De l'aura à l'atmosphère. Penser la dimension politique des paysages urbains avec Walter Benjamin

Céline Bonicco-Donato

▶ **To cite this version:**

Céline Bonicco-Donato. De l'aura à l'atmosphère. Penser la dimension politique des paysages urbains avec Walter Benjamin. Cahiers Philosophiques de Strasbourg, 2019, 46, http://journals.openedition.org/cps/3251. 10.4000/cps.3251 . hal-02397480

HAL Id: hal-02397480
https://hal.science/hal-02397480

Submitted on 6 Dec 2019

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

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

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

De l'aura à l'atmosphère.
Penser la dimension politique des paysages urbains avec Walter Benjamin.

Céline Bonicco-Donato

Mots-clés : atmosphere, aura, W. Benjamin, G. Böhme, aestheticization, neoliberalism, phantasmagoria, politics, urban landscape.

Résumé :

Cet article examine la portée politique de l'esthétique des atmosphères de Gernot Böhme, en analysant sa filiation avec la théorie critique de Walter Benjamin. Puisque Böhme se réclame des analyses de ce dernier sur l'aura, il convient de les mobiliser pour envisager l'efficace des atmosphères, qu'il se propose lui-même d'explorer. L'étude proposée par Benjamin de la fantasmagorie du Paris du XIXe siècle, aura paradoxale, permet de penser la dimension sensible des rapports de force à laquelle s'intéresse Böhme et s'avère un outil précieux pour cerner les effets des esthétiques urbaines contemporaines sur le corps des usagers.

This article examines the political significance of Gernot Böhme's aesthetics of atmospheres, looking at his filiation with the critical theory of Walter Benjamin. Since Böhme relies on the latter's analyses of aura, they should be mobilized to consider the effectiveness of the atmospheres which he himself proposes to explore. The study proposed by Benjamin of the phantasmagoria of the Paris of the nineteenth century, paradoxical aura, allows us to think about the sensitive dimension of the relations of power to which Böhme is interested and is a valuable tool for understanding the effects of urban aesthetics on the bodies of users.

Bio-bibliographie : Philosophe, Céline Bonicco-Donato est maître de conférences à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, membre de l'équipe Cresson, au sein de l'UMR Ambiances, Architectures, Urbanités. Outre de nombreuses contributions dans des ouvrages collectifs et des revues, elle a notamment publié *Heidegger et la question de l'habiter. Une philosophie de l'architecture,* Parenthèses, 2019 et *Une archéologie de l'interaction,* Vrin, 2016. Ses recherches actuelles portent sur la philosophie de l'architecture. Elle s'intéresse à l'expérience esthétique de cet art singulier et à sa dimension politique.

Pionnier dans l'analyse des ambiances architecturales, le *Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain* (Cresson), créé en 1979 à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, a développé dans ses premiers travaux une approche non politique de l'espace vécu. Il a privilégié, de manière consciente et assumée, une démarche d'inspiration phénoménologique très différente de l'approche marxiste de la plupart des analyses urbaines menées alors en France, les rendant plus attentives aux structures macrosociales qu'au grain de l'expérience ordinaire[1]. Or depuis quelques années, un certain nombre de ses chercheurs s'efforcent de montrer qu'une écologie sensible des ambiances architecturales et urbaines, soucieuse de la manière dont nous ressentons le cadre dans lequel nous vivons, peut s'articuler à une écologie politique, prenant en charge les jeux de pouvoir qui

1 Voir J.-F. AUGOYARD, fondateur du Cresson, dans « Une pensée de la modalité. Entretien avec J.-C. Sevin et D. Voilmy », *Ethnographiques.org* (en ligne) : « Sous les déterminismes pesant sur le quotidien tels que définis par la sociologie d'influence marxiste, il s'agissait de réhabiliter la force du possible, de l'invention de l'esthétique dans la quotidienneté même ».

s'y déploient[2]. Puisque l'individu éprouve des émotions lorsqu'il perçoit l'espace[3], il est pertinent de s'interroger ce qu'elles nous font faire. Comment la mise en forme esthétique, au sens littéral du terme, de nos cadres de vie nous émeut et nous meut-elle ? Le *design* des ambiances dans des opérations d'aménagement urbain peut-il participer de ce que Michel Foucault nomme la gouvernementalité, à savoir la conduite des conduites[4] ?

De manière tout à fait remarquable, cette inflexion d'approche du Cresson rejoint une des intentions initiales de Gernot Böhme lorsqu'il a forgé, de manière parallèle aux travaux de Jean-François Augoyard[5], son esthétique des atmosphères. Il affirme, en effet, sa dimension politique dès 1995, dans le chapitre inaugural de *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik* :

> Nous tendons à penser qu'un pouvoir non négligeable va de pair avec ce savoir [celui de la fabrique des atmosphères]. Comment se manifeste-t-il ? Ce pouvoir n'a besoin ni de la violence physique ni de discours impérieux. Il influe sur la disposition des êtres humains, il se saisit de leurs humeurs, manipulant les ambiances, suscitant des émotions. Ce pouvoir s'avance masqué, il agit sur l'inconscient. S'il opère dans le domaine de la sensibilité, il est toutefois invisible et plus difficile à appréhender que d'autres formes de violence. On s'en sert autant en politique que dans le domaine économique, on le voit à l'œuvre avec les communautarismes religieux. Ce pouvoir a investi aujourd'hui un champ illimité : celui de l'industrie culturelle, qui met en scène la vie et préforme les expériences. Confrontée à ce constat, l'esthétique des atmosphères s'éveille à un devoir critique crucial[6].

Or, pour conceptualiser sa notion d'atmosphère, Gernot Böhme se réclame des analyses consacrées par Walter Benjamin à la notion d'aura dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». Dans son appel au développement d'une esthétique critique, Böhme fait allusion à « l'esthétisation de la politique », notion introduite à la toute fin de cet essai. Alors que Walter Benjamin l'envisage de manière précise comme « l'aboutissement logique du fascisme » se mettant en scène, Böhme lui donne une extension bien plus grande. Elle désigne, sous sa plume, les jeux de pouvoir à l'œuvre dans l'embellissement du quotidien.

> Il ne faut pas croire pour autant que l'esthétisation de la politique soit une spécificité du fascisme allemand. Le fascisme italien n'avait pas grand-chose à lui envier, non plus que le système soviétique […]. Plus important encore : la politique est également mise en scène dans les États démocratiques, et de plus en plus de choses se jouent *sur scène*.[7]

Cet article se propose d'approfondir la référence de Gernot Böhme à Walter Benjamin en posant une hypothèse : si Böhme se réclame avec pertinence des analyses benjaminiennes sur l'aura, ne faut-il pas alors mobiliser les réflexions de ce dernier sur le lien entre l'aura et certains phénomènes économiques pour envisager le pouvoir des atmosphères ? Son étude des

2 Voir notamment C. BONICCO-DONATO, « Une lecture politique des ambiances urbaines : entre hospitalité émancipatrice et stratégie disciplinaire » et « De l'aménagement des milieux à la technologie ambiantale du pouvoir » ; A. PECQUEUX, « Pour une approche écologique des expériences urbaines » et « Politiques des ambiances. Que faire du fond inextricablement politique des ambiances ? » ; R. THOMAS, *Une critique sensible de l'urbain,* mémoire de HDR, R. THOMAS *et al., L'Aseptisation des ambiances piétonnes au XXIe siècle. Entre passivité et plasticité des corps en marche.*

3 Voir J.-F. AUGOYARD, « Éléments pour une théorie des ambiances architecturales et urbaines », p. 10.

4 Voir M. FOUCAULT, « Le sujet et le pouvoir », p. 1056.

5 Si le Cresson a nommé « ambiance » l'objet de ses recherches, c'est sans doute en raison de son rattachement à une école d'architecture dans laquelle l'enseignement de la « science et de la technique des ambiances » fait partie du programme pédagogique. À l'encontre d'une approche la réduisant souvent à un paramètre uniquement physique à maîtriser (ambiances lumineuses, thermiques ou encore sonores), il s'est efforcé d'en étudier la dimension plurisensorielle et son retentissement affectif. Notons que Gernot Böhme considère lui-même l'atmosphère comme une ambiance (*Stimmung*) particulière, à savoir spatiale dans « Atmosphäre als Begriff der Ästhetik », p. 25.

