemporaines trouvent encore une part de leurs leviers fantasmagoriques dans certaines des formes les plus archaïques de la modernité. Benjamin lui-même participe d'ailleurs parfois de cette actualité : le regain d'intérêt dont il jouit depuis quelques années porte autant sur les perspectives critiques qu'il a inaugurées, que sur la fascination qu'exerce sa posture de flâneur urbain, désormais intégrée dans les parcours proposés par les villes aujourd'hui².

Walter Benjamin serait-il devenu lui-même un guide un peu suspect dans la ville du Capital ? Depuis l'œuvre pionnière de l'auteur des *Passages*, les études urbaines ont développé d'autres postures critiques pour affronter les développements récents de l'urbanisme néolibéral.

Contre l'urbanisme néolibéral : postures critiques

Le paradigme critique sans doute le plus évident est bien représentée dans les travaux qui prennent pour cible ce que David Harvey a nommé « l'urbanisation du néolibéralisme³ ». Ce processus se déploie sur plusieurs fronts : le discours de projet, l'impératif de la « rénovation urbaine », l'idéal de la « métropolisation », la financiarisation de l'immobilier urbain, l'intégration d'un éthos entrepreneurial et concurrentiel par les acteurs publics des politiques urbaines⁴. Ces différents phénomènes visent à accroître l'attractivité des villes à l'égard des surplus du capital. Le modèle de la « ville franchisée » est sans doute l'horizon ultime de cette empreinte néolibérale sur les politiques urbaines, qui s'accompagne en temps réel de sa mise en récit enchanteresse, sous la forme de ce que Gilles Pinson nomme le « prêt-à-penser urbano-béat⁵ ».

2 Voir par exemple l'exposition « Walter Benjamin à Marseille » (Musée d'Histoire de Marseille, 15 sept. 2018–28 février 2019), qui proposait notamment des balades urbaines dans les pas du philosophe.

3 David Harvey, *Géographie de la domination. Capitalisme et production de l'espace*, Paris, éd. Amsterdam, 2018.

4 Sur ces différents aspects, voir Gilles Pinson, *La ville néolibérale*, Paris, PUF, 2020.

5 *Ibid.*, p. 27.



Contre ces discours iréniques, une importante tradition de géographie critique, allant d'Henri Lefebvre (*Le Droit à la ville*) à Thierry Paquot (*Désastres urbains*), en passant par David Harvey (*Géographie de la domination. Capitalisme et production de l'espace*), met en évidence non seulement les infrastructures économiques du néolibéralisme telles qu'elles s'appliquent aux réalités urbaines, mais aussi la dimension proprement spatiale des logiques de domination et d'exclusion dont les villes sont aujourd'hui le théâtre. Comme politique de l'espace, le capitalisme produit des formes d'urbanité tout entières orientées par les logiques d'accumulation et de rentabilité, et favorisées par des « techniques de gouvernementalité » (Foucault) qui transforment les individus urbains en protagonistes actifs de leur propre marchandisation.

Ces perspectives de critique urbaine s'accordent assez bien comme on le voit avec les approches désormais classiques en termes d'industries culturelles : si l'espace de la ville constitue un enjeu central pour la domination du capital, c'est notamment parce qu'il concentre une offre culturelle massive, mais surtout parce qu'il transforme l'expérience urbaine elle-même en une consommation culturelle de masse, et qu'il exploite la plus-value symbolique associée aux biens culturels comme stratégie de captation et de distinction dans la lutte concurrentielle entre les territoires.

Tout en reconnaissant la fécondité de ces approches, nous voudrions tenter de cultiver dans cet ouvrage d'autres postures critiques, ou en tout cas éviter de reconduire un binarisme entre d'un côté le piège néolibéral dans lequel seraient prises les villes, et de l'autre les vertus supposées de l'effet de dévoilement que produirait une critique de ce piège ; d'un côté la méchante marchandisation de l'expérience urbaine, de l'autre la plénitude retrouvée d'un rapport à la ville enfin délivré des formes d'asservissement au capital. Au passage, on notera avec Damien Darcis⁶ que ce binarisme rejoue, sous d'autres termes, celui qui imprègne les approches en écologie politique dans leur conception, non pas de la « ville », mais de la « nature ».

