Marc Augé

L'Impossible Voyage

Le tourisme et ses images

De Disneyland au Mont-Saint-Michel, de Center Parcs aux châteaux de Bavière, de Paris à New York, la ronde du tourisme n'en finit pas de tourner. L'œil rivé sur la caméra, les touristes transforment en images un monde lui-même envahi par les images.

Ce qui met en mouvement ces touristes, pourtant, c'est peut-être la nostalgie du voyage "de découverte" que nous ne ferons jamais plus et qui aurait pu nous ouvrir l'espace de la rencontre et des autres, un voyage qui a tourné court et menace aujourd'hui de s'achever dans le stéréotype généralisé de la fiction urbaine.

Collection dirigée par Lidia Breda

0 0018459

Code Seuil : 31918

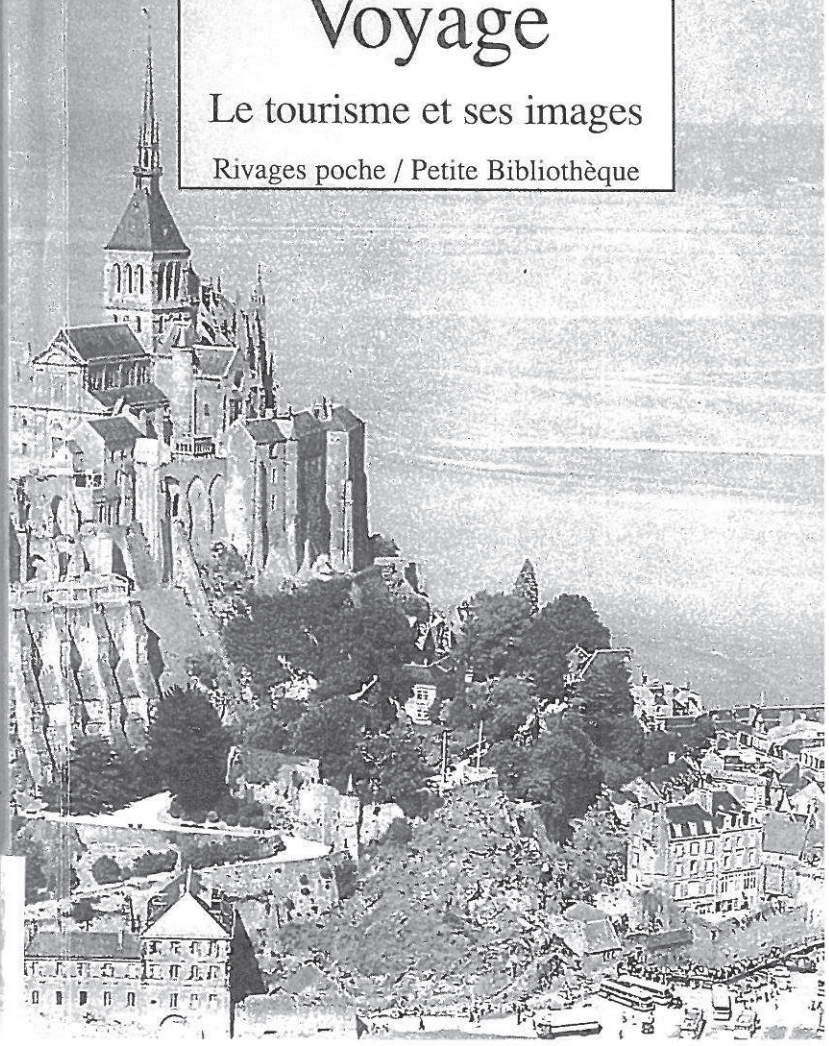
CATÉGORIE 7

Marc Augé

L'Impossible Voyage

Le tourisme et ses images

Rivages poche / Petite Bibliothèque



La ville entre imaginaire et fiction

La ville est romanesque. Entendons par là qu'elle a fourni un cadre aux plus grands romans du XIX^e^ siècle et de ce siècle. C'est une constatation d'évidence mais qui peut donner à réfléchir dans la mesure où elle s'applique à deux mouvements complémentaires et de sens inverse, à deux regards croisés : on voit l'auteur à travers les villes qu'il a évoquées et les villes à travers ceux qui les ont aimées et décrites — fantômes qui, par la grâce de nos souvenirs de lecture, continuent d'en parcourir les rues et les places. Marcel Proust ou Thomas Mann font partie de Venise. Beaucoup de villes italiennes auront toujours, pour ceux qui les visitent, quelque chose de stendhalien. En

sens inverse, prononcer le nom de ces auteurs, c'est faire surgir l'image, un peu floue parfois mais toujours insistante, des villes dont ils ont su capter les bruits, la couleur, les lignes de fuite et, plus encore, la secrète alchimie qui transmue de temps à autre, dans l'œil du promeneur, les lieux en états d'âme et l'âme en paysage.