6 G. BÖHME, « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? », p. 40.

7 *Idem,* p. 44.

fantasmagories du Paris du XIXe siècle, atmosphères particulières aussi liées au système capitaliste que détentrices d'une aura fascinante, ne peut-elle pas permettre de comprendre plus largement cette esthétisation de la politique comme l'expression sensible de rapports de force ? Autrement dit, il s'agit d'examiner ici la possibilité d'articuler la double référence de Böhme à Benjamin (l'atmosphère comme héritière de l'aura et le potentiel critique de l'esthétique des atmosphères) en recourant à la notion de fantasmagorie, atmosphère singulière aux enjeux politiques manifestes.

Permettant de capturer « l'illumination », ou la sublimation aurait-on envie de dire, des nouvelles formes de vie du XIXe siècle « dans l'immédiateté de [leur] présence sensible »[8], et d'appréhender comme paysage urbain (*Stadtschaft*) ce visage inédit de la ville du XIXe siècle se prêtant à la flânerie[9], la fantasmagorie benjaminienne gagne à être confrontée aux effets d'aseptisation, d'apaisement et de pacification des ambiances urbaines contemporaines auxquels les chercheurs du Cresson s'intéressent désormais dans une perspective critique. Pointant du doigt une tendance actuelle à l'« hyper-esthétisation » des aménagements urbains, également soulignée par Gernot Böhme[10], ils s'efforcent de cerner les effets de cette « mise en ambiance » sur le corps et le comportement des usagers. Dans quelle mesure, la philosophie de Walter Benjamin permet-elle d'étayer la contribution, non seulement générale mais aussi ancrée dans notre hypermodernité, de l'esthétique des atmosphères à une réflexion politique sur l'articulation entre la mise en forme sensible de l'espace et l'art de conduire les conduites ?

I/ La dette de l'esthétique des atmosphères à l'égard de la philosophie de Walter Benjamin

Dans le premier chapitre de son livre fameux de 1995, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, à l'origine de la promotion philosophique de l'atmosphère, Gernot Böhme se réclame des analyses développées par Walter Benjamin dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». Pour comprendre cette référence, il convient de se pencher sur la définition originale de l'atmosphère donnée par Böhme, en mesurant la distance qui le sépare de la « nouvelle phénoménologie » d'Hermann Schmitz. En effet, c'est précisément dans cet écart que le recours à la notion benjaminienne d'aura prend tout son sens.

A. Définir l'atmosphère

Remarquant l'emploi relativement courant du terme « atmosphère » (*Atmosphäre*) dans le langage ordinaire, qu'il s'applique à « des personnes, à des espaces ou encore à des œuvres »[12], Gernot Böhme considère dès les premières lignes de son essai que la principale difficulté de la notion réside dans son statut ontologique. Quelle est sa réalité ? « Il est difficile de savoir s'il faut inscrire [les atmosphères]au compte des objets et des contextes dont elles émanent ou bien à celui des sujets qui en font l'expérience. »[13] Ainsi une esthétique des atmosphères doit-elle bien évidemment se confronter à l'usage familier du terme mais également parvenir « à rendre justice au statut intermédiaire spécifique de l'atmosphère, entre sujet et objet »[14].

Telle est bien l'ambiguïté de l'atmosphère : elle constitue un entre-deux (*zwischen*), un intermédiaire (*Zwischenstellung*) [15] au statut trouble et incertain. Elle procède de qualités

[8] W. BENJAMIN, *Paris, capitale du XIXe siècle,* « Exposé de 1939 », p. 47.
[9] Voir *idem,* M 2a, 1, p. 439.
[10] Voir G. BÖHME, *Critique of Aesthetic Capitalism*, p. 74.
[12] G. BÖHME, « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? », p. 25.
[13] *Idem,* p. 26.
[14] *Ibid.*
[15] Voir *ibid.*

objectives mais suscite certaines dispositions affectives ou encore certaines qualités émotionnelles chez le sujet qui le perçoit[16]. Autrement dit, l'atmosphère est bien une émotion mais d'un genre tout particulier : un type spécifique d'affect suscité par l'expérience de propriétés extérieures au sujet. Mais *a contrario*, elle ne peut exister sans la présence d'un corps sentant : lorsque les thermes de Vals de Peter Zumthor se vident de leurs usagers, leur atmosphère s'évanouit. La disparition du pôle subjectif comme du pôle objectif scelle son anéantissement. Elle nécessite leur coprésence[17].

L'atmosphère surgit dans l'intervalle entre le monde des choses et celui des hommes : fusionnant le perçu et le percevant, elle naît de qualités physiques *en tant qu'*elles sont ressenties dans le sujet qui se met à leur diapason (*gestimmt*)[18]. En ce sens, on peut la définir indifféremment comme un espace affectif ou un affect spatialisé : espace affectif dans la mesure où sa teneur spatiale est ressentie, affect spatialisé dans la mesure où sa teneur émotionnelle procède d'une certaine spatialité. Ainsi sa localisation physique ne peut-elle être que diffuse.

Cette définition ambigüe de l'atmosphère s'enracine dans une compréhension originale de la manière dont les choses existent. Pour Böhme, les qualités primaires et secondaires de ces dernières ne sont pas délimitées en leur sein mais en procèdent comme des extases, pour autant qu'elles sont la façon dont les choses existent[19]. Loin d'être des propriétés immanentes déterminant leur identité en les distinguant d'autres entités, ce sont les modalités de leur présence. Böhme récuse par là-même la distinction traditionnelle en philosophie entre l'essence et l'existence, ou encore en langage kantien, entre les prédicats formant le concept d'une chose et son existence : à ses yeux, il est impossible de distinguer entre l'existence d'une chose s'éprouvant dans l'expérience et les qualités de cette chose, puisque sa manière de se manifester en dépend. Pour cette raison, ces qualités apparaissent comme des émanations spatiales de la chose qu'il est impossible de localiser *en* elle.

De manière remarquable, Böhme applique cette analyse aussi bien aux qualités dites secondaires qu'aux qualités primaires. La bleuité se comprend, pour lui, comme « la manière - ou mieux, une des manières possibles – pour la tasse d'être présente dans l'espace et de rendre sa propre présence perceptible ». « La 'bleuité' est une façon pour la tasse d'exister, (…) une voie de sa présence. »[20] De même, la forme « sort d'elle-même », « rayonne comme si elle était présente, intriquée avec son environnement »[21]. Il n'hésite pas à se réclamer de l'ontologie du théosophe allemand de la Renaissance, Jakob Böhme, concevant les entités du monde comme des instruments de musique dont le corps est une caisse de résonance et les particularités extérieures une « signature » exprimant une intériorité transcendante, la tonalité dans laquelle se donnent leurs formes expressives[22]. Gernot Böhme reprend cette métaphore musicale en

16 Voir *idem*, p. 30.

17 G. BÖHME, « Atmosphäre als Begriff der Ästhetik », p. 26.

18 La notion böhmienne d'atmosphère emprunte à la *Stimmung* heideggérienne : voir *Atmosphäre : Essays zur neuen Ästhetik*, p. 161 et dans le présent recueil l'article de Mildred GALLAND-SZYMKOWIAK, « ». Jouant sur la connotation à la fois objective et subjective du terme qui désigne en allemand aussi bien le climat d'un lieu que l'état d'esprit d'une personne, significations auxquelles il faut ajouter l'accord musical, Heidegger fait de la *Stimmung* dans *Être et temps* un mode existential fondamental du *Dasein* lié à son être-au-monde. C'est dans la mesure où le *Dasein* n'est jamais une pure intériorité repliée sur elle-même mais une structure extatique étroitement solidaire de ce monde dans lequel il est jeté et vers lequel il se projette qu'il est affecté par lui. « Le *Dasein* est à chaque fois toujours déjà intoné (*gestimmt*) », *Être et temps*, p. 113. Cette structure extatique retient l'attention de Böhme bien qu'il introduise la notion d'atmosphère à partir du couple objet/sujet fût-ce pour le complexifier, là où Heidegger l'évinçait d'emblée.

