



HAL
open science

Critique “ esthétique ” de la smart city

Alessandro Leiduan

► **To cite this version:**

Alessandro Leiduan. Critique “ esthétique ” de la smart city. Boris Cyrulnik. Smart city : une autre lecture de la ville, Ovadia, 2019. hal-04176102

HAL Id: hal-04176102

<https://hal.science/hal-04176102v1>

Submitted on 2 Aug 2023

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.

Critique « esthétique » de la *smart city*

Alessandro Leiduan
Université de Toulon

La *smart city* comme catégorie esthétique

L'adjectif */smart/* ne renvoie pas seulement, en anglais, au champ sémantique de l'intelligence. On peut, en effet, employer cet adjectif pour désigner des qualités d'une personne qui n'ont rien à voir avec son intelligence. En qualifiant quelqu'un de « *very smart* », je peux, certes, faire l'éloge de son intelligence, mais je peux très bien me référer seulement à son apparence vestimentaire, à son look. */Smart/* possède à ce moment-là une connotation esthétique qui rapproche davantage son sens du champ sémantique de la beauté que de celui de l'intelligence¹. « *A smart woman* » ne sera donc pas (ou pas seulement) une « femme intelligente », mais également une « femme séduisante, charmante, brillante... ».

C'est en tant que catégorie esthétique que la notion de « *smart city* » sera envisagée dans le cadre de ce texte. Pour comprendre le nœud de problèmes qui se rattachent à cette notion, il faudra « dénaturiser » l'existence des villes modernes en reconsidérant les conditions socio-économiques ayant favorisé leur émergence historique. Dénaturiser la ville moderne signifie admettre qu'elle aurait très bien pu ne pas voir le jour et que le processus historique dont elle est finalement issue aurait très bien pu ne pas se dérouler. Envisagée ainsi, elle cesse d'apparaître une « fatalité », un destin inéluctable vers lequel l'humanité ne pouvait ne pas s'acheminer. Il devient alors possible de saisir la violence qui a accompagné sa venue au monde. Cette violence n'est autre que la violence de la technologie industrielle au service du capitalisme triomphant, une violence qui nous est familière et que nous ne sommes pas toujours capables de « voir » faute d'avoir connu un autre joug que le sien. Cette insensibilité à la violence technologique, dont les espaces urbains avec leurs gratte-ciels, leurs zones commerciales, leur pollution sont le centre d'irradiation principal, trouve un allié insoupçonné dans l'apparence attirante, magique, envoûtante dont les métropoles contemporaines aiment s'affubler pour dissimuler le piège mortel qu'elles représentent pour l'humanité. L'« esthétisation du monde »² est devenue la carte de visite du capitalisme mondialisé et les villes du futur, les *smart city*, auront de plus en plus vocation à « naturaliser » et à justifier la mainmise de la technoscience et du capitalisme sur le destin de l'humanité. Problématiser les *smart cities*, reconnaître les pièges qu'elles représentent : tel sera l'objet des lignes suivantes.

La littérature comme forme de connaissance

Le destin actuel de l'art, en Occident, est l'otage de réflexes culturels qui, loin d'être naturels, ont été « fabriqués » de toutes pièces par les élites intellectuelles, qui les ont ensuite imposés au reste de la société à travers un long processus de « dressage » mental et affectif aboutissant à l'instauration du paradigme esthétique à l'aune duquel la société d'aujourd'hui se rapporte à l'univers de l'art³. Le lieu d'incubation de ces réflexes culturels a notamment été la discipline philosophique appelée « esthétique ». Celle-ci a, littéralement, *discipliné* le goût de l'homme occidental. C'est en Allemagne, sous la plume d'Alexandre G. Baumgarten (1735), que le terme « esthétique » a été employé pour la première fois pour désigner tout ce qui se rapporte,

¹ La première acception du mot « smart » mentionnée dans les dictionnaires de la langue anglaise ne renvoie d'ailleurs pas à la qualité de l'intelligence, mais à celle de la belle apparence. Par exemple : « Bright and new-looking, well-dressed ; neat : a smart hat ; You look very smart in your new suit ; Make yourself smart before my parents arrive ». Cf. *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, Oxford University Press, 1989, p. 1204.