Par cette capacité de transmutation, la ville est également poétique et il ne serait pas difficile de substituer ou d'ajouter des noms de poètes à ceux des romanciers pour dire l'incessant échange qu'entretiennent les mots de l'écriture et l'espace de la ville. Mais le roman est plus immédiatement pluriel que la poésie : l'idée de rencontre lui est essentielle. Si subjectif soit-il, il est toujours un tant soit peu social : non pas au sens où il évoquerait nécessairement des problèmes de société — ce qu'il fait souvent — mais au sens où, quels qu'en soient l'intrigue et le style, la société y est toujours présente et active, à l'avant-scène ou dans les coulisses.

Si le roman, donc, retient plus particulièrement l'attention de l'anthropologue, c'est parce qu'il y découvre la trace de l'énigme qui le captive et à laquelle la ville prête un décor exemplaire : l'évidence simultanée de l'impensable solitude et de l'impossible société, d'une menace qui ne se réalise jamais complètement — la solitude — et d'un idéal qui ne s'accomplit jamais réellement — la société.

Cette dimension poétique et romanesque est souvent merveilleusement exprimée par le cinéma : dans le film que découvre le spectateur se conjuguent en effet le regard de la caméra (qui traduit quelque chose du lien singulier existant entre le réalisateur et la ville qu'il filme et en un sens recrée — nous sommes alors renvoyés à l'étymologie du nom poésie, au verbe grec *poiêin*, faire, créer) et l'itinéraire des personnages qui se cherchent, se trouvent ou se perdent dans la ville : exemplaires, à cet égard, sont les scènes de filature des films policiers américains

des années 1940-1950, dont nous gardons tous en mémoire au moins quelques images en noir et blanc : nuits où la pluie anime dans la profondeur de l'asphalte les lumières brouillées de la ville qui dort. Je pense aussi aux premières scènes de *Vertigo*, dans lesquelles on voit un détective — rôle tenu par James Stewart — suivre dans les rues de San Francisco la silhouette blonde de la femme (Kim Novak) qui l'attire sans le vouloir vraiment dans un piège qui se refermera sur eux deux.

La ville existe par l'imaginaire qu'elle suscite et qui y fait retour, qu'elle alimente et dont elle se nourrit, auquel elle donne naissance et qui la fait renaître à chaque instant. Et, si l'évolution de cet imaginaire nous intéresse, c'est parce qu'elle concerne à la fois la ville — ses permanences et ses changements — et notre rapport à l'image qui bouge lui aussi comme bougent la ville et plus largement la société. S'interroger sur la ville imaginaire, c'est donc, au bout du compte, se poser la double question de l'existence de la ville et de l'existence de l'imaginaire à l'heure où le tissu urbain s'étend, où l'organisation de l'espace social se modifie, et où les images, les mêmes images, se diffusent sur la terre entière. C'est, au-delà, s'interroger sur les conditions actuelles de l'existence quotidienne. Pouvons-nous encore, à proprement parler, imaginer la ville où nous vivons, en faire le support de nos rêves et de nos attentes ?

Pour suggérer un début de réponse à cette question, j'essaierai de confronter la forme de la ville aux formes de l'imaginaire individuel et collectif en évoquant tour à tour la *ville-mémoire* (la ville où s'inscrivent aussi bien les traces de la grande histoire collective que des milliers d'histoires individuelles), la *ville-rencontre*, la ville dans laquelle des hommes ou des femmes peuvent se rencontrer ou espérer se rencontrer mais aussi la ville que l'on rencontre, que l'on découvre et que l'on

apprend à connaître comme une personne, et enfin la *ville-fiction*, celle qui menace de faire disparaître les deux premières — la ville planétaire qui ressemble à d'autres villes planétaires, la ville d'images et d'écrans où le regard s'affole comme dans les jeux de miroirs des derniers moments de *La Dame de Shangai*, ou encore celle qui essaie de prendre forme, virtualité toujours inachevée, dans les périphéries de la ville ancienne.