19 Voir G. BÖHME, « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? », p. 35 *sq.*

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*

22 *Ibid*. Voir également G. BÖHME, « Un paradigme pour une esthétique des ambiances : l'art de la scénographie » , p. 226 où il cite J. BÖHME, *De signatura rerum oder von der Geburt und Bezeichnung aller Wesen*, p. 226.

considérant les qualités comme les sonorités au moyen desquelles les choses articulent leur présence[23].

Cette ontologie trouble conditionne sa conception de l'atmosphère : puisque les qualités des choses sont leur manière de se donner à voir, l'on peut considérer qu'elles colorent l'intervalle qui sépare la chose dont elles émanent du sujet percevant. Dans cette perspective, les atmosphères « sont d'abord des espaces, parce qu'elles sont teintées par la présence de choses, de personnes ou de constellations environnementales – c'est-à-dire imprégnées de leurs extases »[24] mais seulement, dans la mesure où cet interstice est ressenti dans la présence corporelle de celui qui en fait l'expérience.

B/ S'écarter de Hermann Schmitz

L'originalité de la conception de l'atmosphère proposée par Böhme se mesure à l'aune des différences qu'il pointe avec la « nouvelle phénoménologie » de Hermann Schmitz qui fut le premier à ériger l'atmosphère en concept philosophique digne de ce nom dans le volume III de son *System der Philosophie* en 1964, consacré à l'espace. Bien que Gernot Böhme lui accorde le mérite d'avoir posé les prémisses d'une esthétique des atmosphères et qu'il n'hésite pas à lui emprunter un certain nombre de développements, notamment sur le corps propre (*Leib*) pour saisir la nature affective de la perception spatiale, il s'en démarque cependant sur la compréhension du lien qui unit l'atmosphère aux choses.

En effet, si Hermann Schmitz, à l'encontre de la compréhension dominante des affects comme états intérieurs de l'âme, parvient à penser sous le terme d'atmosphère leur caractère extérieur et spatial, il leur accorde cependant « une trop grande indépendance par rapport aux choses »[25] : dans sa perspective, les atmosphères flottent librement, ce qui le conduit à passer « sous silence le fait que c'est à travers ces dernières [les choses] que les atmosphères sont produites »[26]. Cette différence d'approche tient à l'extension beaucoup plus grande que Schmitz leur accorde : sous sa plume, elles ne désignent pas seulement les affects ressentis par le sujet lorsqu'il perçoit l'espace mais également des mouvements charnels dits complets comme la lassitude[27] ou encore « le temps qu'il fait »[28]. Si les sentiments sont des atmosphères, la réciproque n'est pas vraie. Pour cette raison, selon Schmitz, l'on peut expérimenter une atmosphère sans éprouver d'affects[29] et il n'est pas nécessaire de s'interroger sur l'entité dont l'atmosphère procède puisqu'il existe des atmosphères fortes que l'on ne peut rattacher à aucun lieu : « par exemple, les assauts de joie ou de tristesse sans objets auxquels sont soumis les êtres qui tendent à l'euphorie ou à la dépression »[30]. C'est dans cette perspective critique que s'inscrit la référence de Böhme à l'analyse consacrée par Walter Benjamin au concept d'aura. Il va reprendre à son compte l'attention très forte que ce dernier accorde aux propriétés physiques des entités dotées de ce mystérieux halo.

C/ Recourir à Walter Benjamin

L'héritage revendiqué par Böhme à l'égard de l'analyse de Benjamin avant même la mention du nom de Hermann Schmitz ne peut manquer d'interpeller tout lecteur connaissant

23 Voir G. BÖHME, « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? », p. 36.
24 *Idem*, p. 35.
25 *Idem*, p. 33.
26 *Ibid.*
27 H. SCHMITZ, « Les sentiments comme atmosphères », p. 53.
28 *Idem*, p. 54.
29 *Idem*, p. 56.
30 *Ibid.*

un peu l'histoire de la philosophie. En effet, l'on s'attendrait avant tout à une référence à la notion de *Stimmung* chez Heidegger[31]. Cette mention de l'aura benjaminienne paraît d'autant plus surprenante qu'après avoir tracé à grands traits son lien bien connu avec les œuvres d'art, Gernot Böhme commente longuement un passage de « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » qui pourrait sembler anecdotique. En effet, lorsque Benjamin définit l'aura, de manière curieuse il ne se réfère pas à la production artistique qui constitue le cœur de sa réflexion, mais à deux expériences « naturelles » : celles de « la ligne d'une chaîne de montagnes à l'horizon » et d' « une branche qui jette son ombre »[32]. Or, selon l'aveu même de Böhme, le choix de ces exemples revêt une importance toute particulière dans son propre raisonnement[33].

Ce qui retient son attention, au-delà même de la stricte définition de l'aura comme « singulière trame d'espace et de temps », c'est la prise en compte par Benjamin de la nécessaire coprésence d'une réalité physique et d'un sujet percevant. Ainsi Böhme explique-t-il cette citation en jouant sur l'ambiguïté du terme *Stimmung* en allemand : « les exemples montrent que Benjamin introduit d'une part une ambiance naturelle (*Naturstimmung*) comme arrière-plan de l'expérience de l'aura, et d'autre part une certaine tonalité (*Gestimmtheit*) chez l'observateur »[34]. Ainsi le mérite de Benjamin à ses yeux consiste-t-il à corréler l'aura à l'objectivité d'un élément naturel tout en montrant son irréductibilité : pour se manifester, elle requiert un observateur suffisamment disponible pour la percevoir et l'enregistrer de manière corporelle. En ce sens, selon la définition même de Benjamin, elle est à la fois *proche* puisqu'elle est de l'ordre de la perception immédiate, mais aussi *lointaine* puisque son apparition n'épuise pas ce qui se manifeste, comme s'il existait un au-delà de l'évidence de la présence qui se laisse entrevoir seulement en partie, une source absente que l'on ne fait que deviner, si l'on se place dans certaines conditions perceptives[35] : une situation de loisir où l'on s'abandonne et se laisse aller à ce qui nous dépasse sans résister. Loin d'être l'objet d'une simple représentation esthétique à distance[36], l'aura se respire et retentit dans la subjectivité : elle est de l'ordre d'un débordement perceptif et affectif comme le montrent les différentes expériences que Walter Benjamin fit sous haschich et qu'il décrit en mobilisant cette même notion[37].

Fusionnant les sphères subjectives et objectives, l'aura chez Benjamin constitue bel et bien une réalité intermédiaire, ce fameux *zwischen* que Böhme mentionnait pour préciser le statut ontologique de l'atmosphère. Il lui accorde une place décisive dans sa propre analyse en raison de l'articulation qu'elle opère entre l'objectivité et la subjectivité. Désignant la manière dont les choses au sens large peuvent être ressenties dans la chair du sujet percevant, l'aura, véritable enveloppe de présence, ébranle la sensibilité des objets[38]. S'y référer permet à Böhme de se démarquer de l'analyse de Schmitz.

II/ L'atmosphère fantasmagorique des passages parisiens comme aura paradoxale

31 Voir *supra*, n. 18.

32 W. BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », p. 75, cité par G. Böhme, « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? », p. 29.

33 G. BÖHME, « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? », p. 29.

34 *Idem*, trad. mod., p. 30.

35 Cette expérience est à rapprocher de la phrase suivante de Kraus reprise par Benjamin dans « Protocoles d'expérience faite avec des drogues, 28 septembre [1928] samedi. Marseille », p. 53 : « Plus on considère un mot de près, plus il vous regarde de loin ». L'aura résiste au regard et à la captation. Elle se dérobe sans cesse.

36 En ce sens, nous nous démarquons de la critique de B. BEGOUT dans « L'ambiance comme aura », p. 89 *sq.*

37 Voir W. BENJAMIN, *Sur le haschich.*

38 G. BÖHME, « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? », p. 30.

Lorsque Gernot Böhme introduit dans le premier chapitre de *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik* les enjeux critiques de l'esthétique des atmosphères permettant d'appréhender les modalités sensibles de l'exercice du pouvoir, il se réclame de nouveau de l'analyse de Walter Benjamin. Pourtant, malgré leur corrélation dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », il n'articule pas les deux concepts qu'il lui emprunte : l'aura et l'esthétisation de la politique.