² G. Lipovetski & Jean Serroy, *L'Esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013.

³ L'émergence historique du *Paradigme esthétique de l'art* (PEA) est magistralement retracée par Carole Talon-Hugon dans son ouvrage : *L'art victime de l'esthétique*, Paris, Hermann, 2014.

dans une perspective gnoséologique, à la connaissance sensible⁴. Mais c'est Immanuel Kant, vers la fin du XVIII^e siècle, qui a consacré définitivement le succès de ce terme en qualifiant d'« esthétique » le jugement de goût, c'est-à-dire le jugement qui se rapporte au beau⁵. Kant a indiscutablement eu le mérite de rehausser la dignité de l'art en faisant de l'artiste un génie et de ses œuvres le parangon absolu de la beauté. Mais sa vision de l'art est probablement celle qui, aujourd'hui, fait peser la plus lourde hypothèque sur le destin de l'art, dans la mesure où ses catégories descriptives ne font aucune place à une problématisation du rapport de l'homme à la beauté. Selon Kant, la beauté n'est pas une propriété de l'objet, mais un qualificatif accordé aux objets qui nous procurent un certain plaisir. Certes, ce plaisir possède des caractéristiques spécifiques et ne saurait absolument pas être assimilé aux agréments prosaïques que l'on peut escompter de la vie ordinaire. Mais il reste qu'il s'agit toujours d'un plaisir, c'est-à-dire d'un sentiment connoté comme favorable, bienfaisant et, surtout, comme éminemment propice à l'épanouissement humain. C'est ce préjugé favorable à l'égard de la beauté qui « anesthésie » notre sensibilité en nous rendant incapables de saisir l'imposture qui se cache derrière l'apparence stylisée, féérique et étincelante des villes modernes. Ce préjugé est tellement ancré dans l'imaginaire occidental qu'il faut, aujourd'hui, un incroyable effort de volonté pour admettre que la beauté pourrait être la source de sentiments désagréables, affligeants et destructeurs qui avilissent la dignité humaine au lieu de l'exalter.

Étrangère à la spéculation philosophique, étrangère surtout à la sensibilité des intellectuels qui, dans le sillage de Kant, ont institutionnalisé le code esthétique actuellement dominant, l'idée que la beauté pourrait être une excroissance « allogène » de la créativité humaine n'est pas du tout étrangère à la tradition artistique. Beaucoup sont, en effet, les artistes qui ont fait de ce thème iconoclaste le *leitmotiv* de leur registre expressif. C'est à l'œuvre de l'un d'entre eux que nous emprunterons quelques suggestions utiles à problématiser, grâce à une réflexion autour du rapport entre l'homme et l'espace urbain, les connotations esthétiques inscrites dans la notion de « smart city ».

La signification culturelle et sociale de la flânerie au début du XIX^e siècle

Étudiée au prisme de l'histoire occidentale, la phénoménologie sociale des artistes apparaît très variée : troubadours, ménestrels, saltimbanques, courtisans, bohémiens, poètes maudits, esthètes, dandys, rebelles, etc. De toutes ces conditions, celle qui est sans doute la plus propice à l'étude du rapport entre l'homme et la ville moderne est la figure du flâneur. /Flâner/ signifie littéralement se promener sans hâte, au hasard, en s'abandonnant aux impressions et au spectacle du moment. Aujourd'hui la flânerie est une pratique touristique consolidée : le texte des principaux guides touristiques abonde d'incitations à « flâner le nez en l'air » dans les ruelles de quelques villages provinciaux, à s'accorder une petite « flânerie nocturne » dans les quartiers branchés d'une ville, etc. Mais cette perspective a le défaut de réduire la flânerie à une simple activité récréative, distrayante, amusante. On perd ainsi de vue les significations profondes qui étaient, autrefois, rattachées à la pratique culturelle de la flânerie. Eu égard à ces significations, la flânerie mériterait d'être caractérisée comme un *rite d'initiation sécularisé*. Essayons de comprendre pourquoi.