La ville-mémoire

Mémoire et histoire se conjuguent dans la ville. Chacun des habitants de la ville a son propre rapport aux monuments qui témoignent, eux, d'une histoire plus profonde et plus collective. En ce sens, le parcours urbain de chaque individu est une manière de s'approprier l'histoire à travers la ville. Bien entendu, cette référence à l'histoire n'est pas déchiffrée avec

exactitude par chacun de ceux qui font le parcours mais elle imprègne tous les déplacements, notamment lorsque se croisent les itinéraires de ceux qui habitent la ville et de ceux qui la visitent, touristes d'un jour rappelant aux premiers que leur « cadre de vie » peut être pour d'autres un objet de curiosité et d'admiration.

Le métro, de ce point de vue, est exemplaire et même doublement exemplaire. Chaque jour, de nombreux passagers prennent le même métro, changent de ligne à la même correspondance, descendent à la même station. Ces trajets réguliers, qui créent éventuellement une certaine familiarité entre certains de ceux qui ont les mêmes horaires, créent une familiarité encore plus grande entre le voyageur et les noms de stations dont il connaît par cœur la litanie. Ces noms font le plus souvent allusion à ceux de la ville en surface qui sont eux-mêmes, la plupart du temps, des références historiques directes (Trafalgar, Austerlitz) ou indi-

rectes parce que les monuments, les places, les rues qui portent ces noms ont été le lieu d'événements historiques (Concorde, Bastille). Le métro de Berlin avait une poésie singulière lorsqu'il y avait deux Berlin, bien sûr parce qu'il conduisait à une frontière toujours mystérieuse entre deux mondes, mais aussi parce que les noms des stations fermées entre les deux Allemagnes évoquaient à la fois la géographie de la surface, une histoire enfuie et une histoire en suspens.

Si le métro est doublement exemplaire, c'est parce qu'il est aussi le lieu des souvenirs personnels. Celui qui emprunte maintenant chaque jour une ligne de métro avait jadis d'autres trajets, d'autres correspondances — parce qu'il avait une autre vie professionnelle, familiale ou sentimentale et aussi d'autres espaces, d'autres routes qu'il croise encore comme on croise des amis perdus de vue — témoins du temps passé et du temps qui passe : dans les lignes de métro les plus

anciennes, la grande et la petite histoire mêlent ainsi leurs mots, leurs noms, créant une sorte de mémoire intermédiaire ou mixte qui s'enrichit parfois du souvenir des événements appartenant à l'histoire collective mais que des individus ont conscience d'avoir vécus personnellement (la chute du mur de Berlin, la libération de Paris…).

L'épaisseur historique de la ville s'apparente souvent à un idéal de modernité, et ce point nous importe, car il est possible que cet idéal soit difficile aujourd'hui non seulement à atteindre mais à maintenir. La modernité accumule et concilie. Il m'est arrivé, à ce propos, de citer le premier poème des *Tableaux parisiens* de Baudelaire où le poète, accoudé à sa fenêtre, voit se mêler dans le paysage urbain les cloches et les cheminées d'usine, ces « mâts de la cité ». Starobinski a commenté ce poème en insistant sur la coexistence des deux mondes, qui fait la modernité, et sur le pouvoir absolu revendiqué par la

conscience individuelle qui, parce qu'elle est moderne justement, ne s'identifie à aucun de ces deux mondes exclusivement. Cet idéal de modernité se traduit dans toutes les entreprises qui visent à mêler les genres dans la forme recomposée de la ville. Pensons à certains des grands travaux réalisés pendant les deux septennats de François Mitterrand à Paris. Certains, comme la pyramide du Louvre, répondent à cet idéal. D'autres contribuent plutôt à l'édification de nouveaux quartiers — ville dans la ville comme la Défense — ou au remodelage complet d'autres quartiers — comme Bercy. À travers eux s'esquissent un au-delà ou un endeçà de l'idéal de modernité et une contribution au double mouvement de ségrégation locale et de communication globale caractéristique de notre époque. Ce double mouvement efface la mémoire présente et il n'est surtout pas sûr qu'il ouvre la voie à une mémoire future.