Pour notre part, et de manière plus générale, nous voyons au moins trois raisons de tenter d'expérimenter des postures critiques différentes de celles du « dévoilement » ou de la « dénonciation », tentant de renouer par là avec le paradigme benjaminien, sans mettre la notion de fantasmagorie au service d'une posture critique de dévoilement de l'urbanisation du néolibéralisme.

6 Voir Damien Darcis, *Pour une écologie libertaire. Penser sans la nature, réinventer des mondes*, Paris, Eterotopia, 2022.

La première raison tient au fait que ce qu'on identifie comme l'urbanisme néolibéral d'aujourd'hui apparaît à bien des égards comme le recyclage des « alternatives critiques » d'hier. Comme le dit Gilles Pinson :

La « cure néolibérale » que l'urbanisme a subie passe d'autant plus inaperçue qu'elle a intégré des recettes inventées dans les années 1970 et 1980 comme alternatives à l'urbanisme fonctionnaliste : la patrimonialisation, la piétonisation, la « tramwayisation », la reconquête des fronts de fleuve et de mer au profit d'activités ludiques et de flânerie, etc.⁷

7 Gilles Pinson, *La ville néolibérale*, op. cit., p. 68.

8 Philippe Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.

9 Sophie Corbillé, « Les marques territoriales », *Communication* [En ligne], Vol. 32/2, 2013. Et *La ville des enfants. Fantasmagories du capital dans un parc d'attractions globalisé*, Paris, PUF, 2023.

10 Voir Christophe Genin, *Le Street art au tournant. Reconnaissance d'un genre*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2013.

En allant plus loin, on pourrait défendre l'hypothèse que la logique fantasmagorique n'est plus forcément le cache-sexe des réalités économiques et politiques sous-tendant la gestion des villes, mais apparaît comme une politique urbanistique assumée en tant que telle et pour elle-même. C'est déjà ce que Philippe Hamon montrait à propos de la Tour Eiffel pour le Paris de la fin du XIX^e siècle⁸, et qui se déploie aujourd'hui dans de nombreuses parties du globe, comme le montre entre autres le travail de Sophie Corbillé sur la « marque Abou Dhabi » et le « nouveau Dubaï », considérés comme de véritables « objets communicationnels⁹ ».

La deuxième raison qui plaide pour un dépassement du binarisme critique, est liée à la précédente : la posture même de « résistance » ou de « lucidité » envers les voiles fantasmagoriques se trouve elle aussi embarquée dans les nouvelles fantasmagories urbaines. Qu'il suffise de considérer le parcours de reconnaissance qu'a connu le *street art* durant les vingt dernières années¹⁰ : de pratique marginalisée et pénalisée comme dégradation matérielle de l'environnement urbain, à forme d'art revendiquée par les villes elles-mêmes comme marqueur de distinction territoriale et culturelle.

Enfin, une troisième raison résiderait dans la pauvreté, voire parfois l'échec ou le caractère déceptif, des fantasmagories du capital en régime néolibéral. Dans sa généalogie de la « ville-marchandise », Marc Berdet distingue, après les « fantasmagories modernes » envisagées par Benjamin, des « fantasmagories postmodernes », dont l'une des caractéristiques tient notamment dans « l'absence d'imagination » :

Les fantasmagories postmodernes [comme celles du strip de Las Vegas] ne jouent pas vraiment, comme

les modernes, avec l'inconnu, le lointain. Elles reproduisent du connu, du familier. Ce ne sont pas des images étranges à interpréter, mais des signifiants communs, trop communs, qui parlent d'eux-mêmes¹¹.

11 Marc Berdet,
Fantasmagories
du capital, op. cit., p. 241.

12 *Ibid.*

13 Catherine Nesci,
Le flâneur et les flâneuses.
Les femmes et la ville
à l'époque romantique,
Grenoble, UGA Editions,
2007, p. 46.