Quels liens Benjamin tisse-t-il entre ces deux notions ? La puissance de propagande du régime nazi à laquelle il s'intéressa l'un des tous premiers dans les années trente alors que les approches critiques se focalisaient avant tout sur ses aspects socio-économiques, repose sur la conjugaison paradoxale d'une esthétique empreinte d'éléments naïfs, émotionnels et archaïques, voire mythiques (rassemblements de Nuremberg, défilés militaires et sportifs, discours scénographiés, processions nocturnes ou films de Leni Riefenstahl [39]), et d'éléments technologiques sophistiqués où la reproduction des images joue un rôle essentiel de diffusion et d'action sur les masses. Si les techniques de reproduction font décliner l'aura des œuvres d'art ou des événements artistiques en les rendant disponibles et duplicables en séries interchangeables, elles n'en possèdent pas moins des effets paradoxaux d'auratisation[40] où la multiplication frappe la foule. La surabondance des représentations pallie la déqualification de l'original. Autrement dit, en termes benjaminiens, la valeur d'exposition remplace la valeur cultuelle. Ces effets sont d'autant plus forts que ces techniques multiplicatrices exaltent le peuple allemand pris en masse, mettant en scène sa propre puissance. Ici, la reproduction n'intervient pas seulement dans le *medium* de diffusion mais dans le sujet même de la production artistique :

> À la reproduction en masse correspond une reproduction des masses. Dans les grands cortèges de fête, dans les monstrueux meetings, dans les manifestations sportives qui rassemblent des masses entières, dans la guerre enfin, c'est-à-dire en toutes ces occasions où intervient aujourd'hui l'appareil de prises de vue, la masse peut se voir elle-même face-à-face. Ce processus, dont il est inutile de souligner la portée, est étroitement lié au développement des techniques de reproduction et d'enregistrement[41].

Ainsi dans les termes de Böhme faudrait-il dire que l'esthétisation du politique opère par la production d'atmosphères dont les composantes mythiques et archaïques agissent d'autant plus sur les sujets percevants qu'elles sont soutenues par des techniques spécifiques.

Or, comme nous l'avons vu, pour Böhme, l'esthétisation de la politique excède largement l'art du Troisième Reich et des régimes totalitaires : il n'hésite pas, depuis son ouvrage de 1995 jusqu'à *Critique of Aesthetic Capitalism*, à désigner ainsi la manière dont différents jeux de pouvoir se déploient dans les aspects sensibles du monde capitaliste contemporain. Ce faisant, il inscrit sa perspective dans la lignée du projet inachevé du *Livre des passages*, plus connu sous le nom de *Paris, capitale du XIXe siècle* : « Walter Benjamin a tenté de comprendre le 19e siècle comme l'enfance de l'esthétisation de la politique, dont il avait déjà identifié la forme adulte dans "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique" »[42].

Au-delà du caractère problématique d'une filiation entre le capitalisme naissant et l'idéologie des régimes nazi et fasciste, cette affirmation de Böhme n'en constitue pas moins un élément important pour penser la contribution de l'esthétique des ambiances à une perspective politique. En effet, elle nous incite à nous pencher sur *Paris, capitale du XIXe siècle* pour comprendre deux phénomènes : d'une part, la manière dont la perception d'une aura et donc d'une atmosphère, si l'on prend au sérieux la filiation böhmienne, peut influer sur le

[39] Voir J.-M. PALMIER, *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu,* p. 701.
[40] Nous empruntons ce terme à J.-P. COMETTI, *La Nouvelle Aura,* p. 23, qui l'introduit pour saisir notamment les effets de la reproduction dans l'art contemporain.
[41] W. BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité techniques », p. 109.
[42] G. BÖHME, *Critique of Aesthetic Capitalism*, p. 75.

comportement et d'autre part, la manière dont des forces économiques se déploient aujourd'hui dans les techniques de reproduction propres à l'industrie culturelle, qui esthétisent le monde d'une certaine façon. La notion de fantasmagorie développée dans ce même ouvrage permet d'opérer cette jonction dans la mesure où elle désigne notamment une atmosphère urbaine produite par des techniques architecturales, dont la puissance de sidération, corollaire expressif du système capitaliste, tient à une aura paradoxale.

1. *La fantasmagorie benjaminienne ou la réinterprétation sensible d'une notion économique*

Benjamin emprunte la notion de fantasmagorie – introduite dès les premières lignes de l' « Exposé de 1939 » dans *Paris, capitale du XIXe siècle* – à Karl Marx[43] en déplaçant sa signification. Par ce terme, Marx désigne la séduction illusoire qu'exerce la marchandise devenue fétiche sous l'effet d'un mécanisme économique qui lui attribue la valeur créée par le travail qui l'a produite comme si elle la détenait de manière intrinsèque. Marx analyse donc « la fantasmagorie qui fait apparaître le caractère social du travail comme un caractère des choses, des produits eux-mêmes », rendant de la sorte acceptable l'écart entre leur valeur d'usage et leur valeur d'échange. Benjamin se saisit de cette notion essentiellement économique pour analyser de manière phénoménologique l'expérience vécue par les hommes du XIXe siècle de la production culturelle de leur époque. À l'encontre d'un marxisme orthodoxe, il ne veut point réaliser la genèse économique de la civilisation mais mettre en évidence « l'expression de l'économie dans sa culture »[44], dans les différents phénomènes dont il se fait le glaneur infatigable, revendiquant le rôle d'un chiffonnier traquant l'image de l'histoire dans ses manifestations les plus humbles, ses rebuts et ses déchets[45] : les passages, les pavillons thermaux, les magasins de nouveauté, etc. Il refuse de réduire la superstructure à un simple effet de l'infrastructure, se proposant, au contraire, de la comprendre comme une cristallisation. La notion de fantasmagorie lui permet de cette manière d'articuler la structure marchande qui caractérise l'économie capitaliste et les formes de vie des citadins vivant dans ce système socio-économique.

Or de manière tout à fait remarquable, la fantasmagorie se donne comme une aura paradoxale. En effet, elle « illumine » les différentes productions culturelles du Second Empire, donnant à ressentir aux flâneurs-consommateurs ce qui était éprouvé auparavant devant les œuvres d'art lorsque l'on entretenait avec elles une relation cultuelle : l'expérience d'un vertige, d'un rêve éveillé dominé par une impression d'étrangeté[46]. L'aura, en général, se donne dans une perception qui est moins de l'ordre de la dépossession et de la transe que d'une modification forte des repères spatio-temporels où la présence de ce qui est perçu apparaît comme le signe d'une absence[47], d'un au-delà qui affleure sans se dévoiler totalement et qui semble contempler celui qui les perçoit[48]. Or telle est bien la tonalité qui imprègne le Paris des passages du XIXe

[43] Voir K. MARX, *Le Capital, Critique de l'économie politique,* t. 1, p. 84-85.
[44] W. BENJAMIN, *Paris, capitale du XIXe siècle,* N 1a, 7, p. 476. « Il s'agit en d'autres termes, d'une tentative pour saisir un processus économique comme un phénomène originaire visible d'où procèdent toutes les formes de vie qui se manifestent dans les passages. »
[45] La figure du chiffonnier qu'il a découverte dans le poème de Baudelaire *Du vin et du haschisch* apparaît à de nombreuses reprises dans *Paris, capitale du XIXe siècle*. Voir notamment, J 77, 4, p. 380.
[46] Voir notamment *idem*, K 1, 4, p. 406.
[47] Voir sa description d'une crique découverte à Ibiza en juin 1933: « (…) il se produisit en moi quelque chose d'étrange mais qui n'est pas incompréhensible ; c'est qu'à proprement parler je ne la voyais pas ; elle ne me frappait pas ; sa perfection la mettait au bord d'un invisible », *Correspondance*, t. 2, p. 94.
[48] Voir W. BENJAMIN, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 200-201, citant M. PROUST, *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé*, t. 2, p. 33 : « Certains esprits qui aiment le mystère veulent croire que les objets conservent quelque chose des yeux qui les regardèrent, que les monuments et les tableaux ne nous apparaissent

siècle. « On sait que, dans la flânerie, les lointains – qu'il s'agisse de pays ou d'époques – font irruption dans le paysage et l'instant présent »[49] ; « Les passages sont des maisons ou des corridors qui n'ont pas de côté extérieur – comme le rêve »[50]. Pourtant la fantasmagorie surgit dans une société de masse où règne la production de masse et semble, en ce sens, intrinsèquement liée à l'émergence de techniques de reproductibilité dont l'essai sur l'œuvre d'art a montré qu'elles devaient sceller la perte de l'aura. Comment dissiper ce paradoxe ?