La ville-mémoire, quant à elle, est évi-

demment soumise à l'histoire : à l'histoire future qui décidera du sort et du sens des édifices nouveaux — on se souvient que Benjamin voyait dans l'architecture des passages parisiens du XIX^e^ siècle une anticipation de celle du siècle suivant, en pensant notamment au rôle des nouvelles matières, comme le verre et les métaux. Mais elle est aussi soumise à l'histoire passée : à celle dont la trace évoque et réveille, pour le meilleur ou pour le pire, des souvenirs contrastés.

C'est ainsi qu'Emmanuel Terray, dans son livre *Ombres berlinoises*[3], fait l'inventaire des divers types de marque historique qu'on peut déceler dans certains lieux et sur certains monuments de l'ancienne et nouvelle capitale allemande : témoignages oubliés et sans emploi d'un passé encore proche et déjà si lointain (le Mémorial soviétique de Treptow) ; cimetières, bien sûr, où c'est du côté des morts que l'histoire individuelle rejoint l'histoire de tous (une stèle à la mémoire des ouvriers

morts de 1848 à Friedrichstrasse, les tombes de Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg, à Friedrichsfelde, la tombe de Kleist au bord du petit lac de Wannsee) ; différents édifices où, comme dans des coupes géologiques, se surajoutent et se recouvrent des sédimentations historiques au destin accéléré : Weimar, le nazisme, le communisme et l'après-89.

De la mémoire à la rencontre, il n'y a qu'un pas, puisque les références historiques ou les souvenirs se proposent comme les individus à notre reconnaissance. Ce qui les rapproche encore, c'est l'existence matérielle et sensible de la ville : elle est paysage, ciel, ombres et lumières, mouvement ; elle est odeurs, odeurs variant avec les saisons et la situation, les lieux et les activités — odeurs de l'essence ou du mazout, de la brise océane, des ports ou des marchés ; elle est bruit, rumeur, vacarme ou silence, silence en un instant brisé par les sirènes des voitures de police, des ambulances ou des

pompiers, dont la fréquence, aujourd'hui, est un indice de la violence du centre-ville ou des entours. Cette dimension sensorielle joue son rôle, c'est l'évidence, dans les phénomènes de mémoire : nous retrouvons dans une ville, pour notre ennui ou notre plaisir, ce que nous y avions laissé : l'odeur chaude et mêlée de désinfectant des couloirs du métro, l'odeur de charbon qui flotte l'hiver sur certaines villes d'Europe de l'Est, une lumière particulière — des ciels roses à Paris, et à Bruxelles un crépuscule, un ciel bleu plombé, parfois, qui ferait prendre Magritte pour un peintre réaliste…

La ville-rencontre

Rencontrer la ville, c'est bien souvent découvrir tout un dispositif sensoriel, affronter une agression ou une invasion des sens. Le roman et le cinéma ont exploité ce thème à leur manière : en

montant une opération esthétique qui visait à suggérer des considérations sociales et morales à travers des images. C'est le thème du campagnard qui découvre la ville ou du provincial qui « monte » à la capitale et découvre un monde différent de celui qu'il connaît : un monde agité, fiévreux, qui est à la fois celui du travail, de la fête et du vice. Mais ce monde se donne à voir et à entendre. Le bruit, le mouvement, les lumières, sont opposés au silence, au calme et aux nuits obcures ou aux clairs de lune des campagnes : tel est par exemple le contraste que Murnau, avant la guerre, met en scène dans *L'Aurore*. Mais le thème est constant. Fréquent dans les romans du XIX[e] siècle (chez Balzac et Stendhal, l'ascension sociale s'identifie à une conquête de la ville), il reste opérant sous toutes les latitudes. Lorsque le héros du roman d'Isabel Allende, *La Maison aux esprits* [4], revient, après plusieurs années passées à la campagne, dans la capitale

(Santiago du Chili), il se trouve devant une ville méconnaissable : « ... Il y régnait un grand chambardement de modernisme, un merveilleux défilé de femmes exhibant leurs mollets, d'hommes portant gilet et pantalons à plis, un charivari d'ouvriers forant et défonçant la chaussée, extrayant des arbres pour planter des poteaux, extrayant les po-teaux pour ériger des bâtiments... » Le contraste est aussitôt souligné : Esteban « se mit à repenser aux chemins de campagne, au temps mesuré par les pluies, à la vaste solitude de ses champs, à la fraîche quiétude de la rivière et de sa maison silencieuse ».

