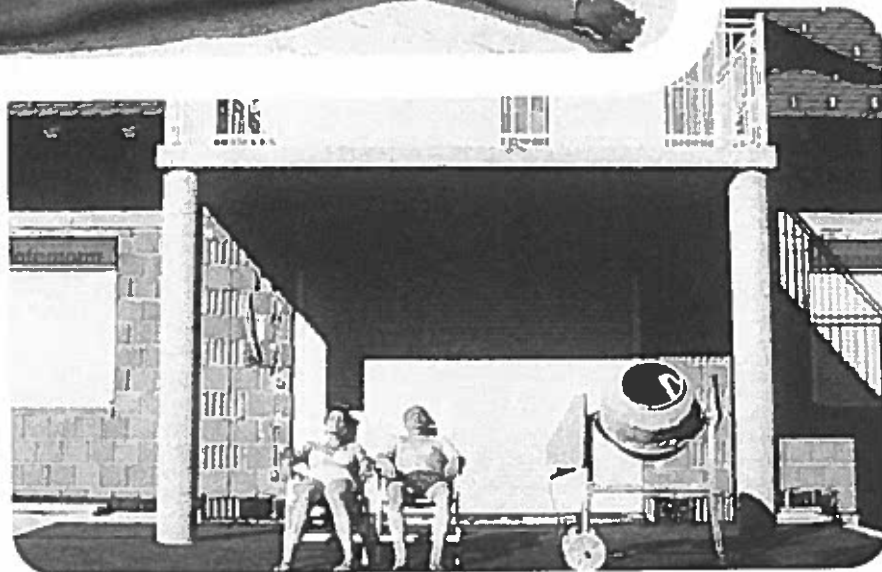




Centre d'Etudes Supérieures d'Aménagement

L'analyse des représentations cinématographiques de la ville, un outil de la recherche urbaine



Stéphane Dupas

Mémoire de recherche
Magistère 3^{ème} année
septembre 2003

Sous la responsabilité de
M. Eric Thomas

UNIV. TOURS EPU DA CESA



D 251 003068 7

7AG3 7R2003 DUP



Centre d'Etudes Supérieures d'Aménagement

**L'analyse des représentations cinématographiques de la ville,
un outil de la recherche urbaine**

Mémoire de recherche basé sur l'analyse des représentations
cinématographiques de l'habiter dans les espaces périphériques urbains dans

Mon oncle de Jacques Tati
Deux ou trois choses que je sais d'elle de Jean-Luc Godard

Stéphane Dupas

Mémoire de recherche
Magistère 3^{ème} année
septembre 2003



Sous la responsabilité de M. Eric Thomas

Photos de couverture : *Dog days* de Ulrich Seidl, Autriche - 2002

**Ce n'est pas une image juste,
c'est juste une image**

Jean-Luc Godard

**L'imaginaire est le meilleur moyen
qu'on ait jamais trouvé pour être réaliste**

Jean Douchet

Remerciements

M. Eric Thomas, tuteur du mémoire, professeur à l'Université François Rabelais de Tours

Mme Bénédicte Florin, professeur à l'Université François Rabelais de Tours

M. Denis Martouzet, professeur à l'Université François Rabelais de Tours

Le Forum des Images de Paris - www.forumdesimages.net -

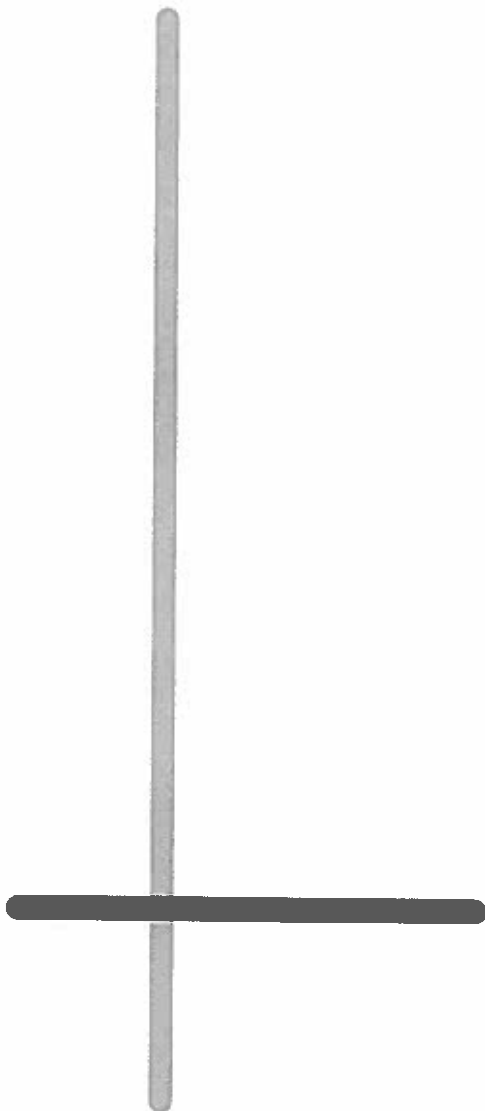
Sommaire

Introduction	6
1^{ère} Partie - Ville et cinéma, ville au cinéma	9
1. Définitions et cadrage	10
1.1. Qu'est-ce que le cinéma ?	10
1.1.1. Le cinéma, une technique	11
1.1.2. Le cinéma, un art	12
<i>Le cinéma d'auteur</i>	12
1.1.3. L'objectivité photographique et la subjectivité de la peinture	12
1.1.4. Réalités du discours cinématographique	13
1.1.5. Le cinéma, un outil scientifique	14
1.2. La discipline de l'urbanisme	15
1.2.1. L'urbain = la ville	15
1.2.2. L'urbanisme, l'action sur la ville ?	16
1.3. L'habiter périphérique urbain	17
1.3.1. L'habiter	17
1.3.2. Les espaces périphériques urbains	18
2. La ville au cinéma, état de l'art	20
2.1. La ville, sujet, personnage ou décor ?	21
2.1.1. Ville et cinéma	21
2.1.2. Ville sujet, ville décor	22
2.1.3. La ville, personnage ou sujet d'analyse ?	23
2.2. Cinéma, villes ouvertes	24
2.2.1. Paris	25
2.2.2. Berlin	25
2.2.3. Rome	26
2.3. Regards sur la ville	27
2.3.1. Wim Wenders	28
2.3.2. Michelangelo Antonioni	28
2.4. Approches partielles – périphéries de villes	29
2^{ème} Partie - Analyse de films	32
1. Méthode d'analyse	33
1.1. Approche préalable	33
1.1.1. Documentation	33
<i>Littérature</i>	33
<i>Contexte</i>	33
1.1.2. Le film dans un ensemble et dans son ensemble	34
1.2. Analyse approfondie	34
1.2.1. Découpage	34
1.2.2. Grille de lecture	35
1.2.3. Analyse du récit filmique	36

1.2.4. Analyse picturale et sonore	36
<i>Analyse de l'image</i>	36
<i>Analyse de la bande-son</i>	36
1.2.5. Interprétation	36
1.2.6. Mise en perspective	36
2. Sélection et approche d'œuvres à analyser	37
2.1. Sélection de deux films	37
2.1.1. Cadrage temporel	37
2.1.2. Cadrage géographique	37
2.1.3. Cadrage de référence	37
2.1.4. Un corpus composé d'un couple de films	38
2.2. Approches préalables	38
2.2.1. <i>Mon oncle</i> de Jacques Tati	38
<i>Jacques Tati</i>	38
<i>Mon oncle</i> , 1958	39
<i>Méfiance envers l'urbanisme moderne</i>	40
2.2.2. <i>Deux ou trois choses que je sais d'elle</i> de Jean-Luc Godard	40
<i>Jean-Luc Godard</i>	40
<i>Deux ou trois choses que je sais d'elle</i> , 1967	41
<i>Egarement et isolement dans les grands ensembles</i>	42
3. Analyse approfondie de deux œuvres	43
3.1. Le contexte urbain des années 1950-1960 en France	43
<i>Les « trente glorieuses »</i>	43
<i>Urbanisation massive, rénovation et construction en périphérie</i>	43
3.2. <i>Mon Oncle</i> de Jacques Tati	44
3.2.1. Construction du film	44
<i>Scénario</i>	44
<i>Lieux de l'action</i>	44
3.2.2. Découpage	45
3.2.3. Analyse de la présence de l'habiter périphérique urbain dans le récit filmique	49
<i>Pratiques et appréhensions sociales</i>	49
<i>Pratiques et appréhensions spatiales</i>	51
<i>Espace privé / espace public</i>	53
3.2.4. Analyse picturale et sonore	55
<i>Cadrage / point de vue</i>	55
<i>Couleurs</i>	55
<i>Bande sonore</i>	56
3.2.5. Synthèse	58
3.2.6. Mise en perspective	59
3.3. <i>Deux ou trois choses que je sais d'elle</i> de Jean-Luc Godard	60
3.3.1. Construction du film	60
<i>Scénario</i>	60
<i>Lieux de l'action</i>	61
3.3.2. Découpage	61
3.3.3. Analyse de la présence de l'habiter périphérique urbain dans le récit filmique	63
<i>Pratiques et appréhensions sociales</i>	63
<i>Pratiques et appréhensions spatiales</i>	64
3.3.4. Analyse picturale et sonore	65
<i>Cadrage / point de vue</i>	65
<i>Couleurs</i>	66
<i>Bande sonore</i>	66
3.3.5. Synthèse	67
3.3.6. Mise en perspective	68