Conformément à la signification inscrite dans le verbe /flâner/, le flâneur est quelqu'un qui erre dans la ville sans un plan préétabli, au gré des spectacles qui s'offrent à sa vue, des passants qu'il décide de suivre, des monuments qu'il décide de visiter... Pourquoi appeler une telle pratique un « rite d'initiation » ? C'est que le flâneur – tel est son trait distinctif – *s'égare pour mieux*

⁴ « Les Allemands sont les seuls qui se soient servis jusqu'ici du mot esthétique pour désigner ce que les autres appellent la critique du goût. Cette dénomination se fonde sur une espérance, malheureusement déçue, celle qu'avait conçue l'excellent analyste Baumgarten, de soumettre le jugement critique du beau à des principes rationnels, et d'en élever les règles à la hauteur d'une science. Mais c'est là une vaine entreprise. » I. Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, Flammarion, 1976, p. 82.

⁵ I. Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Aubier, 1995.

se retrouver... Son égarement doit être interprété comme une tentative pour retrouver son vrai « moi », celui qui est enfoui sous les mensonges dont tout être humain enrobe son identité pour la protéger du regard des autres. Errer dans la ville sans un plan préétabli, perdre le sens de l'orientation, se retrouver dans des quartiers où l'on aurait jamais cru pouvoir, un jour, mettre les pieds, toutes ces actions apparemment absurdes doivent donc être interprétées comme les actes d'un rituel symbolique inconscient par lequel le flâneur cherche à se débarrasser de son identité artificielle, de son « moi » factice, afin de retrouver sa véritable identité...⁶

Cette caractérisation de la flânerie est pourtant encore trop générale et ne nous donne qu'un aperçu très limité de la signification inhérente à la condition sociale de flâneur au début du XIX^e siècle. Essayons d'y voir plus clair en nous intéressant à la condition sociale des individus qui ont conféré à la flânerie ses premières lettres de noblesse : les artistes. Depuis l'élévation, au XVIII^e siècle, des principales pratiques artistiques (l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique, la danse et la poésie) au rang de « beaux-arts », l'accès au statut d'artiste a fini par être subordonné aux mêmes conditions qui régulaient, depuis l'antiquité, l'accès des hommes au savoir : la possibilité de disposer de beaucoup de temps libre. Seules les personnes qui disposaient de beaucoup de temps libre pouvaient en effet consacrer leur vie à l'accumulation du savoir. La vie contemplative que menaient les savants présupposait nécessairement une certaine distance à l'égard des contraintes et des urgences de la nécessité : la *scholè*. Cette condition de désœuvrement devait rester tout au long du Moyen âge le signe distinctif de l'homme savant. Ce n'est qu'à l'époque bourgeoise, à l'époque donc où la flânerie devient un phénomène social, que les choses changent considérablement. Selon l'éthique bourgeoise, en effet, l'homme se réalise principalement dans le travail. Dans ce contexte, vivre en tant qu'artiste signifiait vivre en contradiction avec l'*ethos* dominant. Les artistes ont alors essayé d'échapper à ce destin qui pesait sur leur condition. Lamartine et Victor Hugo se sentiront comme investis d'une mission nouvelle et deviendront les « prêtres laïques de la bourgeoisie »⁷. D'autres épouseront la cause du quatrième état (Barbier, Blanqui). Peu d'entre eux resteront fidèles à leur identité sans faire la moindre concession à l'*ethos* bourgeois. Les flâneurs justement. Tel fut notamment le choix de Baudelaire⁸. Flâneur volontaire, celui-ci mit en scène son oisiveté, son désœuvrement, en l'affichant bravement, de manière à provoquer ses contemporains. « Son existence oisive, dépourvue d'identité sociale, il prit la résolution de l'afficher ; il se fit une enseigne de son isolement social : il devint flâneur »⁹. Cette condition lui colla tellement à la peau qu'il finira par se définir lui-même comme un poète-flâneur « trébuchant sur les mots comme sur les pavés »¹⁰. En se mettant en scène dans ses poèmes comme un véritable flâneur, Baudelaire affichera au grand jour sa propre condition de poète oisif, tout en laissant comprendre qu'il se sentait coupable de cette oisiveté, dès lors qu'il vivait dans le cadre d'une société bourgeoise qui faisait du travail (et partant, de la lutte contre l'oisiveté) son impératif catégorique principal. C'est donc à la lumière du contraste entre cette condition et l'*ethos* bourgeois fondé sur le travail qu'il faut envisager la flânerie du XIX^e siècle. Essayons maintenant de comprendre en quoi les flâneries poétiques de Baudelaire peuvent nous aider à problématiser le rapport de l'homme à la ville.