Le choc de la rencontre urbaine n'est pourtant pas toujours dû au choc des idéologies ou des habitudes. Il peut avoir la valeur d'une découverte, d'une invitation à penser. Mais, dans ce cas, la ville n'est plus opposée à un autre monde : elle est moins métaphorique de situations sociales ou de positions sociales que

métonymique et personnalisée : c'est un aspect de la ville — sa configuration architecturale, ses couleurs ou l'un de ses édifices — qui lui donne sa personnalité et le caractère d'une personne aux yeux de l'artiste, du peintre ou de l'écrivain. J'en prendrai deux exemples bien différents. Valéry, dans son recueil *Mélange*[5], évoque deux villes européennes, à partir d'un moment et d'un regard. Montpellier, du fait de la « pureté vraiment rare de l'atmosphère », c'est d'abord un point de vue, une échappée belle : « Au fond de la fente, ruelle entre maisons de pierre grise et fine aux ombres délicates, paraît comme un bijou, comme un émail précieux, une montagne d'un bleu charmant, avec pins autour. » On pense immédiatement à ce que nous dit Augustin Berque de Tokyo[6], où l'inscription dans le paysage disparaît sous l'action de l'urbanisme moderne. Le mont Fuji ou la mer se découvraient toujours naguère dans l'axe d'une rue ou d'un escalier, alors que le

remplissage de l'espace urbain par des édifices élevés élimine ces repères visuels. Je reviens à Valéry. Après avoir évoqué Montpellier, le poète se remémore Genève, un soir de feu d'artifice, près du lac : « Il y avait des cygnes effarouchés sur l'eau où passaient des barques lumineuses, et les noirs admirables du ciel et des eaux étaient déchirés à temps inattendus, éblouis par les très belles fumées qui montaient, criaient, gesticulaient, se tordaient, mouraient enfin de splendeur. »

Émotion d'un instant, personnalisation de la ville, identification — séductions et répulsions mêlées : tous ces mouvements de l'esprit sous l'action des sens sont encore plus fortement ressentis par un peintre comme Fernand Léger qui, dans sa correspondance, évoque plusieurs fois des villes comme Marseille, Chicago, Anvers ou New York[7]. La ville, sa personnalité ou ce qu'elle exprime d'une personnalité encore plus vaste (celle du pays où elle se trouve), tout cela passe par l'image.

Quand il s'agit de New York, c'est la verticalité des gratte-ciel qui le bouleverse. Septembre 1931 : « … J'ai "encaissé" New York aux lumières hier au soir. C'est vraiment le plus grand spectacle *du monde* — d'autant plus étonnant que tout est utile, et le cinéma est tout à fait incapable de rendre ce monde illimité. L'élégance de certains gratte-ciel d'un seul jet, c'est stupéfiant. » Suivent naturellement les commentaires sur les habitants du lieu — qui apparaissent bien à l'image de leur urbanisme : « Des Barbares magnifiques capables de digérer du béton armé et des clous… un peuple net et élégant — rieur. J'aime beaucoup. » Autre ville aimée : Marseille. Marseille, ville cosmopolite, ville désordonnée, aux couleurs vives, séduit Léger par tout ce qui l'en rapproche et l'en distingue. 20 juillet 1934 : « Marseille, toujours magnifique et de travers. Je crois que je suis un type dans le genre de Marseille ! J'adore l'inachevé de cette situation ; c'est parce que je suis un

"achevé" dans mon travail. » Un peu plus tard (13 juillet 1935), il écrit à propos d'une de ses œuvres (la décoration d'une salle de culture physique exposée à Bruxelles) reproduite sur une carte postale : « Jolie et populaire comme une vue de Marseille, hein — très carte Côte d'Azur ! cela me plaît, elle est d'une vulgarité absolument réussie. » La personnalisation est alors complète (malgré l'humour et la distance) : la ville évoque l'homme, l'homme crée une œuvre et l'œuvre ressemble à la ville.