C'est ici que peuvent être mobilisées les analyses précédentes sur l'esthétisation de la politique. Elles nous incitent à penser ces effets d'auratisation non pas malgré, mais en raison même de ces techniques de reproductibilité. Afin d'étayer cette hypothèse et d'évaluer plus précisément l'importance de la dette de Böhme à l'égard de Benjamin pour penser la puissance esthétique du capitalisme, il convient de s'intéresser à l'exemple inaugural de fantasmagorie dans *Paris, capitale du XIXe siècle* : les passages, première mise en œuvre de la construction en verre et en fer.

2. Une atmosphère architecturale, duplicable et onirique

Si « l'architecture a été historiquement la première à se libérer du concept d'art »[51], dans la mesure où elle se situe d'emblée du côté de la distraction, de l'appropriation collective et de la réception tactile[52], cette tendance se voit encore exacerbée au XIXe siècle par la mise en œuvre de différentes techniques qui la font entrer dans l'ère industrielle, marquée par l'importance des foules et le culte de la marchandise. Comment les passages parisiens relèvent-ils de cette production de masse que Benjamin présente comme « la principale cause économique du déclin de l'aura »[53] ?

L'architecture des passages repose sur l'utilisation de matériaux artificiels : le verre et le fer qui scellent le triomphe progressif des ingénieurs sur les architectes. Permettant la préfabrication d'éléments tels les verrières présentes dans l'ensemble des passages, ils rendent possible une construction rapide et relativement standardisée et contribuent à inventer un nouveau langage architectural où prédomine l'élément constructif de la structure, à la fois mobile, légère et discrète que l'on va retrouver dans les gares, les Halles, les pavillons d'exposition universelle comme le Grand Palais ou encore la Galerie de paléontologie du Museum d'Histoire Naturelle[54]. « Le pas le plus important vers l'industrialisation : la fabrication par des moyens mécaniques de certaines formes bien définies (les profilés) en acier ou en fer forgé. *Les domaines se confondent* . »[55] Reproductible, l'architecture du XIXe siècle s'émancipe de la tradition : elle s'affranchit dès sa conception du *hic et nunc* intrinsèques aux œuvres d'art authentiques pour livrer des productions confuses s'enchevêtrant les unes avec les autres, privées de « l'unicité de [leur] existence au lieu où [elles] se trouve[nt] »[56].

Accentuant leur faible aura, l'éclairage au gaz des passages parisiens les plonge dans un jour artificiel disponible à la demande. Or comme le montrent un certain nombre des fragments sur « L'ennui, éternel retour » et « Baudelaire », Benjamin associe les étoiles nocturnes à l'aura,

que sous le voile sensible que leur ont tissé l'amour et la contemplation de tant d'adorateurs depuis des siècles », et P. VALERY, *Analecta,* p. 194 : « Les choses me voient autant que je les vois ».

[49] W. BENJAMIN, *Paris, capitale du XIXe siècle,* M 2, 4, p. 438.

[50] *Idem,* L 1a, 1, p. 424.

[51] *Idem,* F 3, 1, p. 177.

[52] Voir W. BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », p. 108.

[53] W. BENJAMIN, *Paris, capitale du XIXe siècle,* J 64a, 1, p. 358.

[54] Voir *idem,* F 1a, 3, p. 174, qui parle « d'un véritable type ».

[55] *Idem,* F 2, 8, p. 176, souligné par nous.

[56] W. BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », p. 71.

dans la mesure où elles laissent entrapercevoir une entité qui se dérobe [57]. La lumière « vibrante et dure »[58] des passages, non seulement les uniformise mais aplanit également l'expérience de chacun d'eux pris isolément, puisqu'elle suspend les variations temporelles introduites par l'alternance du jour et de la nuit.

Outre leur caractère reproductible et déplaçable, leur fonction permet de les qualifier d'architecture de masse. Dévolus à la consommation[59], abritant en leur rez-de-chaussée une succession de boutiques, ils préfigurent les grands magasins. À l'instar de l'art devenant phénomène collectif [60] sous l'effet des techniques de reproduction cinématographique et radiographique, ils font exister les consommateurs comme foule. Niant leur individualité par l'instauration d'une marchandisation des usages et des rapports humains, ils les réifient. La prolifération des passages parisiens montre l'extension d'une structure marchande à l'échelle de toute une ville, modelant ses formes d'expression et de vie[61].

Pourtant si l'architecture des passages parisiens témoigne du déclin de l'aura en s'inscrivant dans l'histoire de la modification des formes artistiques sous l'impulsion de la technique, elle conserve certains de ses éléments archaïques et irrationnels. En effet, malgré son absence d'unicité et d'authenticité, elle possède de manière surprenante un caractère onirique et enivrant. Comment comprendre que « la vie sous l'empire magique de l'éternel retour procure une existence qui ne quitte pas l'élément de l'aura »[62] ?

Pour dissiper cette aporie, il importe de se pencher sur le ressenti affectif du flâneur et de détailler les éléments architecturaux qui le suscitent. Un certain nombre d'extraits de *Paris, capitale du XIXe siècle* insistent sur l'ivresse qui le saisit lorsqu'il emprunte ces passages, entraînant une perte de ses repères et le plongeant dans un songe éveillé, au caractère à la fois sensuel et sacré : « L'existence s'écoule dans ces lieux sans accentuation particulière comme les épisodes des rêves »[63]. Citant Baudelaire mentionnant « l'ivresse religieuse des grandes villes »[64], Benjamin insiste sur le fait que « le passage n'est que la rue lascive du commerce, propre seulement à éveiller tous les désirs »[65] . L'érotisme se conjugue avec un respect de la marchandise, s'exprimant de manière cultuelle : les passants nouent avec elle une relation inédite, faite d'attente, de convoitise et de vénération, proche du lien tissé avec l'œuvre d'art avant que les techniques de reproduction ne la dévalorisent. Les objets des boutiques sont sublimés, la marchandise apparait comme une allégorie cristallisant les rapports économiques et leur vécu, l'aliénation d'une époque et sa dimension esthétique[66]. À l'instar de ce trope de rhétorique étudié dans l'*Origine du drame baroque,* elle présentifie au sens fort sans se contenter d'être un simple signe de reconnaissance comme le symbole. Elle est l'emblème figé de la structure d'une époque. « Les allégories représentent ce que la marchandise fait des expériences qu'ont les hommes de ce siècle. »[67]

57 W. BENJAMIN, *Paris, capitale du XIXe siècle,* T 4a, 2, p. 586 : « À propos de la façon dont le ciel de la grande ville est masqué par l'éclairage artificiel, une phrase de Vladimir Odoievski, ''le sourire du mort'' : ''il attendait en vain qu'un regard se posât sur lui'', *Russische Gespenster-Geschichten,* Munich (1921), p. 53 ».

58 *Idem,* T 5, 3, p. 587.

59 *Idem,* A, 4, 1, p. 73.

60 W. BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », p. 100.

61 W. BENJAMIN, *Paris, capitale du XIXe siècle,* N 1a, p. 476.

62 *Idem,* D 10a, 1, p. 144.

63 *Idem,* D 2a, 1, p. 131.

64 *Idem,* A 13, p. 87.

65 *Idem,* A 3a, 7, p. 73.

66 Voir J.-M. PALMIER, *Walter Benjamin,* p. 456. Après avoir analysé l'allégorie dans l'*Origine du drame baroque allemand,* Walter Benjamin la présente dans une lettre à Adorno comme une catégorie centrale de *Paris, capitale du XIXe siècle.* Voir *Correspondance,* t. II, p 256.