De quoi les flâneries de Baudelaire sont-elles le symptôme ?

Lorsqu'il traverse Paris, le regard de Baudelaire ne se pose pas tant sur les immeubles, les places, les monuments que sur les personnes qu'il rencontre : vieillards, inconnues, mendiants, etc. Ces personnes deviennent pour lui une sorte de miroir où se reflète l'identité de la ville de Paris. Comment caractériser cette symbiose entre homme et environnement urbain ?

⁶ Voir à ce sujet : F. Castigliano, *Flâneur, L'art de vagabonder dans Paris*, 2018.

⁷ W. Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 311.

⁸ « Le problème de Baudelaire devrait se poser ainsi : être un grand poète, mais n'être ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset. », *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 312.

Les critiques ont caractérisé ce trait spécifique de la poésie baudelairienne en termes d'« allégorie »¹¹. Walter Benjamin a, par exemple, affirmé : « le génie de Baudelaire est un génie allégorique »¹². L'allégorie est un discours qui met en jeu un référent imaginaire et un référent conceptuel : le référent imaginaire est la manifestation visible d'un référent invisible qui est de l'ordre du concept. Cette interprétation est calquée sur celle qui est inscrite dans l'étymologie du terme. /Allégorie/ vient, en effet, des mots grecs *allos* (« autre ») et *agorein*, (« parler par images »). Le registre expressif de l'allégorie est celui qui correspond au « langage imagé » : un langage qui illustre par des « images » un précepte moral, une règle de conduite, une maxime générale¹³. Mais peut-on vraiment s'accommoder de cette caractérisation classique de l'allégorie pour comprendre la poésie de Baudelaire ?

Pas vraiment. L'allégorie baudelairienne, on l'a vu, ne met pas tant en jeu un référent imaginaire et un référent conceptuel qu'un *référent humain* et un *référent inhumain* (la ville et les hommes, Paris et ses habitants). « Toutes les choses pensent par moi, écrit-il dans *Le Confiteur de l'artiste*, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le *moi* se perd vite !) »¹⁴. Sa vision allégorique repose donc sur l'idée d'une consubstantialité entre l'homme et le monde, entre la ville et ses habitants. Lorsqu'il nous parle de personnes, c'est en réalité de choses qu'il nous parle¹⁵. Et lorsqu'il nous parle de choses, c'est en réalité de personnes qu'il nous parle. Les poèmes allégoriques de Baudelaire sont fondés sur l'interaction entre la ville de Paris et ses habitants : les habitants deviennent le miroir de la ville et la ville le miroir des habitants.

Et le sombre Paris, en se frottant les yeux,
Empoignait ses outils, vieillard laborieux¹⁶.

Paris, on le voit, est devenu, dans ces vers, un vieillard laborieux qui, en se réveillant le matin, frotte ses yeux, empoigne ses outils et commence sa journée de travail.

Tout à coup, un vieillard dont les guenilles jaunes
Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux,
Et dont l'aspect aurait fait pleuvoir les aumônes,
Sans la méchanceté qui luisait dans ses yeux.¹⁷

Baudelaire nous parle ici d'un vieillard dont il nous dit que l'aspect vestimentaire rappelait l'image du ciel pluvieux de Paris. Mais il ne s'agit pas d'une simple comparaison : le vieillard et le ciel de Paris ne font plus qu'un. Tant et si bien que pour parler des aumônes que reçoit le pauvre vieillard des passants charitables qu'il rencontre, Baudelaire utilise le même verbe qui sert à désigner l'eau qui tombe du ciel : le verbe /pleuvoir/. L'aspect de ce vieillard, écrit-il en effet, « aurait fait pleuvoir les aumônes ».