Ce qu'il importe ici de souligner, c'est que, à travers la sollicitation des sens et l'émotion esthétique, c'est la ville comme personne qui est évoquée, et que la ville comme personne, c'est évidemment la ville sociale, celle où des personnes peuvent se croiser et se rencontrer. La personnification de la ville n'est possible que parce qu'elle-même symbolise la multiplicité des êtres qui y vivent et la font vivre. Autrement dit, si la ville peut avoir une

existence imaginaire, c'est parce qu'elle a une existence doublement symbolique : elle symbolise ceux qui y vivent, y travaillent, y créent, et ceux-là constituent une collectivité — ils se rencontrent, ils se parlent, ils ont une existence symbolique au sens premier du terme : ils se complètent, leur relation a un sens. Ce sens social est la condition minimale et nécessaire pour que puissent se développer les processus imaginaires de forme métaphorique ou métonymique de l'art, du roman ou de la poésie, ou encore pour que soient appréciés de tous, reconnus à la fois comme séduisants et non dénués de sens, les rengaines, les chansons, les refrains populaires qui prennent la ville pour objet mais s'y attachent de telle manière que, si la greffe prend, ils en deviennent indissociables.

Il nous faut donc voir dans la dimension imaginaire maintenue ou non de la ville un indice de son degré de sociabilité. Il n'est pas complètement indifférent de

se demander pourquoi certaines villes sont chantées et d'autres non, ni pourquoi certaines qui étaient chantées le sont peut-être moins.

Le thème de la rencontre de la ville est donc très lié à celui de la rencontre en ville. La rencontre en ville, nous pouvons l'observer de plusieurs points de vue. Le premier point de vue, c'est celui de Michel de Certeau lorsqu'il nous dit, dans *L'Invention du quotidien*[8], qu'il faut redescendre du World Trade Center, oublier le plan géométrique qui exprime les contraintes du réseau et retrouver, au ras du sol (j'ajouterai : dans les couloirs du métro), la liberté de ce qu'il appelle « les rhétoriques piétonnières ». Nous pouvons, dans les villes où l'on marche encore, composer nos promenades comme on écrit un livre. Le deuxième point de vue, c'est celui du surréalisme et de l'attente romanesque : toute déambulation se donne plus ou moins consciemment comme objet la rencontre d'un autre (de

la même manière que tout texte qui s'écrit suppose la possibilité d'un lecteur). Mais cette aspiration à une socialité minimale, à la rencontre, s'exprime plus ouvertement, plus fortement, dans les lieux travaillés par l'histoire et la société, dans les villes, que dans les solitudes rurales où le romantisme a situé plus volontiers le dialogue avec Dieu ou avec l'être aimé et rêvé. C'est dans les lieux les plus fréquentés et éventuellement les plus quotidiens que se fait jour l'attente de l'inconnu(e). Pensons à André Breton et à la silhouette qui surgit un jour boulevard de Magenta, aux abords du Sphinx-Hôtel, Nadja, et qui ne pouvait pas ne pas surgir, elle ou une autre, parce que, presque quotidiennement, apparemment désœuvré, Breton passait boulevard Bonne-Nouvelle et se dirigeait sans hâte vers l'Opéra, créant ou libérant les conditions de la rencontre. « J'observais sans le vouloir, dit-il, des visages, des accoutrements, des allures. »

Mais cette attention « flottante », comme disent les psychanalystes, n'est possible et n'a de sens que dans un milieu animé par les flux du travail ou du loisir, dans l'ordre voulu par une société active dont l'organisation relève de ce que Bataille appelait l'ordre des choses mais qui tolère, suscite, enrichit même, par ses contraintes propres, les initiatives de l'imagination individuelle. La ville est le point fort de cet imaginaire. Et cet imaginaire lui-même nous réfléchit indirectement l'image de la ville fonctionnelle et de l'ordre auquel obéissent les rencontres liées à la vie institutionnelle du travail, de la parenté, du sport, de la religion ou de la politique.