14 *Ibid.*

15 Susan Buck-Morss
rappelle le sens étymologique
de l'esthétisme : « Le terme
grec *aisthiskos* définit
ce qui est "perceptible"
par le sentir ; *aisthis* est
l'expérience sensorielle
de la perception. Le champ
originel de l'esthétique
n'est pas l'art mais la réalité. »
La compréhension de la
« réalité » a donc à voir avec
celle de l'expérience de la
perception. Susan Buck-
Morss, *Voir le capital.*
Théorie critique et culture
visuelle, Paris, Les prairies
ordinaires, 2010, p. 118.

La notion de fantasmagorie elle-même est-elle dès lors encore apte à saisir les contradictions et les tensions par lesquelles se tissent nos expériences de la ville ?

Formes de ville : manières de voir et manières de faire

Avec le terme de fantasmagorie, Walter Benjamin cherche à comprendre l'articulation entre l'économie et la culture, et plus exactement le prolongement de la première dans la seconde :

Marx expose la relation causale entre l'économie et la culture. Ici, ce qui importe, c'est la corrélation expressive. Il faut présenter non plus la genèse économique de la culture, mais l'expression de l'économie dans sa culture. (*LP*, p. 476)

L'attention portée à la manière dont le capital « dicte ses formes¹² » mène Benjamin à explorer un vaste panorama de fantasmagories : « Fantasmagories de la culture capitaliste dans les expositions universelles », « [f]antasmagorie de l'intérieur » avec le salon bourgeois, « [f]antasmagorie de l'espace » dans le Paris d'Hausmann et ses passages, ou encore « [f]antasmagorie du temps [...] dont les jeux de hasard présentent une forme de miniaturisation¹³ ». La fantasmagorie entretient ici un lien fort avec la représentation et les images : il s'agit en effet de comprendre comment « la culture bourgeoise objective et transfigure la conscience de formes de vie nouvelle et de créations économiques et technologiques¹⁴. » En suivant la piste des fantasmagories, Benjamin nous invite donc à regarder la façon dont le capitalisme ordonne le visible et le réel par la production de certaines formes esthétiques et par le « dressage » du regard. Il nous invite à « voir le capital¹⁵ ».

Comme le note Marc Berdet :

[...] le concept de fantasmagorie reprend et dépasse à la fois celui d'idéologie. Alors que l'idéologie désigne l'ensemble des idées qu'un groupe ou une

société se fait sur son propre compte, sur le mode d'un discours ou d'une représentation, la fantasmagorie renvoie à un phénomène esthétique, sensible, immédiatement vécu. La fantasmagorie est d'une certaine manière plus « réelle » que l'idéologie : [...], elle se matérialise directement dans l'espace¹⁶.

16 Marc Berdet, *Fantasmagories du capital*, op. cit., p. 20.

17 Yves Citton, *Médiarchie*, Paris, Seuil, 2017.

18 Antonio Somaini, « Walter Benjamin's media theory: the Medium and the Apparat », *Grey Room*, n° 62, 2016, p.6–41.

19 *Ibid.*, p. 48.

20 *Ibid.*

Quelles sont les manifestations esthétiques du capital au XXI^e siècle ? C'est là l'une des questions que pose le présent ouvrage, qui s'inscrit dans la continuité du projet intellectuel de Benjamin, en plaçant en son centre la notion de « formes de ville » qui doit être considérée dans son épaisseur médiatique. De fait, la matérialité de la fantasmagorie chez Benjamin implique une théorie des médias envisagés comme des instruments fantasmagoriques. Il traite ainsi de formes médiatiques qui relèvent parfois de technologies sociologiquement stabilisées comme « médias », à l'instar de la photographie, du cinéma, de la presse, ou des panoramas. D'autres fois, elles ont à voir avec des matérialités plus diffuses : le verre ou le fer comme matériaux de construction ; le passage, le seuil ou l'intérieur comme architectures ; l'Exposition universelle comme distraction publique et comme miniaturisation de la mondialisation marchande. Dans tous les cas, l'enjeu est de cerner la manière dont ces formes organisent l'expérience sensible et affectent la vie urbaine des individus.