¹¹ Baudelaire était si attaché à l'allégorie qu'il a pu écrire dans le poème *Le Cygne* : « Tout pour moi devient allégorie ». C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, 2011.

¹² *Ibid.*, p. 389.

¹³ À quoi servait l'allégorie ? Dans le passé elle était moins une pratique discursive qu'une pratique herméneutique. Le recours à l'allégorie servait, notamment, à rendre « acceptables » les textes qui paraissaient « inacceptables » en raison de leur immoralité. L'interprétation allégorique servait à les vider de cette immoralité en les rendant compatibles avec les normes morales en vigueur. Ainsi certains poèmes d'Homère bravaient les convictions morales de la société grecque antique et, de ce fait, ils étaient interprétés (par des penseurs comme Xénophane, Théagène de Reggio, Métrodore de Lampsaque) comme l'*expression figurée d'états d'âme ou de comportements spirituels*. Il s'agissait donc, par l'allégorie, de rendre acceptable l'inacceptable, moral l'immoral.

¹⁴ C. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, Paris, Hatier, 2007, p. 10.

¹⁵ « Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun » *Ibid.*, « *Les Foules* », p. 26.

¹⁶ C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, « Le crépuscule du matin », op. cit., p. 263.

¹⁷ *Ibid.*, « Les Sept vieillards », p. 229.

Comme dans l'allégorie classique, il y a, dans la poésie allégorique de Baudelaire, une articulation entre le sens apparent et le sens caché, mais ici, les deux pôles de cette interaction sont constitués non par des référents imaginaires et conceptuels (allégorie classique), mais par des référents humains (des vieillards, des passants charitables) et des référents inhumains (la ville de Paris, le ciel pluvieux, etc.).

En quoi cette interaction entre l'humain et l'inhumain, entre la ville de Paris et ses habitants, est représentative d'un rapport problématique de l'homme à la beauté ?

Échos poétiques de l'aliénation urbaine dans la poésie de Baudelaire

Considérons les références explicites à la beauté observables dans les poèmes de Baudelaire. Peu importe si ces références ne concernent pas ouvertement la ville de Paris. Nous savons que la poésie de Baudelaire est « allégorique » et que tout ce qui, en elle, se rapporte à des humains doit être également rapporté à la ville où ces humains habitent.

Qu'est-ce qui caractérise la beauté baudelairienne ?

S'il est un trait commun aux termes par lesquels Baudelaire qualifie la beauté, c'est le fait d'appartenir au champ lexical de la froideur, de l'impénétrabilité, de l'imperturbabilité glaciale.

Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Éternel et muet ainsi que la matière¹⁸

Dans les *Poèmes en prose*, il nous raconte l'histoire d'un fou recroquevillé aux pieds de la statue d'une déesse (Vénus). Ce fou invoque la déesse de lui révéler le secret de la beauté qu'elle incarne :

Je suis le dernier et le plus solitaire des humains [...] Cependant je suis fait, moi aussi, pour comprendre et sentir l'immortelle Beauté ! Ah ! Déesse ! ayez pitié de ma tristesse.

Mais voici comment réagit la déesse :

Mais l'implacable Vénus regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre¹⁹

La beauté est donc, chez Baudelaire, l'expression de quelque chose d'inhumain. En lisant ses vers, on dirait qu'elle émane d'une puissance étrangère à l'homme, d'une puissance qui porterait, de surcroît, préjudice à l'existence humaine, une sorte de « soleil noir », un astre qui assècherait la vie humaine au lieu de l'abreuver « de lumière et de bonheur ». Impossible alors de ne pas l'assimiler à une divinité perverse qui prendrait plaisir à humilier les êtres humains en leur rappelant, par opposition à elle, leur mortalité. Mais cette lecture « religieuse » de l'esthétique baudelairienne ne tient pas assez compte du contexte socio-historique dans lequel la poésie de Baudelaire a pu prendre racine : la ville de Paris à l'aube de l'industrialisation moderne. C'est donc à une lecture « sécularisée » de son esthétique qu'il faut procéder pour saisir le secret de la beauté baudelairienne. Cette lecture doit notamment prendre appui sur les sentiments ambivalents d'haïne et d'amour que le poète ressent à l'égard de la beauté. La beauté lui inspire tantôt un sentiment d'amour destructeur, tantôt un sentiment de haine autodestructrice. D'où l'envie de « de mourir lentement sous son regard »²⁰ ou, à l'inverse, de s'adonner à une destruction

¹⁸ C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, « La beauté », op. cit., p. 100.