1. Spécificité du regard cinématographique	71
1.1. Les trois dimensions du langage cinématographique	71
1.1.1. Document visuel	71
<i>Mise en scène de l'espace</i>	<i>71</i>
<i>Mise en scène des relations humaines et sociales</i>	<i>71</i>
1.1.2. Document sonore	72
<i>Indications environnementales</i>	<i>72</i>
<i>Emotion et ambiance</i>	<i>72</i>
<i>L'acoustique, un élément peu exploré par l'urbanisme</i>	<i>72</i>
1.1.3. Document narratif	72
<i>Développement du récit</i>	<i>72</i>
<i>Description de situations et de personnages</i>	<i>73</i>
1.2. Le langage cinématographique, une synthèse	73
1.2.1. Synthèse de représentations de la réalité	73
1.2.2. Les possibilités de la fiction et de la réalité	73
2. Apports de l'outil cinématographique à la question de l'habiter dans les espaces périphériques urbains	75
1.1. Constat	75
1.1.1. Changement du type d'habitat	75
1.1.2. Evolution de la « donne sociale »	75
1.1.3. Un nouvel habiter dans les espaces périphériques urbains	76
1.2. Critique	77
1.2.1. « Marchandisation » de l'Homme et de l'espace	77
1.2.2. Modernisme	77
1.3. Mise en garde	78
1.3.1. Perte de repères	78
1.3.2. Menaces sur l'individu	78
1.4. Mise en perspective	79
1.4.1. Evolution de l'habitat	79
<i>Les nouvelles formes de l'habitat</i>	<i>79</i>
<i>Le confort moderne</i>	<i>79</i>
<i>Erection de barrières</i>	<i>79</i>
<i>Evolution des modes de déplacement</i>	<i>79</i>
1.4.2. Evolution de l'espace public en périphérie urbaine	80
1.4.3. Evolution des valeurs sociales	81
3. L'analyse de film, outil de la recherche urbaine	82
1.1. Préfiguration et anticipation des problèmes urbanistiques ?	82
1.2. Un réel outil d'appréhension de l'urbain	83
1.3. Retour sur la méthode d'analyse	83
<i>Rappel de la méthode utilisée</i>	<i>83</i>
<i>Réflexion sur la méthode d'analyse</i>	<i>84</i>
Conclusion	85
Filmographie	87
Bibliographie	89
Table des illustrations	92

Introduction



L'urbanisme, science ou art ? Le débat existe déjà et ce n'est pas dans ce mémoire que se trouve la réponse. C'est une autre porte d'entrée qui a été ici choisie afin de prendre cette discussion à contre-pied. En effet, c'est la place de la position artistique, et plus particulièrement cinématographique, dans la réflexion sur la ville qui va être ici abordée.

Comment l'urbanisme, pluridisciplinaire par nature, en tant que pratique et étude de la Ville peut-il intégrer le regard artistique dans l'approche scientifique de son objet ? Peut-on appréhender l'œuvre artistique en tant qu'outil de la recherche urbaine ?

Ce mémoire de recherche se veut en premier lieu une réflexion sur la façon de représenter la ville au cinéma, mais aussi de connaître les spécificités de ce regard par rapport au regard de la discipline de l'aménagement urbanisme. Il s'agit en effet, ici, de percevoir, si elles existent, les possibilités qu'offrent le cinéma à l'urbaniste et au chercheur d'approfondir sa réflexion.

L'approche du cinéma de ces sujets de réflexion est originale car, outre le procédé audiovisuel, elle introduit la notion de temporalité, dans son analyse. Le récit filmique apporte ainsi une dimension supplémentaire à l'outil cinématographique dans son mode de représentation du réel et de réflexion.

Le thème de la ville au cinéma rassemble généralement les urbanistes ou chercheurs cinéphiles autour d'un goût commun pour le 7^{ème} art. Beaucoup d'articles traitent de tel ou tel film comme d'un « guide à travers une ville » ou d'un révélateur de la poésie d'une ville... On a alors affaire à une véritable célébration de l'urbain, à la recherche d'un esprit des villes, à l'évocation de l'esthétique urbaine, souvent mêlées à un certain lyrisme dans le rapport au film.

Mais, alors que l'on magnifie sa capacité esthétique et poétique, il semble, à priori, que le crédit accordé au cinéma dans la recherche urbaine soit faible. Le film apparaît pour les urbanistes comme une sorte d'échappatoire, où la rigueur scientifique peut être oubliée et où l'onirisme prend le pas sur la réalité. Il est vrai que le cinéma est souvent associé au monde du spectacle et du loisir, et, dans beaucoup de cas, à juste titre. Pourtant, de nombreux films relèvent essentiellement de l'approche artistique et en même temps d'une véritable réflexion critique et méthodique sur la société humaine.

Ce mémoire ne se veut pas le lieu de l'analyse ou de la synthèse des écrits sur les rapports entre ville et cinéma, même si la lecture de ceux-ci est indispensable au bon déroulement du travail de recherche. De la même façon, nous ne traiterons pas de façon exhaustive les représentations filmiques de la ville comme cela est le cas dans la plupart des ouvrages traitant du sujet, ni n'approfondirons le rapport à la ville d'un auteur, d'un courant ou d'un type de film.

Le thème de recherche est volontairement ciblé historiquement et géographiquement et circonscrit aux **représentations filmiques de l'habiter périphérique urbain dans des films des années 1950-1970**. De cette façon, les résultats de la recherche ne sauront être élargis qu'à travers la méthode de recherche et à travers la manière d'analyser ce type de support. La façon d'appréhender l'outil cinématographique dans la recherche urbaine ou dans l'urbanisme appliqué ne saurait faire l'économie d'une méthode d'analyse rigoureuse.

Ainsi, l'objectif général de ce mémoire de recherche se rapporte à l'élaboration d'une **méthode d'analyse de l'instrument cinématographique** permettant à l'urbanisme d'élargir le champ de ses outils d'appréhension de la réalité urbaine.

En prenant comme hypothèse de départ que les représentations filmiques de l'habiter périphérique urbain au cours de sa période d'émergence préfigurent et anticipent les problèmes urbanistiques auxquels ces espaces devront faire face, il semble possible, *a posteriori*, en infirmant ou confirmant cette hypothèse, de savoir si la méthode d'analyse permet de faire apparaître le cinéma comme un document de travail pertinent pour l'urbaniste et si ce regard original doit être pris en compte dans le processus de recherche.

Pour arriver à une conclusion en ce qui concerne la possible application de l'outil cinématographique en tant qu'outil de la connaissance de l'urbain, nous passerons par plusieurs étapes.

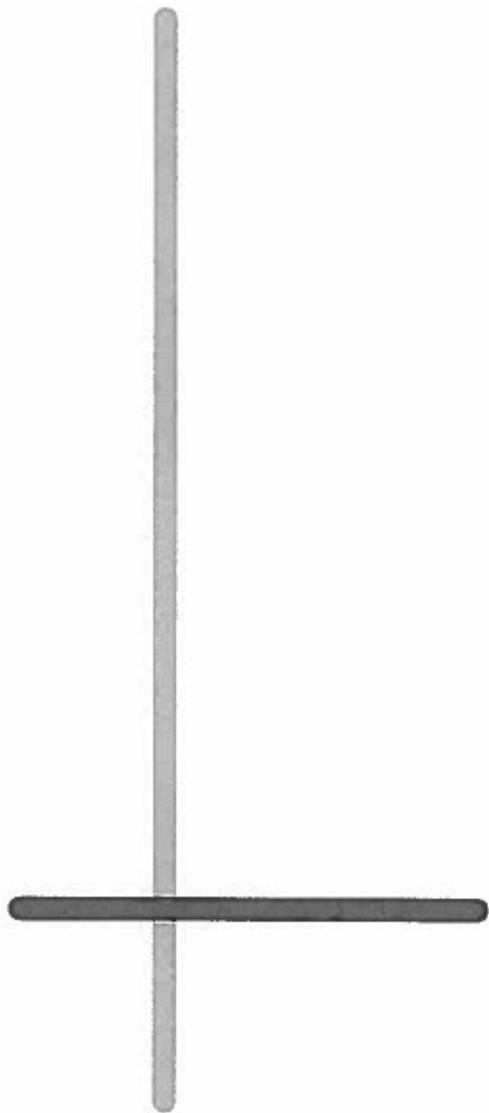
Tout d'abord, nous définirons les notions essentielles telles qu'elles seront entendues dans le cadre de cette recherche et présenterons le thème unissant la ville et le cinéma dans sa globalité, en parcourant notamment les recherches précédentes ayant déjà abordé le sujet.

Dans une seconde partie, sera livrée la méthode d'analyse choisie pour approcher l'œuvre cinématographique ainsi que la démonstration de cette analyse à travers son application à deux films.

Enfin, dans la dernière partie, nous présenterons le bilan de la recherche en mettant en avant les spécificités de l'instrument cinématographique et de son analyse ainsi que son éventuelle intégration dans la pratique de l'aménagement - urbanisme ou la recherche urbaine.

1^{ère} Partie –

Ville et cinéma, Ville au cinéma



1. Définitions et cadrage

1. Qu'est-ce que le Cinéma ?

Cette question introductive peut paraître pour le moins incongrue car le cinéma est devenu aujourd'hui un élément de la vie quotidienne, quelque chose d'extrêmement courant. On va au cinéma comme on va au café ou rendre visite à des amis. Pourtant, ce simple terme implique beaucoup plus que ce qu'ont vu généralement bien lui accorder. En effet, le cinéma peut être à la fois un art, un médium, une œuvre, un loisir, un ensemble d'œuvres, un lieu, une technique, une industrie, un commerce et pourquoi pas une façon d'agir, ne supplie-t-on parfois pas « arrête de faire ton cinéma » ? Quoi qu'il en soit, il est difficile d'éliminer tout simplement de la réflexion tel ou tel aspect du cinéma tant ils sont imbriqués les uns dans les autres. Une œuvre d'art sans salle de projection cesse d'être. Un ensemble d'œuvres ne peut exister sans industrie pour la produire et la distribuer. Une salle de cinéma cessera de vivre dès lors que le commerce ne sera plus rentable, faute de spectateurs.