67 W. BENJAMIN, *Paris, capitale du XIXe siècle,* J 55, 13, p. 341.

Pour souligner le vertige s'emparant du flâneur, Benjamin n'hésite pas à comparer son ivresse devant toutes ces marchandises disponibles sans qu'il sache laquelle choisir, à celle du fumeur de haschich :

> L'irrésolution particulière au flâneur. De même que l'attente semble être l'état véritable du contemplatif immobile, le doute semble être celui du flâneur. On lit dans une élégie de Schiller : ''L'aile dubitative du papillon''. Cela renvoie à cette corrélation entre l'allégresse ailée et le sentiment de doute qui est si caractéristique de l'ivresse du haschisch[68].

Pour comprendre ce rapprochement pour le moins étonnant, il convient de s'interroger sur les caractéristiques de la perception sous l'emprise de cette drogue douce. Elle est dominée par des « phénomènes de superposition, de coïncidence qui doivent être compris avec la notion de ressemblance »[69]. Autrement dit, l'état paradoxal du fumeur de haschich se caractérise non seulement par une sensibilité accrue aux points communs entre les choses mais aussi par une propension à établir des similitudes là où règne l'hétérogène : dans son expérience, les irrégularités du monde se nivellent et les points saillants se confondent, perdant leur identité distinctive. Pour rendre compte de cette sensibilité homogénéisante dont il a lui-même fait l'épreuve, Walter Benjamin parle ainsi des « regards de connivence »[70] que se jettent les différentes réalités perçues.

Une question s'impose alors : pourquoi l'architecture des passages produit-elle des effets psychotropes, « l'ivresse de la ressemblance, de la superposition, de l'assimilation »[71] ? Les analyses précédentes sur les techniques de reproductibilité inhérentes à l'architecture du XIX$_{e}$ siècle permettent de comprendre cette égalisation et cette identification des *stimuli* sensibles du flâneur. Les passages se ressemblent en raison de leur structure et se répètent encore à l'intérieur d'eux-mêmes en raison des multiples miroirs et vitrines dont ils sont ornés : « Une façon de percevoir l'ambiguïté, la double signification des passages : leurs richesse en miroirs, qui donne aux espaces une ampleur fabuleuse et rend plus difficile l'orientation »[72]. En outre, ces techniques de préfabrication abolissent les différences entre des éléments structurants du paysage urbain et de la perception ordinaire. Les fonctions des différents éléments se brouillent puisqu'un même type architectural se déploie dans les gares, les pavillons et les passages. L'intérieur et l'extérieur se superposent dans une « compénétration enivrée »[73] : le passage apparaît comme une rue couverte, un lieu public aménagé tel l'intérieur d'un appartement où nulle variation climatique ne se fait sentir. Enfin, en leur sein, la nuit devient aussi lumineuse que le jour en raison de l'éclairage au gaz, permettant une harmonisation des usages. Dans l'architecture des passages, tous les seuils se lissent.

Ainsi le flâneur arpente-t-il un Paris tout à la fois monotone et fantastique. Monotone puisque les lieux se ressemblent tous, favorisant son errance et le sentiment d'être déjà passé par là, et fantastique puisque dans cette ville s'abolissent les distances habituelles entre les choses et les moments, qui apparaissent dans la vie ordinaire comme autant de limitations. La flânerie s'apparente alors à un songe éveillé : « la mode comme l'architecture (…) font partie de la conscience onirique du collectif »[74].

3. Les effets ambigus de la fantasmagorie

[68] *Idem*, M 4a, 1, p. 443.
[69] *Idem*, M 1a, 1, p. 436.
[70] W. BENJAMIN, « Principaux aspects de la deuxième impression donnée par le haschich », p. 14.
[71] W. BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX$_{e}$ siècle*, M 1a, 2, p. 436.
[72] *Idem*, R 2a, 3, p. 557.
[73] *Idem*, M 3a, 5, p. 442.
[74] *Idem*, H 1a, 5, p. 223.

Expression du système capitaliste, cette atmosphère spécifique des passages parisiens retentit dans la subjectivité des flâneurs et contribue à leur aliénation et à leur réification, même si elle peut susciter d'autres conduites.

En effet, elle contribue à estomper l'aspect trivial de l'activité marchande pour la sublimer et mettre en scène les objets de consommation comme des œuvres d'art : ainsi Benjamin peut-il écrire que dans les vitrines des passages, « l'art entre au service du commerçant »[75]. L'atmosphère vient nimber la marchandise d'une aura captivante en lui conférant une valeur cultuelle qu'elle ne possède pas en vérité puisqu'elle n'est ni unique ni authentique. Le brouillage des repères spatio-temporels instauré par l'architecture, la richesse et l'ornementation des décors, la ressemblance avec d'autres architectures telles les nefs de cathédrale[76] la font bien paraître comme un lointain qui affleure, le lointain de l'étrange, de l'ambiguïté et de l'extra-ordinaire, alors même que la massification le rend terriblement ordinaire. Autrement dit, l'aura continue à imprégner l'existence, toujours « sous l'empire magique de l'éternel retour », puisqu'elle s'est déplacée depuis l'œuvre d'art vers les conditions de présentation de la marchandise dont l'architecture participe. Le flâneur se trouve dès lors prisonnier de cette mise en scène fascinante qui nourrit ses rêves et explique la terrifiante séduction de la consommation de masse. L'on songe à l'envoûtement de Nana, l'héroïne de Zola, devant les boutiques du Passage des Panoramas :

> C'était une passion qui lui restait de sa jeunesse pour le clinquant de l'article de Paris, les bijoux faux, le zinc doré, le carton jouant le cuir. Quand elle passait, elle ne pouvait s'arracher des étalages, comme à l'époque où elle traînait ses savates de gamine, s'oubliant devant les sucreries d'un chocolatier, écoutant jouer de l'orgue dans une boutique voisine […][77].

Ainsi cette esthétique de la fantasmagorie possède-t-elle un incontestable potentiel critique : puisque la culture est l'expression de l'économie, il est possible non seulement de mettre en évidence les effets de ces espaces vécus sur le corps des usagers mais également de dégager les effets de pouvoir qui se jouent dans ces dispositifs sensibles. Avec une précision d'entomologiste, Benjamin traque la sidération des flâneurs qui participe de leur aliénation :

> Le flâneur est un homme délaissé dans la foule. Il partage ainsi la situation de la marchandise. Il n'a pas conscience de cette situation particulière, mais elle n'en exerce pas moins son influence sur lui. Elle le plonge dans la félicité comme un stupéfiant qui peut le dédommager de bien des humiliations. L'ivresse à laquelle le flâneur s'abandonne, c'est celle de la marchandise que vient battre le flot des clients[78].

Cependant, de manière aussi intéressante que surprenante, venant déjouer les facilités d'une lecture unilatérale, Benjamin montre que l'atmosphère fantasmagorique comporte d'autres dimensions : sa dimension onirique a pu nourrir chez les milieux complotistes ou la bohème littéraire ce qu'il nomme « le pathos de la révolte ». L'aspect archaïque et irrationnel de ces architectures aux qualités esthétiques évidentes a pu susciter la nostalgie d'un temps à venir où le potentiel technique serait mis au service d'un ordre social nouveau : « le collectif cherche tout ensemble à supprimer et à transfigurer l'inachèvement du produit social aussi bien que les carences de l'ordre social de production »[79].

Ainsi les passages apparaissent-ils dans *Paris, capitale du XIXe siècle* comme une image dialectique ambigüe, porteurs d'une poussière d'utopie qui les excède malgré eux, d'un au-delà de la réification où à ces nouvelles virtualités techniques répondrait un ordre social nouveau. Dans une perspective messianique où le cours des choses n'est jamais considéré comme tracé,

[75] *Idem*, « Exposé de 1939 », p. 48.
[76] *Idem*, F 4, 5, p. 181.
[77] É. ZOLA, *Nana*, p. 170.
[78] W. BENJAMIN, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 85.
[79] W. BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », p. 36.

le travail de Benjamin consiste précisément à les isoler pour révéler leur potentiel et ce qui aurait pu advenir, faire sentir « la brise d'une aube qui point »[80]. Leur remémoration vient « achever ce qui était resté inachevé »[81] pour éventuellement bouleverser le présent. L'élément archaïque de la fantasmagorie peut s'articuler aussi bien au culte de la marchandise, les passages devenant alors lieu de pèlerinage, qu'à un monde passé, arcadique où régnaient le luxe, le calme et la volupté, dans lequel l'utopiste peut se plonger pour rêver d'un monde nouveau. « Le visionnaire tourne le dos à l'avenir : c'est dans les brumes du passé qui s'enfoncent lentement dans la nuit des temps qu'il en entrevoit le visage. »[82] Baudelaire, flâneur par excellence, ressent ces effets ambigus de la fantasmagorie : il est « le premier avec une lucidité sans égale, à avoir déterminé, au double sens du mot, l'homme étranger à lui-même : il l'a identifié et il lui a donné une cuirasse pour qu'il se protège du monde réifié »[83].