¹⁹ C. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, « Le Fou et la Vénus », op. cit., p. 17.

²⁰ *Ibid.*, « Le Désir de peindre », op. cit., pp. 83-84.

méthodique de ses multiples avatars²¹. De quoi ces sentiments ambivalents sont-ils la transposition allégorique ?

Certains critiques ont émis l'hypothèse que l'ambivalence de Baudelaire à l'égard de la beauté pourrait être le reflet de la déchirure, favorisée par la révolution industrielle, du système de représentations symboliques qui avait, jusque-là, gouverné le rapport entre l'homme et le monde. Ce système avait toujours permis à l'homme de reconnaître un reflet de lui-même dans le monde qui l'entourait. Modelé par la main de l'homme, le monde préindustriel avait ainsi symbolisé l'union de l'homme avec la nature. La révolution industrielle rompt cette union harmonieuse et inaugure un monde gouverné par une logique inédite : la logique de la rentabilité capitaliste et de l'efficacité technique. La confusion entre l'humain et l'inhumain autour de laquelle s'articule, comme nous l'avons vu, la poésie allégorique de Baudelaire serait l'expression symbolique de cette rupture entre l'homme et son environnement. Le poète aurait ainsi été le porte-parole du désarroi des habitants des métropoles industrielles modernes. À peu près à la même époque, la conceptualisation philosophique de ce désarroi donnait naissance, chez Marx notamment, à la notion d'*aliénation*. L'allégorie de Baudelaire serait alors la transposition sur le plan poétique du concept d'aliénation. « Le regard que le génie allégorique [de Baudelaire] plonge dans la ville trahit le sentiment d'une profonde aliénation »²². Selon cette interprétation, les accents allégoriques de la poésie de Baudelaire procéderaient d'un sentiment d'aliénation induit par l'impossibilité pour l'homme moderne de se projeter dans les choses qui l'entourent : celles-ci cesseraient d'être un prolongement de son identité, un reflet du « moi » des êtres humains qui les ont « fabriquées ». Qu'est-ce, en effet, que l'aliénation ? Pour en comprendre le sens, il faut considérer la genèse des choses. Avant d'exister en tant que « choses », celles-ci ont existé en tant qu'« idées » dans le cerveau des hommes qui les ont conçues et, ensuite, réalisées. L'aliénation exprime l'oubli de cette connexion essentielle entre, d'une part, les choses et, de l'autre, le cerveau et la main des hommes qui les ont conçues et, ensuite, réalisées. Cet oubli est inévitable dans le monde industriel moderne en raison de la complexité du savoir déployé pour les produire. Le mode de production industriel se caractérise, en effet, par la *division du travail* et donc, par l'existence d'innombrables *médiations professionnelles* entre les matières brutes et le produit fini. Personne ne maîtrise la totalité du savoir ou du savoir-faire dont sont issus la plupart des artefacts industriels fabriqués par un système de production de plus en plus performant et automatisé comme le nôtre. L'aliénation est devenue ainsi le *destin de l'homme contemporain*. La poésie allégorique de Baudelaire exprime donc l'inquiétude de l'homme face à un monde dont il n'a plus la maîtrise, son développement étant désormais placé sous l'emprise de la logique inhumaine qui préside à l'essor de la technoscience et du capitalisme. La beauté dont les métropoles industrielles prétendent être la vitrine représenterait ainsi le cimetière dans lequel l'humanité a enterré son cadavre, faute de ne plus être en mesure de « sculpter » le monde à son image²³.