Pierre-Jean Benghozi¹ montre (figure 1), l'imbrication de ces différents aspects.

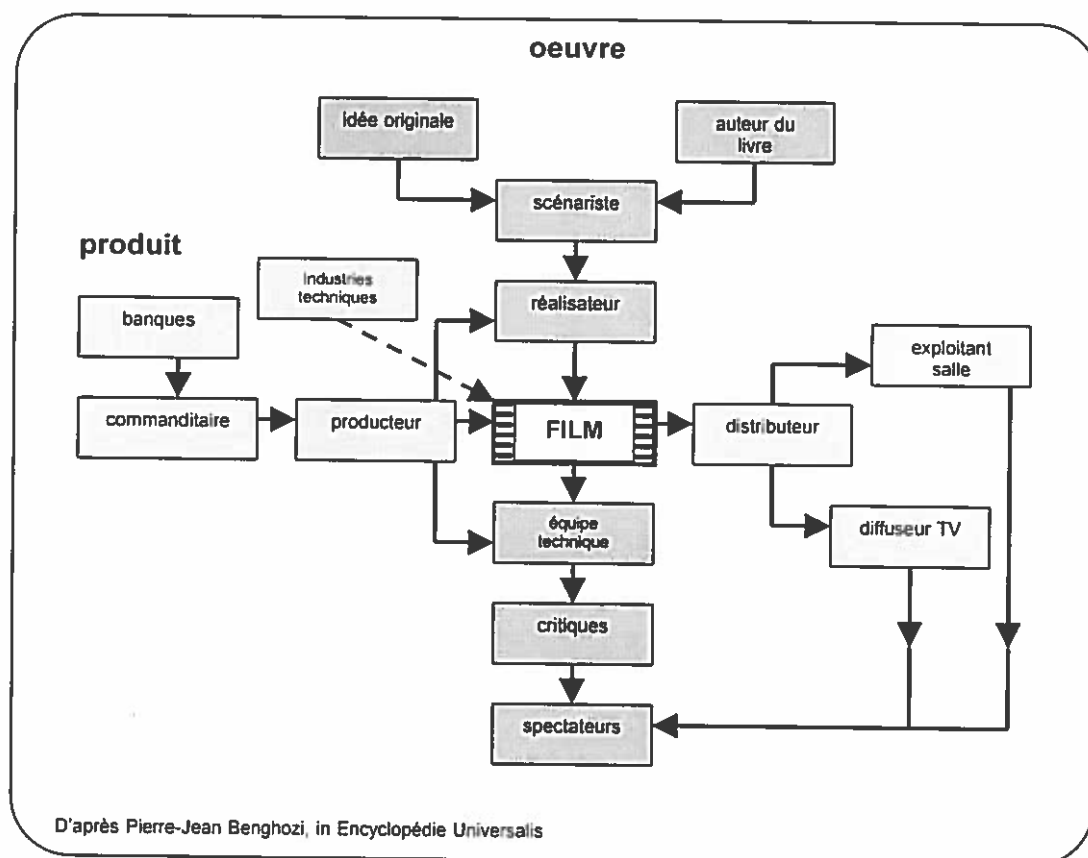


fig. 1 - Le film: une oeuvre et un produit

¹ Industrie du cinéma, in Encyclopédie Universalis

Aussi, pour Jean Collet¹, « ce que nous appelons « cinéma » est cette forme et cette pratique qui se sont imposées universellement à partir des années vingt, à savoir la projection dans une salle obscure d'un film de quatre-vingts à cent vingt minutes, qui raconte une histoire incarnée par des acteurs ». Dans cette définition, toutes les composantes du cinéma apparaissent (circuit économique, circuit artistique), même si certaines sont implicites.

Nous laisserons de côté, dans cette présentation, le cinéma comme produit, qui n'intéresse pas notre recherche, pour nous pencher vers le cinéma en tant que technique et en tant qu'art. Il nous importe ici de mener une réflexion sur la perception et la façon d'appréhender l'œuvre en tant que telle et non l'ensemble du système. C'est pour cette raison que l'adjectif « filmique » qui se réfère plus à l'œuvre sera plus employé que le terme « cinématographique » qui relève d'une conception plus large.

1. Le cinéma, une technique

« Le cinéma a la particularité d'être né de la technique moderne. Il est même l'un des symptômes et des causes de la modernité », selon Youssef Ishaghpour². De leur côté, Pierre Bard et Jean Collet³ définissent le cinéma comme « l'ensemble des techniques qui permettent la reproduction du mouvement photographié par projection lumineuse. Trois techniques concourent à cette réalisation : la projection lumineuse ; l'analyse photographique du mouvement ; la synthèse du mouvement ».

Le cinéma, sous sa forme élémentaire, a besoin d'utiliser un support transparent, souple et résistant et une émulsion sensible sèche, capable de prendre une image instantanée. Pour André Bazin, à la lecture de l'ouvrage de Georges Sadoul sur les origines du cinéma⁴, il semble, ironiquement, que « toutes les étapes décisives de l'invention du cinéma ont été franchies avant que ces conditions ne soient remplies »⁵... Niepce avait inventé la photographie en 1816, mais ce sont plusieurs bricoleurs ou industriels ingénieux qui se sont penchés sur le problème de la photographie animée. Déjà, le XVI^e siècle avait vu l'imagination du phénakisticope que perfectionna Plateau en 1833. Ce procédé permettait l'illusion du mouvement par persistance des images rétinienne... Par la suite, Reynaud et le praxinoscope, mais surtout Muybridge et les premières séries cinématographiques (1877 et 1880), Marey et ses chronophotographies (1881), Edison et son kinétoscope (1890), tous « des hurluberlus, des monomanes et bricoleurs » comme les appelle André Bazin, ont permis l'avancée de l'idée d'une représentation du monde à travers un « réalisme intégral »⁶. Ce sont finalement Louis et Auguste Lumière qui inventèrent le Cinématographe en 1895. Ce principe amènera le mouvement à la photographie, et lui donnera une illusion de réel encore plus forte, tout d'abord à la vitesse de 16 images par seconde puis de 24 images par seconde. Par la suite, le cinéma ne connaîtra que des améliorations du mécanisme initial, notamment l'apport de la couleur et du son. Le cinéma devint parlant en 1927 et ce n'est qu'en 1934 que le Technicolor trichrome fut mis au point. Cependant, auparavant certaines bandes avaient déjà été coloriées, donnant des couleurs aux films.

¹ Cinéma, in *Encyclopédie Universalis*

² Les théories du cinéma, in *Encyclopédie Universalis*

³ Techniques du cinéma, in *Encyclopédie Universalis*

⁴ L'invention du cinéma, T. I., Ed. Denoël

⁵ André Bazin, le mythe du cinéma total, in *Qu'est-ce que le cinéma ?*

⁶ André Bazin, le mythe du cinéma total, in *Qu'est-ce que le cinéma ?*

2. Le cinéma, un art

Pour Clément Rosset¹, « le cinéma n'est pas seulement le « septième art », dont on discutera encore longtemps pour savoir s'il pourra jamais surpasser ou même égaler aucun de ceux qui l'ont précédé dans l'Histoire. Il est devenu aujourd'hui, en un certain sens, le premier de tous les arts ». En effet, selon lui, l'accessibilité et le succès du cinéma en font la forme d'art la plus populaire et la plus universelle, mais aussi, ses moyens techniques s'approprient ceux de tous les arts précédemment existants. Ben Gibson², cite le théoricien Ricciotto Canudo, rédacteur en chef de la *Gazette des sept arts* et figure des arts et des lettres dans les années 1920, pour qui le cinéma est un art privilégié car, à travers le mouvement, il opère la synthèse de tous les arts plastiques.

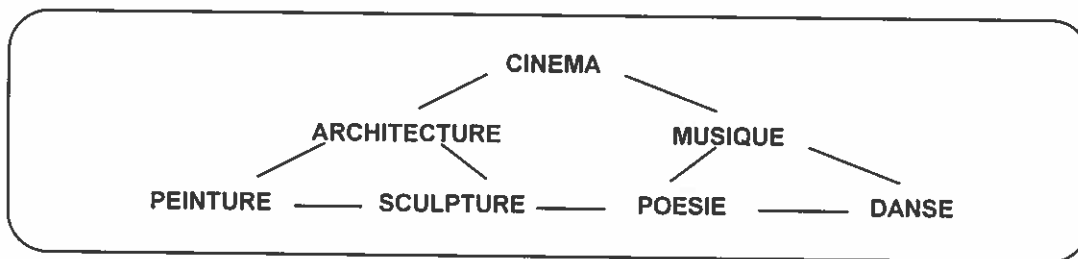


fig. 2 - La « pyramide » de Canudo, publiée dans la *Gazette des sept arts*, Paris, 1923

« Expression désintéressée et idéal du beau ; ensemble des activités humaines créatrices qui traduisent cette expression » selon la définition du Petit Larousse, l'art caractérise, d'une certaine façon, le mode d'expression cinématographique.

Le cinéma d'auteur

Une partie de la production filmique est communément appelée le « cinéma d'auteur », formule avancée par les cinéastes de la Nouvelle Vague « combattant en faveur de ceux qui, à travers leurs films, poursuivent une réflexion personnelle sur la vie et le langage cinématographique »³, et que Christine de Montvalon⁴ définit comme « le cinéma dans lequel un ou des réalisateurs imposent un univers qui leur est tout à fait personnel ». Ce type de film, généralement relayé par les cinémas labellisés Art et Essai, se démarque des films commerciaux et des films dits « grand publics », organisés par une production dont le but ultime est le loisir récréatif ou le profit. Les films d'Art et Essai résultent d'une vision singulière du monde dont les auteurs sont reconnus par les critiques et les sciences de l'art. A travers ce mémoire, il sera traité exclusivement de ce type de production cinématographique.