La ville-fiction

Notre relation à l'image et à l'espace se présente sous un double aspect : nous

recevons des images (fixes ou mobiles) et nous en fabriquons. Fabriquer des images (photographier, filmer), c'est à la fois s'approprier l'espace et le transformer, d'une certaine manière : le consommer. Du coup, la « prise de vue » assigne pour fin dernière à l'espace et à l'histoire qui s'y déroule le spectacle dont ils auront fourni la matière première : elle leur impose un changement de nature, de lieu et de temporalité. Revenons un instant sur la prise d'otages de Lima. La presse, sud-américaine notamment, a rendu compte du spectacle étonnant qui se déroule en cet endroit. Mais où est le spectacle et qui est spectacteur ? Une foule se presse sur place. On y compte de nombreux enfants et adolescents. Quelques esprits ingénieux ont senti le parti qu'on pouvait en tirer. On a vu, par exemple, dans plusieurs journaux, la photographie d'un homme déguisé en robot anthropomorphe qui déambulait, non loin de l'ambassade, sous les regards étonnés

du public : il représentait un personnage connu de bande dessinée dont de nouvelles aventures vont bientôt être éditées. La publicité se glisse en direct (*live*) dans l'histoire. Les agences de tourisme, de leur côté, ont modifié les itinéraires et prévu un arrêt devant l'ambassade : les touristes sortent, armés de leur caméra, et filment le lieu du drame. Avec un peu de chance, ils pourront apercevoir la silhouette d'un otage derrière une fenêtre. Quant aux otages eux-mêmes, on peut imaginer qu'ils regardent beaucoup la télévision. Aux nouvelles, ils verront le spectacle de ceux qui les filment. L'histoire contemporaine, c'est un peu celle de ces jeux d'images. Aucun d'eux n'est sans importance : la guérilla, par exemple, joue sur l'image qu'elle donne d'elle-même ; le lieu de son action, c'est l'ambassade du Japon, mais plus encore l'ensemble des écrans de télévision sur lesquels on la découvre dans le monde entier. Les touristes collectionnent les souvenirs person-

nels, mais ils sont aussi un élément du spectacle quotidien qui symbolise la situation du Pérou ; d'un autre côté, ils reverront sans doute leurs enregistrements, un soir ou l'autre, chez eux, quelque part en Europe, aux États-Unis ou en Asie : l'espace initial du spectacle se disperse ainsi dans le non-lieu de ses multiples reproductions.

La ville-fiction, demain, sera-t-elle autre chose qu'une pourvoyeuse d'images à consommer de suite ou à emporter avec soi, comme les plats cuisinés de certains restaurants chinois ? Autre chose qu'une pourvoyeuse de faits divers plus ou moins importants, qu'un lieu de reportages ?

Gabriel García Márquez, dont le dernier et passionnant roman, *Noticia de un secuestro*[9], est conçu, justement, comme un reportage, a choisi de rapporter les péripéties réelles d'une série d'enlèvements effectués en Colombie il y a quelques années par les narcotrafiquants et par Pablo Escobar, qui essayait de négocier sa

reddition aux autorités. Mais on sait que, persuadé de la convergence du genre romanesque et du genre journalistique, Gabriel García Márquez consacre une partie de son temps, aujourd'hui, à enseigner à quelques élèves l'écriture adaptée à ce nouveau type de récit. La forme du roman change avec la forme de la ville. Lima, Bogotá : dans ces villes emblématiques d'un monde envahi par l'actualité se croisent sous nos yeux (en direct ou en léger différé) les violences de l'histoire, les images du jour et les touristes de la planète. Cet étrange ballet préfigure peut-être les chorégraphies du XXI^e^ siècle.

L'extension des espaces urbains est un fait d'évidence, analysé par les géographes et les démographes. Il caractérise encore plus les pays dits en voie de développement que les pays industrialisés. Mais il n'est évidemment pas sans conséquence sur la forme, la structure et la qualité de la ville.

Le tissu urbain interstitiel, celui qui soude une ville à une autre le long des fleuves et des voies de communication, est, dans les pays anciennement industrialisés, largement affecté par les bouleversements de l'organisation de la production. Dans tous les pays, la « misère du monde » s'y rassemble. On peut y noter, parallèlement, une forte concentration d'espaces du type de ceux que j'ai proposé d'appeler « non-lieux » : nœuds autoroutiers, aéroports, hypermarchés, zones de stockage et parfois de vente, notamment des produits qui accélèrent la circulation et la communication : automobiles, télévisions, ordinateurs... L'espace urbain perd ses frontières et, dans une certaine mesure, sa forme.