La *smart city* au miroir de la flânerie littéraire

La beauté ne saurait être une source de plaisir pour l'homme que si elle lui permet de reconnaître un reflet de son identité. Là où l'homme ne peut reconnaître un prolongement de son être dans les choses qu'il a lui-même fabriquées, celles-ci cessent d'être, à ses yeux, une source de

²¹ C'est ce que fait l'homme dont le poète recueille l'aveu dans le poème « *Portraits de maîtresses* ». Mû par le sentiment d'« horreur » que sa maîtresse lui inspirait, cet homme a fini par la tuer. « Que vouliez-vous que je fisse d'elle, puisqu'elle était parfaite ? » C. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, « Portraits de maîtresses », op. cit., p. 93.

²² W. Benjamin, *op. cit.*, p. 389.

²³ Le poème qui l'illustre le mieux est celui où le poète se recueille devant la tombe de sa maîtresse, Bénédicte. Soudainement il voit passer une femme qui ressemble à sa maîtresse et qui prétend être Bénédicte. Irrité, il frappe du pied sur la fosse tombale et reste à jamais prisonnier, le pied enfoncé dans la « fosse de l'Idéal » : « J'ai frappé si violemment la terre du pied que ma jambe s'est enfoncée jusqu'au genou dans la sépulture récente, et que, comme un loup pris au piège, je reste attaché, pour toujours peut-être, à la fosse de l'Idéal » C. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, « Laquelle est vraie ? », *op. cit.*, p. 86.

plaisir. Elles continuent d'être « belles », mais les sentiments qu'elles procurent à ceux qui les contemplent sont plutôt de l'ordre du déplaisir. La beauté, selon Hegel, trouve son accomplissement dans la représentation de la « figure humaine ». « Si l'on veut assigner à l'art un but final, écrivait-il, ce ne peut être que celui de révéler la vérité, de représenter d'une façon concrète et figurée ce qui s'agite dans l'âme humaine »²⁴. Cet idéal anthropologique, qui façonne en creux la conception humaniste de la beauté, n'était pas étranger à l'esthétique de Kant. Il existait, selon lui, deux types de jugements esthétiques : ceux qui portaient sur la beauté et ceux qui portaient sur le sublime, « la différence essentielle entre les deux étant que l'idée de beauté repose sur les formes spatiales et temporelles des objets (donc sur ce qui est *limité* dans l'espace et le temps), alors que celle de sublime repose sur l'*illimitation*, en dimension (sublime mathématique) ou en puissance (sublime dynamique) »²⁵. Dès le début donc, la pensée esthétique a su reconnaître qu'il existait, à côté de la beauté proprement dite, une autre forme de spectacle esthétique, le sublime, engendrant la peur chez l'homme en raison de l'*illimité* qui est représenté en lui. Circonscrit à certaines formes de spectacles naturels rarement observables par l'homme (ouragans, tempêtes de mer, sommets des hautes montagnes), le sublime a, depuis, colonisé l'environnement urbain où l'humanité a massivement élu domicile après la création des premières industries. Ses avatars sont les formes industrielles de beauté dont la ville moderne avec sa fantasmagorie de lumières et de gratte-ciels est la vitrine. L'*illimité* incorporé dans la ville moderne (dont la *smart city* représentera l'aboutissement ultime) est celui de la technologie industrielle, celle qui a été réinvestie dans la construction des immeubles, dans les transports publics, dans la distribution de l'électricité, du gaz et de l'eau, dans la réalisation d'autres infrastructures... Or, justement parce qu'elle intègre les nouvelles technologies de l'information et de la communication, *la smart city est l'approfondissement non pas la négation de la technologie industrielle dont est issue la ville moderne*. Elle est donc susceptible d'incarner le visage futur du « sublime », ce destin d'aliénation et de nihilisme vers lequel l'humanité s'achemine depuis que son développement est l'otage de l'hyperproduction et de l'hyperconsommation capitaliste. Jamais comme aujourd'hui ces propos de Benjamin semblent prophétiques : « Le regard du flâneur *dissimule* derrière un mirage bienfaisant la détresse des habitants futurs de nos métropoles »²⁶.

²⁴ Hegel, *Esthétique*, Paris, Flammarion, 1979, p. 83.

²⁵ C. Talon-Hugon, *L'esthétique*, coll. « Que sais-je ? », Paris, P.U.F., 2004, pp. 53-54. C'est nous qui soulignons.

²⁶ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 389.