3. L'objectivité photographique et la subjectivité de la peinture

Selon André Malraux⁵, « le cinéma n'est que l'aspect le plus évolué du réalisme plastique dont le principe est apparu avec la Renaissance, et a trouvé son expression limite dans la peinture baroque ».

André Bazin, dans son ouvrage *Qu'est-ce que le cinéma ?*, montre l'évolution artistique historique menant des arts plastiques au cinéma. Selon lui, à partir de la Renaissance et

¹ L'autre réalité, in *Le cinéma*

² *Architecture et Cinéma*, in *Images et imaginaires d'architecture*

³ Christine de Montvalon, *Les mots du cinéma*

⁴ Christine de Montvalon, *Les mots du cinéma*

⁵ Cité par André Bazin, in *Qu'est ce que le cinéma ?*

de l'invention de la perspective, la peinture s'est trouvée écartelée entre deux aspirations. L'une esthétique, où l'expression des réalités spirituelles permet de transcender le modèle par le symbolisme des formes, et l'autre évoquant le désir psychologique de remplacer le monde extérieur par son double. Cette deuxième approche s'est vue libérée par la photographie qui, en achevant le baroque, a libéré les arts plastiques de leur obsession de ressemblance. En effet, l'originalité de la photographie, par rapport à la peinture, réside dans son objectivité essentielle. L'image du monde extérieur se forme automatiquement, sans intervention créatrice de l'homme, selon un déterminisme rigoureux.¹ En effet, l'image photographique n'est rien d'autre qu'une empreinte chimique, provoquée par le heurt d'une surface sensible par un flux de photons provenant d'un objet.²

Christian Metz³ cite Edgar Morin pour qui, dans *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, « la conjonction de la réalité du mouvement et de l'apparence des formes entraîne le sentiment de la vie concrète et la perception de la réalité objective. Les formes fournissent leur armature objective au mouvement, et le mouvement donne corps aux formes ».

4. Réalités du discours cinématographique

Le cinéma, en tant que processus chimique et mécanique, est totalement objectif. A l'inverse, l'acte de filmer, lui, est totalement subjectif car la personne tenant la caméra orientera celle-ci selon ses envies, selon ce qu'elle voudra montrer ou ne pas montrer. Interviennent alors les motifs, les raisons, qui font qu'un réalisateur tournera un film. Comme l'envisagent J P Granier et O Saint-Raymond⁴, il existe plusieurs finalités de l'œuvre cinématographique. Ils évoquent le souci pour le réalisateur de décrire, constater, informer, alerter, dénoncer, expliquer, émouvoir, fasciner, faire ou se faire plaisir, ou tout à la fois.

Ainsi, en tant que reproduction objective du réel et approche subjective par une personne de ce même réel, le cinéma est un médium, c'est à dire, selon la définition du Petit Larousse, « un support de diffusion de l'information constituant à la fois un moyen d'expression et un intermédiaire transmettant un message à l'intention d'un groupe ».

A première vue⁵, il semblerait que l'image vraie réfère en premier lieu au discours documentaire, au film documentaire, qui pourrait prétendre à une « vérité indexique ». Pourtant, au sens de la technicité photo-cinématographique, toute image est vraie du moment qu'elle n'a pas été manipulée ou truquée. Jean Luc Godard n'a-t-il pas dit à propos de la vérité de l'image cinématographique, « ce n'est pas une image juste, c'est juste une image », opposant de cette façon vérité de l'image (l'image juste) et réalité de l'image (juste une image)⁶.

Selon J P Esquenazi⁷, il apparaît donc nécessaire de « distinguer les conditions de possibilité (procédé mécanico-chimique de la machine) et les conditions de sincérité (l'engagement de l'auteur) ». Mais aussi, selon le même auteur, André Bazin, pour arriver à ce qu'il appelle le « réalisme cinéphilique », demande au réalisateur de faire montre de la plus grande subjectivité, tout en alignant cette subjectivité sur l'objectivité de la machine cinématographique.

¹ André Bazin, *Ontologie de l'image photographique*, in *Qu'est-ce que le cinéma ?*

² Jean Marie Schaeffer in *Réalités de l'image, Images de la réalité*

³ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*

⁴ J P Granier et O Saint-Raymond, *Ville et cinéma, un rendez vous manqué ?* in *Espaces et Sociétés* n°86

⁵ J.P. Esquenazi, *Qu'est-ce qu'un discours « vrai » ?*, in *Réalités de l'image, images de la réalité*

⁶ O. Bächler, *Réalité et vérité de l'image cinématographique*, in *Réalités de l'image, images de la réalité*

⁷ J.P. Esquenazi, *Qu'est-ce qu'un discours « vrai » ?*, in *Réalités de l'image, images de la réalité*

A cela, Robert Bresson¹ ajoute que l'art du cinéaste ne consiste ni à représenter le monde, ni à le renier, mais à le fragmenter et à le ré-assembler pour le faire apparaître sous un jour nouveau.

5. Le cinéma, un outil scientifique

Selon Jean Louis Comolli², filmer correspond à se mettre dans une position analytique au sens du transfert. Ainsi, « le cinéaste fait partie de ce qu'il filme et ce qu'il filme est en dernier ressort non pas la réalité elle-même mais la place postulée du spectateur dans sa représentation ». On pourrait ajouter à cela, que le spectateur, de la même façon que le cinéaste, fait partie de ce qui est filmé. Ainsi, pour Alain Medan³, « le film habite le cinéaste qui l'habite et le film enveloppe le spectateur ». Le regard extérieur n'aura besoin, pour comprendre le message cinématographique, que d'une connaissance encyclopédique du monde qui l'entoure et non d'un savoir sur l'image en tant que telle puisqu'elle n'est que la représentation d'un réel entourant continuellement le spectateur.

Bruno Péquignot⁴, dans son article sur la réalité sociologique de l'image cite Bourdieu et Bastide, dans leurs réflexions sur l'art et l'artiste. Pour Pierre Bourdieu⁵, « l'énoncé de ce qui pourrait être tiré comme discours de l'image n'a pas le même type d'impact que le montage de ces indices dans une image : l'artiste est celui qui est capable de *faire sensation*. Ce qui ne veut pas dire faire du sensationnel, [...] mais au sens fort du terme, faire passer dans l'ordre de la sensation, qui, en tant que telle, est de nature à toucher la sensibilité, à émouvoir, des analyses qui, dans la rigueur froide du concept et de la démonstration, laissent le lecteur ou le spectateur indifférent ».

Et pour Roger Bastide⁶, « en un mot, parce que l'art a des racines sociologiques, il devient à la fois document et technique d'analyse pour mieux connaître le social dans ce qu'il présente de plus difficile à atteindre et de plus obscur pour le sociologue qui suivait d'autres voies d'approche. La boucle est ainsi bouclée. Nous sommes partis d'une sociologie qui cherche le social dans l'art et nous aboutissons à une sociologie qui va au contraire de la connaissance de l'art à la connaissance du social ».

Ceci vient donc appuyer le discours de J P Granier et O Saint-Raymond⁷, qui, après avoir constaté une « réticence voire une méfiance des chercheurs à utiliser des représentations imagées qui, de par leurs accointances avec le monde du spectacle, peuvent toujours être soupçonnées de « faire écran » à toute approche scientifique du social », estiment que « la sociologie urbaine en France devrait recourir au cinéma pour affiner son regard scientifique et continuer à le réorienter ».

¹ Notes sur le cinématographe

² Un cinéaste et sa ville, entretien avec Jean Louis Comolli, in Espaces et Sociétés n°86

³ Alain Medan, Au film de la ville, in Espaces et sociétés n°86

⁴ La réalité sociologique de l'image in Images de la réalité...

⁵ Pierre Bourdieu et Haacke Hans, Libre-échange, Seuil,

⁶ Roger Bastide, Art et société

⁷ Ville et cinéma, un rendez vous manqué ?, in Espaces et Sociétés n°86

2. La discipline de l'urbanisme

Ce mémoire de recherche trouve sa position au sein du champ de l'urbanisme. C'est en effet dans le sens de la perception des représentations filmiques par cette discipline que va la réflexion quant à l'outil cinématographique. Une définition succincte de ce qui sera entendu sous le terme urbanisme paraît dès lors indispensable. Mais avant cela, il convient de s'accorder sur ce qu'est l'urbain.

1. L'urbain = la ville

Que ce soit par le *Petit Larousse*, par Michel Vigouroux dans *Les mots de la géographie*, ou par Françoise Choay dans le *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, l'urbain est défini comme « ce qui est de la ville ». Françoise Choay rappelle pourtant l'utilisation actuelle, qui est de « désigner, de façon très floue et imprécise, ce qui constituerait le caractère propre, intemporel, de la vie urbaine ». Chacune de ces sources précise aussi le fait que le terme est aussi utilisé pour qualifier le bon ton et la politesse, censés être caractéristiques de l'habitant des villes. Penchons-nous sur ce qu'est la ville.

Dans l'ouvrage dirigé par Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Principes d'analyse scientifique – Vocabulaire de l'architecture*, il est rappelé qu'en France, sont considérées comme villes toutes les communes d'au moins 2000 habitants.

Paul Claval¹ propose trois conditions indispensables pour parler de la ville : une agglomération de constructions, une diversité et des traits sociaux particuliers de la population (diversité du tertiaire), et une certaine dimension (taille et importance par rapport à la campagne).

Michel Vigouroux² la définit comme une « agglomération d'immeubles et de personnes de quelque importance, qui, à l'origine, se distinguait de la campagne agricole. [...]. La ville rassemble des personnes qui vivent fondamentalement du commerce et des services. ». Le dictionnaire *Larousse* définit lui aussi la ville comme « une agglomération relativement importante et dont les habitants ont des activités professionnelles diversifiées, notamment dans le domaine tertiaire ». Si l'on se penche sur la définition de l'urbain de Françoise Choay³, on retombe là aussi sur une référence à la ville, opposée au monde rural. La ville est tout d'abord ce qui n'est pas rural !