Cette approche sensible est aussi celle développée par Yves Citton avec la notion de médium¹⁷. En s'appuyant sur la lecture qu'Antonio Somaini fait de Benjamin¹⁸, il rappelle que le médium se situe « à mi-chemin, au milieu », entre ce que Benjamin appelle les *Apparates*, c'est-à-dire les appareils qui « articulent notre perception du monde en instaurant de nouveaux circuits matériels de transmission, d'enregistrement et de traitement des données sensibles », et les *Präparate* qui « conditionn[ent] notre perception par des altérations chimiques opérant depuis l'intérieur de notre système nerveux¹⁹ ». Et Citton de conclure que le *medium* « désigne le milieu de perception au sein duquel agit un sujet, tel qu'il est conditionné par certains dispositifs techniques et certaines dispositions corporelles (plus ou moins artificielles²⁰). » Aussi sommes-nous « dedans » et il est bien difficile de distinguer un intérieur d'un extérieur. De ce point de vue, ce que nous appelons les « formes de ville » ne sont pas des machineries extérieures aux personnes qui imposeraient une vision, mais bien des médiums dont les frontières ne sont pas

21 Antoine Hennion,
« L'histoire de l'art : leçons
sur la médiation », *Réseaux*,
vol. 11, n° 60, 1993, p. 34.

toujours claires, que les personnes traversent et habitent, et contre lesquelles parfois elles se cognent ou résistent. On le voit, il ne s'agit plus tant alors de comprendre « l'expression de l'économie dans sa culture » mais comment l'un et l'autre sont intriqués, reprenant à notre compte la question d'Antoine Hennion : « Comment faisons-nous le monde qui nous fait²¹ ? » Comment faisons-nous la ville qui nous fait ?

Sans prétendre vouloir constituer un nouvel inventaire ou une collection mise à jour des fantasmagories contemporaines (au risque de redoubler la logique fantasmagorique), notre guide réunit des formes de ville marquées par un certain hétéroclisme, saisies à travers des motifs et des fragments. Il s'agit parfois d'objets au sens d'artefacts, qui possèdent une vie en contexte urbain, dont la fabrication repose souvent sur des réseaux qui se projettent au loin : affichettes de voisinage collées aux murs auxquelles l'œil prête une attention souvent distraite, parcs d'attractions construits à l'abri de *malls* climatisés, conteneurs devenus usine, maison, et même ville, ou encore caméras de surveillance qui surplombent les rues. Ces objets ne restent jamais au seul statut de décors : ils agissent toujours en retour. D'autres fois, nous avons plutôt affaire à des lieux – rooftop, jardin partagé, friche, exposition, ou encore centre de pari sportif – qui prennent part à la construction d'un regard sur la ville : en surplomb depuis le rooftop, ou en creux ou en décalé depuis la friche ou le jardin partagé. Ailleurs, enfin, ce sont les écritures qui sont au cœur des enquêtes, celles des dialogues entre voisins, des citations poétiques, des textes d'exposition, des écrits d'écrans, mais aussi le langage des urbanistes, des marchands et des politiques qui font intensément circuler des expressions comme « éco-quartier », « ville vivante » ou « ville en transition ». Ce langage constitue des formules vides et pleines, superficielles et profondes : vides parce qu'elles s'appuient rarement sur un substrat expérientiel concret ; pleines parce qu'elles en viennent à saturer les imaginaires qui organisent les expériences urbaines. Ces formes médiatiques tiennent donc ensemble des intensités variables : sous certains aspects, elles se présentent comme hyper visibles et reconnaissables, tout en cultivant en même temps des impensés, des dimensions anecdotiques, cachées, presque invisibles.