Dans certaines organisations urbaines (par exemple en Amérique latine, mais la tendance est générale), on voit se créer de nouvelles lignes de partage et de nouvelles insularités au cœur même de la ville : immeubles surprotégés par des systèmes

de sécurité très élaborés, quartiers privés, villes privées parfois, à l'intérieur desquels la vie s'organise d'abord en fonction des problèmes dits de sécurité, c'est-à-dire en fonction d'un affrontement virtuel (et épisodiquement actualisé) entre riches et pauvres. Dorénavant, l'espace de cohabitation tend à se fragmenter en forteresses et en ghettos que relie seulement le réseau télévisé. Encore, de ce point de vue, faut-il distinguer entre les simples antennes qui assignent les pauvres aux spectacles nationaux ou achetés (en Amérique latine les *telenovelas* ou les séries américaines) et les antennes paraboliques qui ouvrent l'espace domestique des riches aux images du monde entier. L'espace urbain perd sa continuité.

Cette remarquable omniprésence de l'image télévisée n'est que l'un des aspects d'une mise en spectacle plus générale de la société. L'invasion fictionnelle est évidente dans les parcs d'« amusement » qui, aux États-Unis et en Europe, se

glissent dans le réseau des routes et des villes. Mais c'est un phénomène du même ordre qui fait de la grande ville un spectacle pour ceux qui, dans la périphérie peuplée de « cités » et de « pavillons », se considèrent comme « hors ville » — peut-être pourrait-on dire « hors scène ». Ainsi les jeunes gens de la banlieue parisienne peuvent-ils en fin de semaine débarquer directement dans le Forum des Halles à Paris, qui constitue un haut lieu d'exposition des symboles de la société de consommation. Le jeu d'images qui leur est ainsi proposé peut susciter aussi bien la violence que la fascination.

Dernièrement, les architectes de « Disney Corporation » ont remporté un concours portant sur le réaménagement du centre de New York (Times Square, Cinquième Avenue, Central Park). Est prévue notamment, après expulsion d'un grand nombre d'habitants aux revenus modestes, l'édification d'un grand hôtel traversé d'une

brèche par laquelle passera un « rayon galactique » et d'un centre commercial couvert d'écrans géants : c'est la ville de Superman et des bandes dessinées que la ville réelle, aujourd'hui, va imiter. La boucle est ainsi bouclée qui, d'un état où les fictions se nourrissaient de la transformation imaginaire du réel, nous fait passer à un état où le réel s'efforce de reproduire la fiction. Peut-être, conduit à son terme, un tel mouvement risque-t-il de tuer l'imagination, d'assécher l'imaginaire, traduisant par là quelque chose des nouvelles paralysies de la vie en société. Dans l'espace urbain, et dans l'espace social en général, la distinction entre réel et fiction devient floue.

Tous ces exemples sont évidemment des exemples imites. Ils expriment des tendances, des risques, non la totalité sociologique des villes et du monde. Mais il faut les avoir en tête pour en tirer au moins une leçon.

Urbanistes, architectes, artistes et poètes devraient prendre conscience du

fait que leur sort est lié et que leur matière première est la même : sans imaginaire, il n'y aura plus de ville et inversement. De ce point de vue, la société et l'utopie ont partie liée. L'imaginaire mesure l'intensité de la vie sociale. On pourrait dire : faites de la bonne politique et tous les lieux seront remis en chansons (comme jadis Nogent, Chaville, Joinville-le-Pont ou Robinson). Mais on pourrait dire aussi, sans pour autant confondre la cause et l'effet : soyons attentifs au moindre signe de vie, ne le laissons pas passer — refusons la mort.

Et, pour conclure sans clore, nous livrerons, justement, un indice aux optimistes pour les inviter à persévérer : dans quelques films phares de ces dernières années, des cinéastes ont réinventé les espaces informes de la ville — Moretti, dans son *Journal intime*, se hasarde à la périphérie de Rome, Wim Wenders fait de *Lisbonne Story*, au sortir des autoroutes européennes, l'exploration d'un monde en

apparence abandonné. L'image, ici, précède la fonction. Elle désigne les espaces à construire ou à réinventer, elle dessine l'espace de la rencontre. Elle s'attarde sur les terrains vagues, les marges, les déserts provisoires, errante et attentive. La caméra, par ses va-et-vient, comme un chien de chasse, signale qu'elle a trouvé la piste, que Rome est toujours dans Rome, Lisbonne dans Lisbonne, mais qu'il ne faut pas perdre la trace de l'imaginaire en fuite.