Historiquement, mais cela est toujours actuel, la ville a été liée aux notions de centralité et de radio-concentricité. Dans sa *Manière de penser l'Urbanisme*, Le Corbusier écrit : « Plaques tournantes, centres de concentration et de redistribution, les cités d'échange se situent aux points de croisement des grandes voies de passage. Elles occupent des lieux désignés depuis toujours [...]. Sur ces lieux de passage s'étaient rassemblés les marchands avec leurs banquiers. Et ceux qui échangent des idées : les savants et les enseignants ; [...] les artistes. L'autorité, tout naturellement, s'installe en un lieu radio-concentrique ».

Mais aussi, pour Raymond Ledrut⁴, « la ville est une forme d'appropriation de l'espace : de son espace propre comme de l'espace extérieur ».

¹ Ville, in *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*

² Ville, in *Les mots de la géographie*

³ Urbain, in *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*

⁴ Ville et Politique, in *Encyclopédie Universalis*

Nous verrons plus loin les acceptations filmiques de la ville. Pour l'instant contentons-nous d'une définition de la ville comme **lieu d'établissement historique, central par rapport à un espace rural dominé, caractérisé par l'agglomération d'une population et de constructions importantes en taille et en nombre, et la dominance des activités tertiaires, notamment d'échange.**

2.L'urbanisme, l'action sur la ville ?

Les définitions et essais de définition de l'urbanisme sont innombrables et varient plus ou moins d'un auteur à l'autre. Apparue en 1867 dans l'ouvrage de Cerdà, *Teoria general de la urbanizacion*, en 1910 dans son acceptation française, le terme d'urbanisme semble plus renvoyer à la pratique ou à l'art qu'à la théorie ou la science. En effet, le dictionnaire Larousse définit l'urbanisme comme « l'art d'aménager et d'organiser les agglomérations humaines ». Pour Pierre George¹, l'urbanisme, « à la fois la science et l'art de l'ordonnement urbain, est technique en tant que science et création sociale en tant qu'art ». Par ailleurs, il est étonnant de remarquer la présence du terme Urbanisme dans l'ouvrage collectif, *l'Encyclopédie de l'art*, et l'absence du terme Cinéma dans le même ouvrage. Selon les auteurs, le terme désigne « aussi bien l'analyse (ou la « lecture ») de l'habitat de l'homme que la conception de cet habitat ». Enfin, l'ouvrage *Principes d'analyse scientifique – Vocabulaire de l'architecture* reste encore plus large en proposant l'urbanisme comme à la fois art et science, se rapportant à la construction et à l'aménagement des agglomérations, villes et villages.

Françoise Choay montre qu'initialement, pour Cerdà, l'urbanisme est le processus d'aménagement de l'espace (planifié ou non) et les lois qui le sous-tendent, et que l'urbaniste cherche à découvrir ces lois, à les intégrer dans une théorie générale et à organiser l'espace bâti dont le déploiement fut entravé et retardé par des contingences historiques. Elle rappelle par ailleurs la double face théorique et appliquée de l'urbanisme. De son côté, Pierre Merlin² évoque l'urbanisme comme « praxis » ou « action », ce qui semble renvoyer directement à un travail, une pratique de l'homme sur un objet. Il arrive aussi parfois que l'on trouve, au détour d'un texte, des références à « ceux qui agissent sur la ville pour tenter de modifier ou de conforter le cours qu'elle a pris »³. S'agit-il des urbanistes ? L'auteur, Yves Challas ne le dit pas mais on est en droit de le penser.

Il semble en tout cas, qu'en tant que science, l'urbanisme ne puisse se prévaloir d'être une discipline autonome. « La production de l'espace bâti est conditionnée par des valeurs et met à contribution des pratiques et des acteurs multiples » (Pierre Merlin).

Puisqu'il nous faut arrêter une manière d'entendre le terme urbanisme dans ce mémoire, nous opterons pour **la pratique de l'organisation spatiale urbaine et la recherche de la compréhension des lois la sous-tendant.**

¹ *Urbanisme et société*, in *Encyclopédie Universalis*

² *Urbanisme*, in *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*

³ Yves Challas, *L'invention de la ville*, 2000

3. L'habiter périphérique urbain

1. L'habiter

Dans le Petit Larousse, le mot « habiter » connaît la définition suivante : « avoir sa demeure, sa résidence en (tel lieu) ». Cette courte définition qui insiste sur l'idée de logement, suggère toutefois par le « en », du latin « in », une acceptation un peu plus générale. C'est les limites de cette généralisation qu'il nous faut fixer.

Martin Heidegger a apporté l'une des premières définitions de la notion d'habiter, tout d'abord par la négative¹. « Les bâtiments donnent une demeure à l'homme... Pourtant il n'y habite pas si habiter veut dire seulement que nous occupons un logis ». Heidegger poursuit en écrivant que l'habiter est « la façon dont tu es et dont je suis, la manière dont nous autres hommes sommes sur cette terre ». Dans sa conception, l'habiter est condition du bonheur et cette plénitude est en connivence immédiate avec l'univers entier par son contact avec celui-ci. Dans cette continuité, Augustin Berque (1996) estime que le lieu est constitutif de notre humanité car il est à la fois nature et culture, il est singulier. En cela, il porte déjà un jugement sur la modernité qui, selon lui, en limitant les lieux à leur fonctionnalité, a détruit leur essence (le génie du lieu).

Henri Lefèbvre apporte, lui aussi, des éléments de réflexion à cette notion d'habiter. Celui-ci fonde sa réflexion sur la distinction entre habitat et habiter (qu'il considère comme indissociable de l'urbanité, c'est à dire de la société urbaine et de la participation à celle-ci) et semble regretter un habiter disparu, tant dans les grands ensembles que dans l'habitat pavillonnaire. Pourtant, selon lui, l'habiter ne disparaît jamais totalement et, en fait, s'adapte aux contraintes de l'habitat. Il met ainsi l'accent sur la participation à la vie de la cité. Ainsi, la notion d'habiter ne fait pas seulement appel au logement proprement dit mais englobe les pratiques qui lui sont liées.

Ainsi, selon ces auteurs, l'habiter semble soit se situer dans une inscription dans le monde (Heidegger et Berque), soit dans une inscription dans la société (Lefèbvre). La phénoménologie a d'ailleurs dépassé ces deux aspects en mettant en avant la question de l'échelle. La maison est alors emboîtée dans des échelles plus grandes, tout comme le social, emboîté dans le spirituel, et l'homme trouve sa place dans la ville, la société humaine et le monde.

Enfin, d'autres auteurs ont examiné cette notion en donnant leurs propres définitions. Citons pour exemple Norberg-Schultz qui soutient que l'habiter s'exerce quand l'homme arrive à s'orienter dans et à s'identifier à un lieu et, de façon plus pragmatique, Hervé Gazel², qui inclut l'habiter dans la variable « population ». « La variable "population" est qualitativement riche : elle sous-tend aussi bien des mobilités au sens large (exode rural, mobilité quotidienne...) que des activités (travail, loisirs, hobbies, shopping...) et de "l'habiter" (des habitudes, des mouvements, de la territorialisation) ».

¹ Martin Heidegger, *Bâtir, Penser, Habiter*, in *Essais et conférences*

² *L'émergence de la métropole euro-méditerranéenne*, in Synthèse du rapport de recherche pour la DATAR de François Moriconi-Ebrard

Il convient à présent de fixer une définition qui sera entendue dans ce travail de recherche. J'utiliserais ainsi le terme d'habiter en entendant par celui-ci l'**appréhension et la pratique sociale et spatiale, par les individus, de leur mode de logement et des espaces publics qui lui sont liés**, que l'on peut schématiser de la façon suivante.

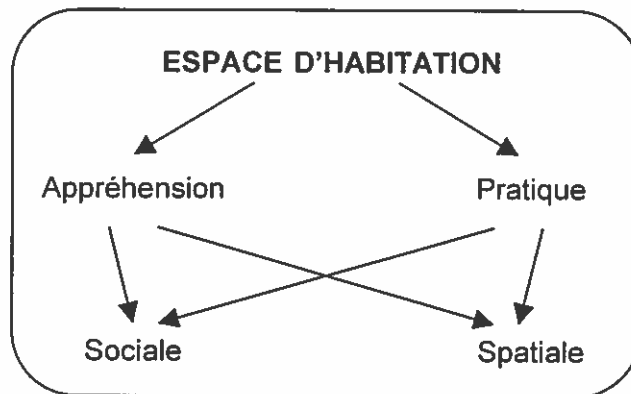


fig. 3 - L'habiter

2. Les espaces périphériques urbains

L'espace est défini par le *Petit Larousse* comme « surface, milieu affecté à une activité, un usage particulier ». Pierre Merlin cite, lui, les travaux de Kant qui avait montré que « l'espace est une forme *a priori* de la perception des humains » et ceux d'Edward Hall concernant la « proxémie humaine qui analyse, en se nourrissant de constations empruntées à l'éthologie animale et à l'anthropologie de l'espace, la façon dont l'homme utilise l'espace et, en particulier, la nature et les modalités différentes selon les cultures, des relations de proximité qu'il établit avec ces semblables »¹.

Ensuite, le *Petit Larousse* définit la périphérie comme « l'ensemble des quartiers éloignés du centre d'une ville », alors que l'on trouve dans *Les mots de la géographie*, la définition suivante : « partie externe d'un espace, ou partie considérée comme étant sous la domination du centre. » L'article souligne, par la suite, la différence d'acceptation du mot au sens spatial ou au sens non-spatial, qui dans ce dernier cas, « ne prend en compte que le rapport dominant-dominé ».