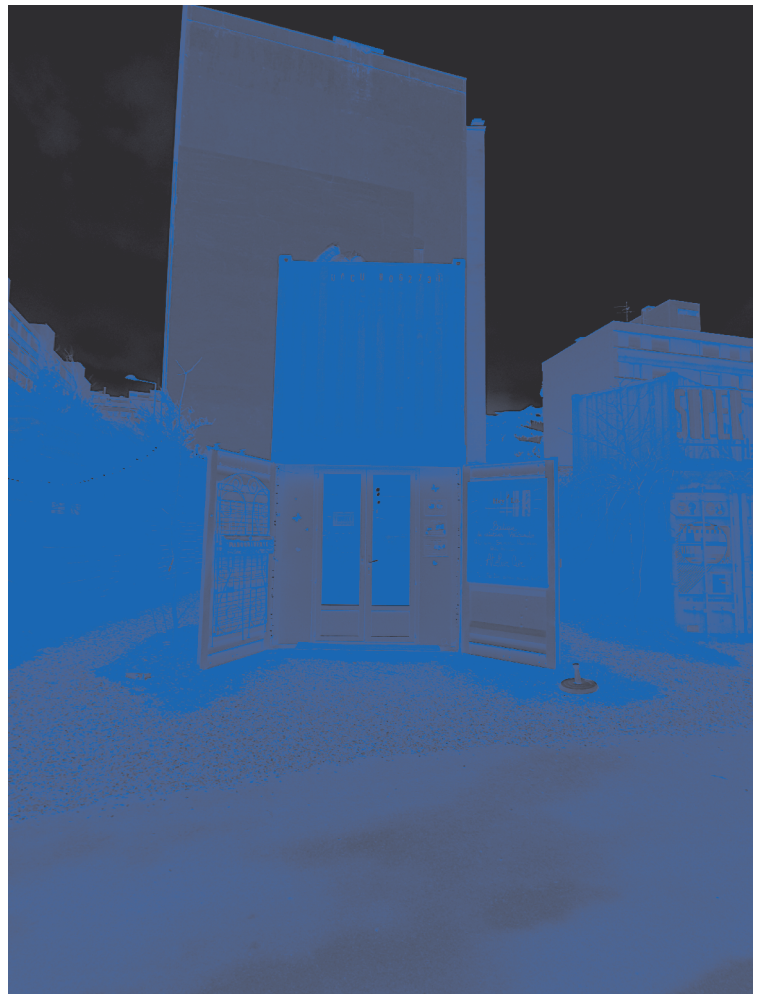
S'attacher aux formes urbaines implique donc de se rendre attentif à la ville vécue, aux expériences matérielles et situées, aux sémioses urbaines telles que perçues et

22 C'est la proposition d'Éric Chauvier, *Anthropologie de l'ordinaire. Une conversion du regard*, Anacharsis, 2011.
23 Marc Berdet, *op. cit.*, p. 137.

pratiquées par des individus singuliers, inscrits à chaque fois dans des imaginaires qui n'ont sans doute rien d'universel, et qui ne se laissent pas forcément ramener à des catégories abstraites. Bref, à proposer une approche pragmatique de la fantasmagorie, qui considère la multiplicité des usages liées aux formes médiatiques de l'urbain. Le souci porté à la vie ordinaire n'est pas seulement l'observation de ce que nous faisons sans y penser et qui se répète (ce que nous appelons parfois le familier ou la routine), mais aussi une attention vive à l'incongru, à l'étrangeté, au travail d'ajustement auquel s'adonnent les personnes, et aux troubles, contradictions et paradoxes qui constituent les situations d'enquête²². Sans oublier les pratiques de détournement et de résistance qui, dans un double mouvement, s'appuient sur et « ciblent » des formes de ville, à l'instar des caméras de surveillance.

On retrouve ici une dimension cruciale de la théorie des médias de Benjamin : dans sa quête des « images dialectiques », il envisage aussi les médias comme de potentiels opérateurs critiques, comme si la fantasmagorie se retournait contre elle-même, ou contenait les conditions de sa propre mise en échec. Certains textes de l'ouvrage évoqueront ainsi la façon dont la culture visuelle peut être piratée de l'intérieur, à travers un retournement de l'image ou un brouillage du motif. Si les fantasmagories urbaines s'accordent à priori à l'impératif capitaliste d'une « jouissance sans histoire²³ », elles portent donc aussi, dans leur matérialité, la trace mémorielle qu'elles prétendent annuler.