III/ La contribution de l'esthétique des atmosphères à une théorie critique de la ville

Gernot Böhme dans son ouvrage de 2016, *Ästhetischer Kapitalismus*[84], développe la portée politique de l'esthétique des atmosphères, simplement esquissée en 1995, en se réclamant de la théorie critique de l'École de Francfort. Appréhendant l'économie capitaliste contemporaine du point de vue de la consommation et non de la production, il s'intéresse à la modification du système des besoins en système de désirs sans cesse intensifiés et nomme cette phase du capitalisme, « capitalisme esthétique », parce que « la poursuite de la croissance économique à ce stade repose sur la mise en valeur de la vie, sur la production de mises en scène de soi, et donc sur la production de valeurs esthétiques »[85]. Selon lui, l'économie capitaliste pour exacerber les désirs des consommateurs repose sur un travail esthétique nimbant « les objets, les êtres, les villes et les paysages » d' « une atmosphère »[86], les sublimant et leur conférant une valeur d'apparence (*Inszenierungswert*). S'il mobilise de nouveau les analyses de Benjamin sur « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » et s'il mentionne *Paris, capitale du XIXe siècle,* pour penser l'émergence d'une culture de masse et l'esthétisation du monde de la marchandise comme trait fondamental de ce capitalisme tardif[87], il ne mentionne cependant pas la notion de fantasmagorie. Or, elle seule permet d'articuler la perte d'aura inhérente aux objets produits de manière massive et leur paradoxale valeur de mise en scène. La fantasmagorie désigne cette aura ambigüe ne tenant ni à l'unicité ni à l'authenticité de l'objet mais à la manière dont il est présenté comme un ailleurs hautement désirable.

Si la perspective critique de Gernot Böhme déborde largement l'analyse architecturale et urbaine puisqu'elle appréhende également les objets de la vie quotidienne et qu'il ne s'agit pas de surdéterminer la notion de fantasmagorie, elle n'en constitue pas moins un outil extrêmement précieux pour penser ce que les sociologues et les géographes de l'urbain analysent comme une esthétisation des espaces publics[88] et proposer un autre angle d'approche de la ville néolibérale que celui des *Critical Urban Studies*[89]. Alors que ces dernières vont

80 W. BENJAMIN, *Paris, capitale du XIXe siècle,* N 9a, 7, p. 492.
81 *Idem,* N 8, 1, p. 489.
82 W. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften,* I, 3, p. 1245.
83 W. BENJAMIN, *Paris, capitale du XIXe siècle,* J 51a, 6, p. 457.
84 Pour des raisons de commodité, nous utilisons l'édition anglaise, G. BÖHME, *Critique of Aesthetic Capitalism.*
85 *Idem,* p. 14.
86 *Idem,* p. 20.
87 Voir *idem,* p. 22.
88 Voir notamment N. BLANC, *Les Nouvelles Esthétiques Urbaines*.
89 Voir notamment D. HARVEY, « Vers la ville entrepreneuriale » et *Brève histoire du néolibéralisme.* Dans ce dernier ouvrage, le géographe radical, d'inspiration marxiste, comprend le néolibéralisme à la fois comme un stade du capitalisme, une politique et une doctrine. Mouvement d'accumulation des capitaux par dépossession et

mettre principalement l'accent sur la dimension économique du néolibéralisme à l'échelle urbaine, attentives aux logiques de concurrence, aux partenariats privés-publics, à la constitution de l'image de la ville comme marque, etc., la critique de la ville initiée par l'esthétique des atmosphères s'intéresse au néolibéralisme comme forme de vie, en reprenant à son compte la notion benjaminienne d'expressivité pour ne pas réduire la superstructure à un simple effet mécanique de l'infrastructure.

L'expression « esthétisation des espaces publics » désigne le *design* de leurs atmosphères (on parle parfois de « mise en ambiance») opérant par un certain nombre de techniques reproductibles qui apparentent les centres urbains les uns aux autres, normalisant leur apparence et leur ressenti, par le travail sur la qualité de leurs *stimuli* sensibles : une standardisation de formes urbaines organiques, un jeu imitable de couleurs douces et de textures lisses, la mise en œuvre de plans lumière à l'esthétique aussi soignée que tamisée, l'attention portée aux éléments végétaux créant des hybrides de nature en ville, l'installation de mobiliers urbains sophistiqués floutant le partage entre le public et l'intime, l'appel à des interventions artistiques ponctuelles ou pérennes, etc. Cette homogénéisation peut parfois se raffiner dans la reprise proche du pastiche de styles anciens décontextualisés et déplacés dans des situations géographiques et historiques anachroniques. Les espaces publics se voient ainsi scénographiés afin de les rendre plus attractifs et de contribuer au dynamisme de la ville. Dans un contexte de désengagement de l'État à l'égard des collectivités locales, il s'agit là d'un enjeu considérable. Comment attirer les classes moyennes aisées et les touristes ? Comment favoriser la croissance par un accroissement de la consommation ? Prises dans une logique concurrentielle, les villes tendent ainsi à transformer leur centre en images de rêve et en promesses de bonheur avec un lissage des différentes aspérités sensibles qui pourraient faire tache et une occultation factice des réalités socio-économiques qui dérangent (pauvreté, marginalité, etc.), reléguées sur d'autres territoires.

Si les villes à thème chinoises et certains complexes extravagants de Dubaï peuvent paraître des exemples extrêmes de cette tendance de l'urbanisme, des territoires moins exotiques comme le secteur Est de la ville de Marne-la-Vallée, Val d'Europe, construit grâce à un partenariat privé-public avec la société Euro Disney, n'hésitent pas à pasticher dans la veine du Nouvel Urbanisme un certain nombre de modèles urbains antérieurs avec une architecture tour à tour néo-classique, haussmannienne et Art déco. À côté de ces espaces spectaculaires, de nombreux autres plus ordinaires dans les villes européennes auxquels les chercheurs du Cresson commencent à s'intéresser participent également de cette atmosphère feutrée et ludique incitant à la consommation et au divertissement[90].

Comment se dessine cette critique de la ville à l'aune de la notion d'atmosphère en général et de fantasmagorie en particulier ? Elle se propose d'appréhender l'espace comme la cristallisation matérielle et sensible de structures économiques façonnant l'expérience des usagers. Dans cette perspective, privilégiant un regard myope, elle doit accorder une attention toute particulière aux miettes de la fabrique urbaine souvent délaissées dans d'autres approches, que ce soit le choix des matériaux, le type d'assises proposées, le traitement des sols, etc., pour s'interroger sur la manière dont la perception de ces constellations se prolonge dans le corps des usagers. Il lui faut s'attacher au caractère reproductible de ces dispositifs brouillant les repères, aplanissant les reliefs et les aspérités de ces nouveaux paysages urbains, pour analyser leur retentissement dans la subjectivité des usagers. La notion de fantasmagorie envisagée comme atmosphère spécifique invite à questionner les modalités de ce pouvoir inédit qui ne procède ni par l'interdiction ni par la menace mais par la suggestion, le rétrécissement des

aggravation des inégalités grâce à une extension de la logique privée du marché, le néolibéralisme s'appuie sur des dispositifs institutionnels mais aussi sur différents mécanismes idéologiques et culturels pour emporter le consentement et la participation des populations.