Pierre Merlin, dans son article sur la banlieue du *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, parle du territoire urbanisé qui entoure une ville. Ceci reviendrait à assimiler les espaces périphériques urbains à la banlieue. Le terme peut se voir comme la ban-lieu, le territoire d'une lieue autour d'une ville sur lequel s'étendait le ban (latin médiéval *banleuca*). Il souligne, par la suite, la dépendance de la banlieue à la ville, dépendance historique et fonctionnelle, et son évolution contemporaine, faubourgs, banlieue industrielle, extension des quartiers d'habitat, apparition des grands ensembles, puis de l'étalement de l'habitat individuel.

Jean-Patrick Lebel² compare la banlieue à la « frontière », lors de la conquête de l'Ouest américain, progressant sans cesse. Selon lui, « la banlieue est au bord de la ville comme la terre au bord de la mer, l'explorateur au bord de l'inconnu, le chercheur au bord de sa découverte ».

De façon plus pragmatique, l'auteur, dans le même article, décrit géographiquement la banlieue. « Des faubourgs, du XIX^e siècle et d'avant, en passant par les fortifs, puis la première zone de la fin des années quarante, avec ses HLM en brique ocre et rouge en

¹ Espace, in *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*

² La zone, in *Visions urbaines*

bordure de la petite couronne, berceau des marchés aux puces, aujourd'hui ensevelie, nivelée sous le périphérique et les terrains de sport. Puis les cités champignon des années soixante envahissant les terrains vagues et en créant d'autres, cernant et écrasant les pavillons des petites bourgades de la grande couronne, jusqu'aux ZUP-ZAC-ZAD-ZEP d'aujourd'hui... les compléments de nom changent mais c'est toujours la zone »

Nous garderons le terme d'espaces périphériques urbains pour éviter l'écueil actuel qui fait entendre par le mot banlieue les grands ensembles et les quartiers d'habitat social situés à la périphérie des grandes villes, et qui a une connotation souvent négative.

Ainsi, on peut définir les espaces périphériques urbains, d'après ces définitions, comme les surfaces éloignées du centre d'une ville, et qui, toutefois, lui appartiennent.

De façon plus pragmatique, on peut aussi parler de ces espaces comme **les espaces situés en marge des villes-centres et constituant généralement la limite (floue) extérieure d'une agglomération** que caractérisent les nouvelles formes urbaines apparues avec l'étalement urbain après la seconde guerre mondiale et répandues à partir des années 1960 (grands ensembles, rocares, centres commerciaux, habitat péri-urbain pavillonnaire).

2. La ville au cinéma, « état de l'art »

Il n'existe qu'une petite quantité d'écrits scientifiques traitants de la ville au cinéma. Ceci est d'ailleurs paradoxal puisque la ville compose la trame d'un nombre incalculable de films, puisqu'elle est le lieu de vie principal de l'Homme et que le cinéma représente généralement le monde dans lequel vit l'Homme.

De plus, il semble à priori, que la littérature existante se penche surtout sur la poétique et l'esthétique de la ville au cinéma. Aussi, beaucoup d'articles traitent de tel ou tel film comme d'un « guide à travers une ville » ou comme une manière de personnifier la ville... On a alors affaire à une véritable célébration de l'urbain, à la recherche d'un esprit des villes, à l'évocation de l'esthétique urbaine, souvent mêlées à un certain lyrisme dans le rapport au film. Pour autant, certains auteurs ont tout de même abordé ce thème de manière scientifique.

Mais comment aborder les formes urbaines au cinéma ? Plusieurs façons d'aborder le thème surgissent de la lecture d'articles ou d'ouvrages sur le sujet de la ville au cinéma.

- La perception de la ville par un réalisateur ou un courant particulier
- Une ville en particulier abordée par le cinéma en général
- Les représentations filmiques d'un type spécifique d'espace urbain
- L'approche émotive à travers la personnification de la ville à l'écran
- L'esthétique de la ville à l'écran
- Le cinéma comme miroir de la société

Peu d'auteurs se sont attardés sur une synthèse de ces approches. On peut cependant citer la thèse de Géographie de Thierry Lulle, dirigée par Françoise Choay en 1989, *La traversée des villes de cristal, le rôle du cinéma dans la production des espaces bâtis et urbains*, dans laquelle une partie est consacrée à un état de la question de l'architecture et la ville à l'écran. Depuis, plusieurs articles sont venus apporter de nouvelles approches à la question de la ville à l'écran, mais aucun ouvrage n'a couvert de manière large le sujet.

De plus, il faut souligner que l'urbanisme n'est pas la seule discipline à s'intéresser à la ville. Le terme ville, dans ces approches, peut alors être entendu de diverses manières, autres que celle qui nous intéresse et que nous avons vu dans la partie précédente. Ainsi, les approches sociologique, artistique ou architecturale, pour les plus prégnantes, n'ont pas la même approche et s'intéressent moins, à travers l'analyse filmique, au phénomène urbain au sens où l'entend l'urbanisme, qu'à la perception symbolique ou émotive de celui-ci, ou à son esthétique.

Nous allons essayer de mettre en perspective à la fois les réflexions de chercheurs en sciences humaines et les réflexions sur et représentations filmiques de la ville par des cinéastes autour de ce thème

1. La ville au cinéma : sujet, personnage ou décor ?

Le cinéma est né avec le siècle de la ville. Il est apparu à la fin du XIX^e siècle, la première projection publique du cinématographe Lumière datant du 28 décembre 1895. Cette époque correspond au début de l'explosion urbaine qu'a connu le monde industrialisé au XX^e siècle. Ainsi, dès son invention, le cinéma va s'intéresser à la ville. Les premiers cinéastes ont ainsi filmé des vues de villes existantes ou construites en studio, avec des actions qui s'y déroulent. François Niney¹ écrit, « le cinéma est un enfant de la ville, une technique industrielle qui s'adresse aux foules industrielles ». En effet, les premiers films sont des prises de vues de l'univers urbain : des rues, des usines, le célèbre train entrant en gare de La Ciotat... On peut ainsi dire que la ville moderne et le cinéma naissent ensemble.

Le cinéma raconte le monde de l'homme, or, en ce XX^e siècle, les hommes de la société industrielle se regroupent dans les villes, créant ainsi un exode rural sans précédent et une véritable explosion urbaine accompagnée par une croissance démographique extrêmement forte. Le cinéma sera en quelque sorte un témoin de ce mouvement.

1. Ville et cinéma

Plusieurs chercheurs ont mis en avant les possibilités cinématographiques « innées » de la ville. Ainsi, Thierry Flamand² décrit la ville, en même temps, comme un organisme en perpétuelle évolution et, et ceci est particulièrement vrai pour la ville européenne, comme la mémoire de cette évolution, formant ainsi un remarquable « réservoir de décors naturels ».

De leur côté, J P Granier et O Saint-Raymond³, évoquent la scénographie urbaine, la théâtralité de la vie citadine où le cadre bâti est tel une scène et dans lequel les passants peuvent tous être saisis comme des acteurs. Mais aussi, selon eux, la temporalité urbaine, de par son écoulement et sa scansion du temps, est en adéquation avec la temporalité du cinéma, à travers des accélérations et ralentis, ruptures et télescopages, retours en arrière et anticipations, durées réelles et imaginaires.

Avec une approche semblable, Alain Medan⁴ estime que les villes sont des films, des mises en scène, où se retrouvent les caractéristiques des effets cinématographiques : mouvements, profondeur de champ, surimpression, fondus-enchaînés, travellings, panoramiques, rumeurs, mais aussi de la texturologie filmique : passages, glissements, séquences, enchaînements. De plus, toujours selon lui, « la ville est le support de milliers d'intrigues qui se croisent avec une amplitude et une profondeur vertigineuses ».

Selon Thierry Lulle⁵, « l'écriture filmique, traitement d'une matière spatio-temporelle par montage de plans à échelle variable, se prête particulièrement bien à la représentation des caractères acquis par la grande ville au cours du siècle » et, par là même, le cinéma aurait largement alimenté l'imaginaire urbain.

La ville a ainsi une double relation avec le cinéma. Lieu de vie privilégié et lieu de la présence humaine, elle a donné naissance au cinéma qui s'est développé à travers elle, en filmant son univers contemporain, en l'occurrence le monde urbain. Elle est finalement à la fois objet et sujet du cinéma.

La ville, omniprésente dans nos vies, l'est aussi sur grand écran!

¹ *Le cinéma, le quartier et la périphérie*, in *Visions Urbaines*

² *Adapter la ville à l'écran*, in *Visions Urbaines*

³ *Ville et cinéma, un rendez vous manqué ?*, in *Espaces et Sociétés* n°86

⁴ *Au film de la ville*, in *Espaces et Sociétés* n°86

⁵ *Cinéma et ville*, in *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*

En ce qui concerne cette relation entre ville et cinéma, Serge Daney¹, affirme que « Le cinéma appartient à la ville et que, pas plus qu'il ne l'a précédée, il ne lui survivra. Plus qu'une solidarité, un destin commun ». En cela, il met en parallèle l'effacement de la ville au profit d'un « paysage urbain » et l'effacement du cinéma au profit d'un « paysage audiovisuel », en prenant deux « exemples-limites », l'espace du village africain, sans « marques », « sous-balisé » et l'idée d'un cinéma africain encore à venir, et l'espace postmoderne « sur-balisé » de la banlieue japonaise et le souvenir d'un cinéma japonais dont on ressent la perte. « Ces deux exemples-limites touchent aux limites du cinéma, né dans les villes et ne leur survivant pas. [...] C'est entre ces deux limites que la ville a soufflé au cinéma les formes élémentaires et les réflexes de base de la perception du monde ».

α [Pour autant, en apprend-t-on plus sur la ville ? Peut-on différencier la ville qui ne serait qu'un simple décor, de la ville qui serait le sujet ou le personnage central du film ?