Cette approche brouille évidemment la définition benjaminienne originale de la fantasmagorie. Sans faire l'exégèse du concept, ni chercher à donner des nouvelles définitions, les textes de l'ouvrage en déclinent différentes variations : « médias de basse technologie », « fantasmagorie populaire », « recalibrage du réel », « déficit mémoriel », ou encore « logiques intermédiatiques ». Plusieurs contributions semblent aussi ouvrir une nouvelle piste qui tient à la façon dont la fantasmagorie touche à la question du vivant ou de la vie, dont on sait qu'elle est particulièrement vive aujourd'hui. Alors que depuis le XIX^e siècle, la grande ville venait mobiliser les personnes dans leur vitalité à travers la marchandise, l'excitation et le choc, l'entrée de la fantasmagorie dans l'anthropocène remet sur le devant de la scène la question de la vie mutilée. L'ouvrage creuse ainsi des tensions entre émerveillement et expérience abîmée, entre vie blasée et vie révoltée, entre résignation et lutte, faisant surgir la question des valeurs et autorisant



une mise en débat de ce qui nous fait *tenir dans* la ville et *tenir à* la ville, autant que ce qui nous pousse à nous *dresser contre* la ville.

Routes et déroutes : qu'est-ce qu'un guide fantasmagorique ?

Dans le train qui relie Liège à Paris, on a pu entendre l'annonce suivante au micro : « Votre *barista* vous attend voiture 24 ». L'emploi de ce terme *barista* pour désigner la personne chargée de servir les snacks et les boissons dans une cabine minuscule et rudimentaire apparaît à la fois comme une vraie fantasmagorie langagière, et en même temps comme l'aveu presque ironique d'une impuissance à sublimer le réel autrement qu'en convoquant un stéréotype trop évidemment caricatural et dépourvu de tout ancrage expérientiel effectif avec la réalité qu'il désigne. Et pourtant, n'est-ce pas aussi à ce titre-là que ce terme exerce sur nous son pouvoir de fascination ? Autrement dit, d'une part il semble bien que la critique n'ait plus le monopole de la distanciation ironique à l'égard de l'objet, qui intègre désormais lui-même sa propre mise en échec, d'autre part c'est sans doute au cœur même de sa tension déceptive qu'il faut chercher la prise par laquelle il nous saisit, autant qu'on croit le saisir. Ce double constat nous a invité à adopter pour nous-mêmes l'une des formes médiatiques les plus étroitement associées à la ville contemporaine en régime néolibéral, à savoir le guide touristique, tout en tentant d'y cultiver d'autres gestes critiques que ceux de la distanciation, de la dénonciation ou du dévoilement.

Ces gestes consistent d'abord à pluraliser les lignes d'enquêtes, tant sur le plan temporel que sur le plan spatial. Qu'est-ce qui subsiste encore du XIX^e siècle dans nos expériences de la ville ? Quel XX^e siècle constitue la ruine anticipée de notre présent ? Quant à l'espace, si Paris apparaissait pour Benjamin l'archive parfaite des métropoles modernes, on peut s'interroger sur la permanence de cette valeur paradigmatique, et, plus avant, sur la pertinence même de « la métropole moderne » comme prisme privilégié pour comprendre les logiques contemporaines du capitalisme sur la vie urbaine. Comme l'a montré Éric Chauvier dans *La Petite Ville*²⁴, la ville de province à priori coupée des flux et du grand spectacle de la marchandise apparaît elle aussi comme un excellent terrain d'enquête pour une

24 *La Petite Ville*, Paris, Éditions Amsterdam, 2017.

critique de l'urbanité capitaliste. Le guide vous mènera donc de Liège à Dubaï, de Paris à Charleville-Mézières, de Saint-Denis à Santiago du Chili, de Nimy à Lyon en passant par Bucarest. Parfois, vous serez perdu-es et vous demanderez dans quelle ville vous pouvez bien vous trouver.

Il s'agit ensuite de faire droit aux tensions pathémiques et aux intensités affectives qui animent nos expériences singulières de la ville, y compris dans leur dimension déceptive ou dysphorique. Si la fantasmagorie est là a priori pour susciter du désir et s'accorder à un impératif de jouissance, elle peut aussi donner lieu à de la frustration, voire être mise en échec de l'intérieur, tout simplement parce que l'univers de signes qu'elle propose est lui-même défaillant, obsolète, ou incomplet.