90 Voir le projet IDEX en cours, *Production sensible de l'espace contemporain.*

possibilités d'action et l'engourdissement des capacités critiques pouvant aller jusqu'à une forme de désengagement. Pour rester fidèle à l'esprit des analyses de Benjamin, cet agenda de recherches urbaines doit également se prémunir contre la tentation d'une lecture trop simpliste de ces aménagements et s'attacher aux poussières d'utopie qui parfois s'y nichent et aux liens ambivalents qui peuvent les unir à leurs usagers : les manifestations récentes contre le projet d'aéroport de Notre-Dame-des-Landes sur le Cours des Cinquante otages à Nantes, présenté comme « le nouveau salon nantais » avec ses tapis de mosaïques et son mobilier urbain de qualité réitérant « la compénétration enivrée de la rue et de l'appartement » analysée par Benjamin, révèlent dans leurs débordements et leur violence d'autres comportements que la consommation disciplinée.

Si l'atmosphère joue un rôle majeur en esthétique en déplaçant la compréhension philosophique traditionnelle de l'espace et de son expérience, à partir d'une ontologie renouvelée tant de la chose que des sentiments, elle intéresse également au premier chef la philosophie politique. Elle invite, en effet, à s'intéresser aux dimensions séductrices des relations de pouvoir, trop souvent occultées par leur aspect contraignant. Alors que Gernot Böhme se réclame à bon droit des analyses de Walter Benjamin sur l'aura pour conceptualiser l'atmosphère comme effet affectif de la perception spatiale ainsi que sur l'efficace des techniques de reproductibilité pour appréhender le stade esthétique du capitalisme, une philosophie des atmosphères soucieuse de développer une approche critique aura tout intérêt à mobiliser, en outre, sa notion de fantasmagorie en la confrontant aux mutations de nos paysages urbains. À l'aune de son esthétique matérialiste paradoxale, attentive aux miettes de l'urbanisme ordinaire appréhendées comme des constellations expressives et non comme la simple écume de structures socio-économiques plus complexes, peut se dessiner une analyse sensible et politique de la ville envisagée comme forme de vie. Loin d'être anecdotiques, le souci des sols et des bancs, des matériaux et des lumières, l'intérêt pour leur tonalité affective et la manière dont les citadins se déplacent, s'arrêtent ou s'asseyent, se délassent, s'ennuient ou encore se révoltent, permettent d'approcher de manière inédite ce que Rem Koolhaas nomme la Ville Générique[91].

Bibliographie

1. AUGOYARD Jean-François, « Une pensée de la modalité. Entretien avec J.-C. Sevin et D. Voilmy », *Ethnographiques.org*, n° 19, https://www.ethnographiques.org/2009/Augoyard-Sevin-Voilmy, 2009.
2. AUGOYARD Jean-François, « Éléments pour une théorie des ambiances architecturales et urbaines », *Les Cahiers de la recherche architecturale*, n°42/43, 1998, p.7-23.
3. BEGOUT Bruce, « L'ambiance comme aura », *Communications*, n° 102, 2018, p. 81-98.
4. BENJAMIN Walter, *Gesammelte Schriften,* I, 3, Francfort/Main : Surhkamp Verlag, 1974.
5. BENJAMIN Walter, *Correspondance*, t. 2, Paris : Aubier-Montaigne, 1979.
6. BENJAMIN Walter, « Principaux aspects de la deuxième impression donnée par le haschich (1928) », *Sur le haschich,* Paris : Christian Bourgois, 2011, p. 13-28.
7. BENJAMIN Walter, « Protocoles d'expérience faite avec des drogues, 28 septembre [1928] samedi. Marseille », *Sur le haschich,* Paris : Christian Bourgois, 2011, p. 42-54.
8. BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (première version 1935), *Œuvres III,* Paris : Folio essais,2000, p. 67-113.
9. BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe*, Paris : Les Éditions du Cerf, 2009.

91 Voir R. KOOLHAAS, « La Ville Générique », *Junkspace*, Paris : Payot, 2011, p. 43-77.

10. BENJAMIN Walter, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire (1938) », *Charles Baudelaire,* Paris : Payot, 2002, p. 23-146.
11. BENJAMIN Walter, « Sur quelques thèmes baudelairiens (1939) », *Charles Baudelaire,* Paris : Payot, 2002, p. 147-208.
12. BLANC Nathalie, *Les Nouvelles Esthétiques Urbaines,* Paris : Armand Colin, 2012.
13. BÖHME Gernot, « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? », premier chapitre de *Atmosphäre : Essays zur neuen Ästhetik,* Berlin : Suhrkamp, 1995, trad. par LE CALVE Maxime, *Communications,* n° 102, 2018, p. 25-49.
14. BÖHME Gernot, « Un paradigme pour une esthétique des ambiances : l'art de la scénographie », *in :* AUGOYARD Jean-François (dir.), *Faire une ambiance,* Grenoble : À la croisée, 2011, p. 221-228.
15. BÖHME Gernot, « Atmosphäre als Begriff der Ästhetik », *Studia Phenomenologica,* Vol. 14, 2014, p. 25-28.
16. BÖHME Gernot, *Critique of Aesthetic Capitalism,* Fano : Mimesis International, 2017.
17. BÖHME Jakob, *De signatura rerum oder von der Geburt und Bezeichnung aller Wesen,* Leipzig : Schiebler, 1922.
18. BONICCO-DONATO Céline, « De l'aménagement des milieux à la technologie ambiantale du pouvoir », *in :* RÉMY Nicolas et TIXIER Nicolas (dir.), *Ambiances, demain,* Volos : International Ambiances Network and University of Thessaly, 2016, p. 593-598.
19. BONICCO-DONATO Céline, « Une lecture politique des ambiances urbaines : entre hospitalité émancipatrice et stratégie disciplinaire », *in* : THIBAUD Jean-Paul et SIRET Daniel (dir.), *Ambiances in action / Ambiances en acte(s),* Montréal : International Ambiances Network, 2012, p. 609-614.
20. COMETTI Jean-Pierre, *La Nouvelle Aura,* Paris : Questions Théoriques, 2016.
21. FOUCAULT Michel, « Le sujet et le pouvoir », *Dits et écrits,* t. 2, Paris : Gallimard, 2001, p. 1041-1061.
22. HARVEY David, *Brève histoire du néo-libéralisme,* Paris : Les Prairies Ordinaires, 2014.
23. HARVEY David, « Vers la ville entrepreneuriale. Mutations du capitalisme et transformations de la gouvernance urbaine », *in :* GINTRAC Cécile et GIROUD Matthieu (dir.), *Villes contestées. Pour une géographie critique de l'urbain,* Paris : Les Prairies Ordinaires, 2014, p. 95-132.
24. HEIDEGGER Martin, *Être et temps,* Paris : Authentica, 1985.
25. KOOLHAAS Rem, « La Ville Générique », *Junkspace,* Paris : Payot, 2011, p. 43-77.
26. MARX Karl, *Le Capital. Critique de l'économie politique,* t. 1, Paris : Éditions sociales, 1975.
27. PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu,* Paris : Klincksieck, 2006.
28. PECQUEUX Anthony, « Pour une approche écologique des expériences urbaines », *Tracés,* n° 22, 2012, p. 27-41.
29. PECQUEUX Anthony, « Politiques des ambiances. Que faire du fond inextricablement politique des ambiances ? », *in* : THIBAUD Jean-Paul et SIRET Daniel (dir.), *Ambiances in action / Ambiances en acte(s),* Montréal : International Ambiances Network, 2012, p. 145-150.
30. PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé,* t. 2, Paris : La Pléiade, 1927.
31. SCHMITZ Hermann, « Les sentiments comme atmosphères », extrait de *Atmosphären,* Fribourg-en-Brisgau : Karl Alber, 2014, trad. par GEORGET Jean-Louis et GROSOS Philippe, *Communications,* n° 102, 2018, p. 51-66.

32. THOMAS Rachel *et alii, L'Aseptisation des ambiances piétonnes au XXIe siècle. Entre passivité et plasticité des corps en marche,* Rapport de recherche du Cresson, n° 78, décembre 2010.
33. THOMAS Rachel, *Une critique sensible de l'urbain,* mémoire de HDR en Sciences Humaines – Aménagement, Communauté Université Grenoble Alpes, École doctorale 454 « Sciences de l'homme, du politique et du territoire », Cresson.
34. VALÉRY Paul, *Analecta*, Paris : Gallimard, 1935.
35. ZOLA Émile, *Nana*, Paris : Dunod, 1994.