2.ville-sujet, ville décor

Dans son ouvrage *La ville au cinéma*, Jacques Belmans dresse une typologie des différentes formes de représentation de la ville au cinéma. Nous verrons plus loin quels sont ces types de représentation. Il importe ici de souligner sa « Mégapolis-décor ». Selon lui, les films relevant de cette acceptation de la ville s'attardent sur le cadre de la ville qui n'est que « pure convention servant de support soit au pittoresque, soit à l'imaginaire ». De plus, ces oeuvres seraient, caractérisées par une absence de point de vue social et de réflexion sur la condition humaine ou, en l'occurrence, *condition urbaine*. L'auteur considère de plus que dans ce cas, « les grandes villes sont exploitées en fonction de leur pouvoir d'évasion, de dépaysement, en guise d'arabesques décoratives ou tout simplement comme buts de voyages ou de cadres jolis pour démêlés sentimentaux ». Ainsi, d'après Belmans, ce type de représentation filmique de la ville n'amène aucune information sur l'urbain.

« Les hommes vivent moins dans un décor qu'ils ne vivent en eux-mêmes », écrit-il.

Pour poursuivre, citons encore une fois, le *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement* dans lequel se trouve un article de Thierry Lulle intitulé Cinéma et ville. L'auteur fait la distinction entre deux types de films livrant un commentaire sur la ville: « ceux dont le propos explicite est de tracer un portrait de la ville et ceux qui le font indirectement. Les premiers tendraient vers une objectivation de l'espace urbain et les seconds vers un jugement (positif ou négatif) de valeur ». Dans ces deux cas, la ville est partie intégrante de la réflexion de l'auteur du film et peut s'entendre comme sujet du film. Il n'en dit pas plus dans cet article sur la façon de différencier les films livrant une réflexion sur la ville et ceux n'en livrant aucun.

Nous nous en remettons dans ce mémoire à l'acceptation de Jacques Belmans pour ce qui est de la ville-décor, c'est à dire une simple toile de fond servant de faire-valoir à une intrigue, et à l'acceptation de Thierry Lulle pour ce qui est de la ville-sujet, c'est à dire une réflexion portant sur l'objectivation de l'espace urbain d'une ville en particulier, ou s'orientant vers l'énoncé d'un jugement de valeur sur l'urbain vu de façon plus générale.

¹ Ville-ciné et télé-banlieue, in *Cités-cinés*

3. La ville, personnage ou sujet d'analyse ?

Revenons à l'ouvrage de Jacques Belmans¹ et à l'exposé de ces différentes formes de représentation de la ville au cinéma. Pour lui, il existe cinq types de films portant une réelle réflexion sur la ville, et un type de film n'utilisant la ville que comme simple décor. Il évoque ainsi, tout d'abord, la Megalopolis-Décor que nous avons vu plus haut et qui, selon l'auteur, ne présente aucun intérêt pour la compréhension de l'urbain, mais aussi, la Megalopolis-Moloch, qu'il présente comme la vision de la ville broyant l'Homme, le noyant dans la multitude des anonymes, en le faisant le jouet des meneurs politiques ou religieux. La ville est alors facteur de solitude et exaspère les passions et les vices à travers toutes sortes de tentations et de sollicitations. Celui ou celle qui y arrive de l'extérieur est particulièrement vulnérable, devant se fixer à la ville, s'y adapter, y survivre, y prospérer, citant en particulier, *L'Aurore* de Friedrich Wilhelm Murnau, 1927. Dans la même optique, l'auteur cite encore des films comme *La Foule* de King Vidor, 1928, présentant le thème de la perte de personnalité ou *Le dernier tango à Paris*, de Bernardo Bertolucci, 1972, renvoyant l'homme des villes à sa solitude existentielle.

Le troisième type, la Mégalo-Megalopolis (ou Rastignac-Megalopolis) est la représentation filmique de la ville selon laquelle l'existence urbaine n'est possible que par l'élévation matérielle, l'esprit de compétition, les combines, et dans laquelle évoluent des arrivistes de la politique, de la spéculation, de la promotion immobilière, des affaires, etc.. L'auteur cite comme exemples *Citizen Kane* d'Orson Welles, 1940, et *Main basse sur la ville* de Francesco Rossi, 1963. Vient ensuite la Megalopolis de la violence, où la ville équivaut à l'univers de la violence et des conflits provenant de la réunion, dans un espace clos, des heurts que provoquent tant les tentations que la multiplicité contradictoire des désirs et ambitions. Cette violence peut être ouverte ou bien sournoise, à travers l'habitude, l'ordre, l'anonymat, mais aussi couvrir la violence illégale, celle commise par « les honnêtes gens », la drogue, le racisme, mais aussi la guerre (Berlin, Hiroshima, Rome, Paris, Madrid). Des films comme *West Side Story*, de Robert Wise, 1961, *Les temps modernes* de Charlie Chaplin, 1936, ou bien encore *Orange Mécanique*, de Stanley Kubrick, 1971, sont représentatifs de cette vision de la ville.

L'auteur belge envisage encore la ville au cinéma comme la Megalopolis-Satire, à travers laquelle le cinéaste se moque de l'existence des hommes au sein de leurs grandes concentrations urbaines en réalisant une peinture superficielle, comique ou sarcastique de leurs mœurs, grâce notamment à l'exagération ou à la caricature. Le réalisateur tourne en dérision les maux et les incommodités qui accablent l'homme urbain, et Belmans de citer en particulier *Zazie dans le métro* de Louis Malle, 1959, *Playtime* de Jacques Tati, 1967 et *Week-end* de Jean-Luc Godard, 1968.

L'ouvrage se termine sur la description de la Megalopolis-Fiction dont le cinéma offre, dans des films comme *Aelita* de Yakov Protazanov, 1924 ou *Metropolis* de Fritz Lang, 1926, une vision souvent pessimiste à travers un urbain gigantesque et souvent en proie à la dictature ou la violence quotidienne, où l'existence même de la ville peut être mise en question.

Belmans aborde, en outre, un chapitre sur la Megalopolis dans le documentaire engagé, à travers *A propos de Nice* de Jean Vigo, 1929, et *Aubervilliers* de E. Lothar, 1945, films dans lesquels les auteurs défendent un point de vue et un engagement, particulièrement l'accusation des inégalités sociales dans une optique socio-économique.

Cette approche synoptique de la question de la ville au cinéma est une des rares que l'on puisse trouver. Il semble toutefois que l'auteur s'arrête à la personnification de la ville en tant qu'entité dans son rapport à l'Homme. Ainsi, il n'est fait que très peu allusion à ce que

¹ La ville au cinéma, de Fritz Lang à Alain Resnais, 1977

la ville est en tant que telle. L'auteur insiste sur la façon d'être des hommes à l'intérieur de l'urbain et le personnifie, notamment lorsqu'il évoque la Megalopolis-Moloch.

Plus proche de nous, Thierry Lulle¹, à travers ce qu'il nomme « les films dont le propos explicite est de tracer un « portrait de ville » », entend l'observation d'une ville ou de l'urbain au sens général à travers la représentation de son essence plus que de ses particularités. Pour lui, ceci est apparu avec les « symphonies de villes » des années 1920 qui montraient la vie d'une grande ville durant vingt quatre heures (*Rien que les heures* d'Alberto Cavalcanti, 1926 ; *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann, 1927 ; *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov, 1929), les écoles documentaristes anglaise et américaine des années 1930 ayant par la suite adopté une démarche sociologique pour se pencher sur des questions précises, par exemple le logement des classes défavorisées. Dans les années 1960, ce sont les néo-réalistes italiens et la nouvelle vague française qui montrent la ville à travers les déambulations d'anti-héros ou « la mise en scène des stratégies et rapport de forces qui régulent des opérations d'aménagement urbain » (*Main basse sur la ville* de Francesco Rosi, 1963 ; *Berlin-Chamissoplatz* de Rudolph Thome, 1980).

L'auteur distingue aussi un type de film dont le « portrait de ville » est indirect et porte un jugement de valeur. Il s'agit de films comportant une fonction narrative déterminante et souvent liés à un genre établi (policier, comédie musicale, science-fiction, etc.), dont les décors sont fréquemment fabriqués en studio. La ville est alors souvent montrée comme négative (cinémas allemand des années 1930, américain des années 1940-1950, du tiers-monde), mais aussi conviviale (cinéma français des années 1930, comédies musicales américaines), ou bien fait l'objet d'une opposition, notamment dans le rapport ville/campagne (*L'aurore* de Friedrich W. Murnau, 1927 ; *Le troupeau* de Z. Okten, 1979), le rapport passé/futur (*Métropolis* de Fritz Lang, 1927) ou le rapport traditionnel/moderne (*Mon Oncle* de Jacques Tati, 1958).

L'expression « portrait de ville » personnifie d'elle-même l'urbain, pourtant cette approche apparaît tout de même plus analytique dans le sens où l'auteur se réfère à l'urbain en tant que tel, en tant qu'état, et non en tant qu'un personnage supplémentaire dans la trame du film.

2. Cinéma, villes ouvertes

Une approche commune à plusieurs auteurs sur le sujet de la ville au cinéma consiste à aborder le thème sous l'angle de la représentation filmique d'une ville en particulier. Plusieurs villes européennes ont été particulièrement souvent représentées à l'écran. On peut pour cela évoquer tout d'abord leur taille, leur cadre, leur population, leur histoire, l'image et les clichés de la ville, mais aussi, leur attractivité auprès d'artistes et cinéastes qui souvent vivent dans ces villes. Ainsi, la plupart des grandes villes et capitales européennes ont fait l'objet de nombreux films ou en ont été le décor, mais trois semblent sortir du lot. Il s'agit de Berlin, Rome et Paris.