Enfin, nous voudrions encore sonder la variété des *manières de faire avec* les fantasmagories, en considérant le rapport fantasmagorique non plus sur le mode industriel, mais sur le mode artisanal : l'expérience de la ville convoque en effet constamment une variété de savoir-faire plus ou moins incorporés, routinisés, ou bricolés en situation, dans lesquels sont embarquées les fantasmagories. D'instruments de la manipulation, elles deviennent objets manipulés, et potentiellement mis au service de formes de subjectivation et d'action qui échappent aux logiques de la domination.

L'artisanat dont il est question convoque une certaine culture médiatique, en premier lieu celle qui caractérise notre propre travail intellectuel, pris lui-même dans les rouages de plus en plus industrialisés de la production scientifique dite « légitime », et dans les jeux d'alliances symboliques entre les villes et les universités. Concevoir le travail intellectuel comme artisanat médiatique, c'est une manière pour nous d'autoriser un jeu sur les formes de la production et de la mise en circulation des savoirs qui puisse même minimalement faire écart avec ces paradigmes dominants.

La forme du guide répond à cet enjeu, autant qu'elle rejoint l'ambiguïté féconde de la démarche benjaminienne : éviter toute posture de surplomb et toute forme de binarité pour chercher en quelque sorte les voies du salut au cœur même du camp ennemi. Selon cette perspective, travailler (sur) les fantasmagories, c'est chercher à les dépayser de l'intérieur, à commencer par l'intérieur de la forme médiatique du guide, qui en organise ordinairement le catalogue prototypique.

L'appellation de *guide fantasmagorique* peut ainsi être entendue au double sens de son épithète, objective ou subjective : non seulement l'ouvrage prend les fantasmagories pour objets, mais encore s'annonce-t-il lui-même comme chargé d'un pouvoir fantasmagorique. Cette annonce n'est pas seulement ironique : elle est aussi portée par l'ambition d'activer d'autres rapports désirants à la ville.

Cela suppose bien sûr quelques pas de côté par rapport aux usages les plus canoniques du guide touristique. Ces usages se définissent notamment par le caractère monologal, iconisant et prescriptif de la forme médiatique concernée. Monologal, car le guide s'énonce de manière unidirectionnelle à partir d'une position d'autorité et d'expertise ; iconisant, car il tend à figer son objet dans des formes (verbales, visuelles) saillantes, immédiatement reconnaissables, facilement appropriables et transposables dans des pratiques (de visite, de voyage, de consommation, ou autres) ; prescriptif, car il délimite ainsi dans le champ de ces pratiques une zone de légitimité supérieure, voire établit une hiérarchie en fonction d'une axiologie plus ou moins explicite dans sa promesse éditoriale.

La proposition que nous défendons consiste à prendre le contre-pied de ces trois caractères du guide, ou en tout cas d'en proposer des variations, pour cultiver une définition dialogique, indicielle-symbolique, et déroutante. Dialogique, car le livre mêle des régimes énonciatifs différents (récits d'expérience et d'enquête, vues panoramiques, montages de citations, analyses critiques, etc.), qui s'entrecroisent et se répondent au sein des différentes sections ; indicielle-symbolique, car les textes entretiennent un rapport au réel tendu entre le régime de la trace sensible, et celui de l'investissement imaginaire (c'est aussi de cette tension dont relèvent les illustrations) ; déroutante, car l'enjeu n'est pas d'imposer des pratiques, mais plutôt d'en compliquer l'intelligibilité, par épaissement et mise en déroute des sens conventionnels et évidents.

Comme on l'a dit, la déroute s'institue pour nous au cœur même de la route, des routes, routines, routages, qui cadastrent l'espace « fonctionnalisé²⁵ » des guides de voyage traditionnels. Le guide se caractérise en effet encore par l'adoption d'une taxonomie qui mime (et participe à codifier) le répertoire des pratiques touristiques légitimes, et organise ce répertoire en séquences prototypiques : visiter, se restaurer, faire du shopping, flâner,

25 Voir Hécate Vergopoulos, « Les corps en jeu dans les guides de voyage », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], mis en ligne le 14 octobre 2021, consulté le 17 janvier 2024.

26 *Ibid.*, § 30.

27 *Ibid.*, § 36.

prendre l'apéro, sortir, se reposer. Ces séquences correspondent à des formes de vie le plus souvent articulées aux logiques consuméristes du capitalisme mondialisé, et marquées par un type d'« appétence sensible²⁶ » hyperbolique. Quelles alternatives peut-on imaginer à ces formes de vie ? Quels types d'attention peut-on favoriser ? Quelles distractions (dans tous les sens du terme : « disposition à l'inattention », « divertissement », « écart de conduite ») peut-on chercher à mieux comprendre, au-delà de leur apparente frivolité ? À quelles autres « appétences sensibles » peut-on chercher à faire droit ? Comment requalifier « l'économie de la pratique touristique », en proposant de nouveaux équilibres dans la « balance [entre] l'activité du corps-mouvement et celle du corps-sensation²⁷ », et permettre ainsi au corps d'échapper à sa propre marchandisation ?

Pour répondre à ces enjeux, nous reprendrons dans l'ouvrage un principe d'organisation fondé sur les verbes d'action, mais en cherchant à introduire du bougé dans l'espace fonctionnalisé auquel cette taxonomie renvoie ordinairement.

En lisant ce texte, en prenant connaissance du « guide » qu'il voudrait être, vous êtes en train d'*arriver* ; vous allez bientôt faire la connaissance du « viveur » avec Alexandre Lansmans, cette figure bien ajustée, depuis le XIX^e siècle au moins, à l'impératif de consommation qu'énoncent les villes modernes.

Vous serez ensuite invité-es à *expérimenter* deux lieux qui articulent chacun à leur manière les tensions entre l'habité et l'inhabité, l'humain et le non-humain, le permanent et le transitoire, les traces du passé et la projection vers l'avenir : la « zone d'occupation temporaire » en suivant les pas de Julia Bonaccorsi, et la « friche industrielle », sur ceux de Damien Darcis.

Il s'agira ensuite d'*apprendre à voir*, à travers deux dispositifs de cadrage du regard, autant que de partage du visible. Jeremy Hamers nous conduit au sommet d'un « rooftop » professionnel, tandis que Éric Chauvier se demande ce que regardent les caméras de « vidéo-surveillance ».

Il sera temps alors de *jouer*, avec Sophie Corbillé dans les « parcs à thème » où les enfants apprennent très tôt à travailler en s'amusant, puis avec François Provenzano dans les centres de « paris sportifs » où les adultes apprennent encore à faire perdre leur raison économique.



Vous voudrez sans doute vous *cultiver* un peu aussi : Johan Boittiaux vous emmène dans une « exposition gastronomique », où la ville se visite en mangeant, tandis que Denis Saint-Amand vous révèle la place inattendue que prend « la poésie » au détour de nos rues.

Une ville, ce sont aussi des rencontres : dans un « jardin partagé », Louis Champalle vous fera découvrir comment se cultive difficilement le vivre-ensemble ; en lisant des « affichettes de voisinage » observées par Mathilde Vassor, vous apprendrez de quelle encre s'écrit le lien social à son niveau le plus infime.

Enfin, il sera temps de *rentrer chez soi*. Vous serez heureux·euses, avec Julien Jeusette et Ezio Puglia, de retrouver votre « intérieur », même s'il aura parfois les allures d'un conteneur, ou d'un aquarium.

Parfois, entre deux lectures et deux voyages, vous ressentirez le besoin de vous reposer. Vous pourrez reprendre votre souffle, au seuil de chaque section, en vous perdant dans les histoires courtes d'Hécate Vergopoulos qui cultive le goût de l'énigme et de l'imagination.

Tout cela vous aura évidemment donné envie de *revenir* : Marc Berdet convoque les fantômes de Walter Benjamin, Theodor Adorno et Bertold Brecht pour s'interroger une dernière fois sur le projet même du guide fantasmagorique que vous aurez achevé de lire.

Chacune des formes de ville prise pour site d'enquête sera travaillée par une dialectique entre le figé et le défigement, l'hypervisible et l'infra-ordinaire, le stabilisé et l'ébauché, la route et la déroute : les artefacts, lieux, langages qui font la ville sont toujours déjà surchargés d'une épaisseur de sens (y compris critiques) trop évidente, tout autant qu'ils recèlent des impensés ou produisent des variations susceptibles de nous distraire, c'est-à-dire de nous remettre en désir et en mouvement.