Dans le monde, d'autres villes ont été, de la même façon, souvent portées à l'écran, comme New York et Los Angeles aux Etats-Unis d'Amérique, ou bien encore Bombay, en Inde, mais nous ne nous attarderons pas sur celles-ci, notre recherche se limitant, pour des raisons pratiques, aux frontières de l'Europe.

¹ *Cinéma et ville*, in *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*

1.Paris

Selon Jean-Yves de Lépinay¹, « Paris est une ville peuplée de fantômes, [...] dans l'esprit du cinéophile, certains lieux de Paris sont irrémédiablement liés à des scènes de films qui l'ont ému », tandis que pour Michel Boujut², « le cinéma [est l'] ouvre-boîte de la ville et de ses secrets ». En tout cas, Paris est une des villes les plus filmées du monde. Entre carte postale, mythe, cliché, transfiguration et réalité, chaque période, chaque courant, chaque réalisateur aura apporté sa propre lecture de cette ville.

Ce sont tout d'abord, au début du XX^e siècle, les frères Lumière, Edison, Albert Kahn et ses « Archives de la planète » et les premiers cinéastes documentaires ainsi que les opérateurs des actualités cinématographiques qui exploreront Paris et quelques aspects de sa vie quotidienne. Puis, ce sera le tour des premières fictions et documentaires d'avant-garde qui vont alors « poétiser » la ville. André Antoine, avec *Le coupable*, 1917, et René Clair, avec *Paris qui dort*, 1923, tourné du haut de la Tour Eiffel, mais aussi Louis Feuillade et ses *Fantômas*, 1913, *Les vampires*, 1915, et *Judex*, 1916, ont ainsi mis en scène la ville, la montrant dans son gigantisme et son mystère.

La période suivante verra Paris magnifié, mythifié à travers des films comme *Ménilmontant* de Dimitri Kirsanoff, 1926, *Sous les toits de Paris* de René Clair, 1930 ou *Hôtel du Nord* de Marcel Carné, 1938, présentant une ville populaire et en mutation, et créant nombre des décors en studio, posant par là même, comme l'écrit Françoise Puaux³, « le problème du vraisemblable ».

Dans l'après guerre, entre autres Jacques Becker, *Falbalas*, 1945, Henri-George Clouzot, *Quai des orfèvres*, 1947, Julien Duvivier, *Panique*, 1946, filment un Paris plus sombre, plus inquiétant, alors que le cinéma musical offre l'image du Paris « de toujours » avec des films tels *Si Paris m'était conté* de Sacha Guitry, 1955 ou *Un américain à Paris* de Vicente Minnelli, 1951.

Les années 1960 verront d'un côté la traduction filmique des métamorphoses urbaines et sociales de la capitale ainsi que les prémonitions de Jacques Tati (*Mon Oncle*, 1958 ; *Playtime*, 1967), et, de l'autre, l'explosion de la Nouvelle Vague française et de son regard neuf redescendu dans la rue, qui influencera la majeure partie du cinéma français des années 1970 et 1980, à travers *Le signe du lion*, d'Eric Rohmer, 1959, *A bout de souffle* de Jean-Luc Godard, 1960, *Paris nous appartient*, de Jacques Rivette, 1960 ou *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda, 1962. *Paris vu par...*, 1965, film collectif signé par Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jean-Daniel Pollet, Jean Rouch et Jean Douchet restera comme le manifeste de ce mouvement.

A la fin des années 1980 et pendant les années 1990, ce sont de jeunes et nouveaux réalisateurs qui vont filmer et interpréter Paris. Leos Carax, *Boys meets girls*, 1984 et *Les amants du Pont-Neuf*, 1991, Olivier Assayas, *Irma Vep*, 1996, Luc Besson, *Nikita*, 1990, explorent une ville à la fois insolite et inquiétante, tandis que d'autres cinéastes continuent de faire vivre l'image du Paris traditionnel notamment Cédric Klapisch, *Chacun cherche son chat*, 1996 et *Peut-être*, 1999, Alain Resnais, *On connaît la chanson*, 1997 ou Jean-Pierre Jeunet, *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, 2000.

2.Berlin

Ville d'histoire, ville symbole, Berlin a fasciné les cinéastes depuis que les frères Max et Emil Skladanowsky y projetèrent pour la première fois en Allemagne des images animées et y filmèrent des scènes urbaines comme « Vie et activités de l'Alexanderplatz à Berlin »

¹ *Paris au cinéma ou Everyone says I love you*, in *Urbanisme* n°328

² *Cinéma : villes ouvertes, Paris*, in *Visions Urbaines*

³ *Cinéville : Paris-travelling*, in *Urbanisme* n°288

ou bien « Unter den Linden ». C'est ensuite Ernst Lubitsch qui laissera son témoignage à travers plusieurs films réalisés entre 1916 et 1918.

Les années 1920 et 1930 verront Berlin se muer en capitale de l'expressionnisme et se situer à l'avant-garde artistique de l'Europe avec, en particulier, *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann, 1927, mettant en scène les caractères essentiels de la ville contemporaine : la vitesse et le rythme, notamment en filmant les innombrables moyens de transport, la circulation et le travail. Il s'agit, selon Anne Zimmermann¹, de « l'histoire d'une journée à Berlin, du presque silence de son éveil à l'apothéose de sa soirée, dans l'énergie dévoreuse du progrès ». Mais aussi, *Le dernier des hommes* de Friedrich W. Murnau, 1924, *Asphalte* de Joe May, 1929, *Ventres glacés* de Slatan Dudow, 1932, *Les hommes, le dimanche* de Robert Siodmak et Edgard G. Ulmer, 1930, *M le maudit* de Fritz Lang, 1931, participent à ce mouvement.

Par la suite, le régime nazi commencera insidieusement à prendre le pouvoir et fera réaliser en 1936, à Leni Riefenstahl, *Les dieux du stade*, film mettant en scène les jeux olympiques à la gloire du régime, ou bien *Le jeune hitlérien Quex* de Hans Steinhoff, 1933. Plusieurs réalisateurs mettront en scène, quelques décennies plus tard, cette période trouble et tragique de l'histoire de la ville, notamment Ingmar Bergman avec *L'œuf du serpent*, 1977, Bob Fosse avec *Cabaret* sorti en 1972, Juri Ozerov, *Le dernier assaut*, 1972, ou Georg W. Pabst avec *Le dernier acte*, 1955.

Au sortir de la guerre, c'est *La scandaleuse de Berlin* de Billy Wilder, 1948, et *Allemagne, année zéro* de Roberto Rossellini, 1947, qui permettront de suivre deux personnages, une chanteuse de cabaret et un enfant, dans les décombres d'une ville en ruine.

Le Berlin divisé, symbole de la guerre froide, se retrouve lui aussi dans plusieurs réalisations. *Un, deux, trois* de Billy Wilder, 1961, *Les anges de fer* de Thomas Brasch, 1980, *Le rideau déchiré* d'Alfred Hitchcock, 1966, *Mes funérailles à Berlin* de Guy Hamilton, 1967, *Possession* d'Andrzej Zulawski, 1980, et *Les ailes du désir* de Wim Wenders, 1987. Michel Boujut² note d'ailleurs que ce dernier remarquait que « Berlin est un lieu unique, puisque l'histoire du XX^e siècle peut se lire à livre ouvert dans ses cicatrices. Un lieu de mensonge et de mort devient un lieu de vérité. C'est la mémoire qui lui rend vie ».

La fracture Est-Ouest continue pourtant à se retrouver dans les films réalisés après la chute du mur, dans *Coup de foudre* de Rudolph Thome, 1990, *Les fruits du paradis* de Helma Sanders-Brahms, 1992 ou *Loin de Berlin* de Keith McNally, 1993. Mais aussi, Jean-Luc Godard aura revisité l'histoire allemande avec son *Allemagne, année 90*, 1991. Enfin, il faut signaler l'œuvre de Rainer Werner Fassbinder, qui aura dressé une « fresque historique de l'Allemagne et de Berlin au XX^e siècle, couvrant l'irrésistible ascension du nazisme, la reconstruction économique de l'après-guerre jusqu'aux années de plomb du terrorisme »³.

3.Rome

En tant que capitale de l'Empire romain antique, la ville a fait l'objet de nombreux films intéressants du point de vue historique, mais qui n'apportent aucune réflexion sur la ville actuelle. *Ben Hur* de William Wyler, 1959, en est l'archétype. Les films historiques retraçant la Rome de la période de l'Italie fasciste sont aussi nombreux, et on peut noter en particulier *La marche sur Rome* de Dino Risi, 1962, *Le bossu de Rome* de Carlo Lizzani, 1960, *Une journée particulière* d'Ettore Scola, 1977, ou *Les indifférents* de Francesco Maselli, 1964.

¹ *Images de Berlin*, in *Urbanisme* n° 328

² *Cinéma, villes ouvertes, Berlin*, in *Visions Urbaines*

³ Michel Boujut, *Cinéma, villes ouvertes, Berlin*, in *Visions Urbaines*

Plus tôt, Mario Bonnard (*Place des fleurs*, 1943) et Mario Mattoli (*Le diamant mystérieux*, 1943) avaient mis en scène la difficulté du petit peuple romain à vivre dans une ville souffrant de la guerre. Roberto Rossellini, lui, situe la trame de *Paisa*, 1946, dans une Rome fraîchement libérée et miraculeusement intacte.

Mais c'est avec *Rome ville ouverte*, 1945, film-manifeste, que Roberto Rossellini ouvre la voie au néo-réalisme italien. Suivront *Le voleur de bicyclette*, 1948, de Vittorio De Sica, montrant la Rome des travailleurs et des laissés pour compte de l'immédiat après-guerre, mais aussi *Sous le soleil de Rome* de Renato Castellani, 1948, situé dans le quartier prolétaire de San Giovanni, les films de Luciano Emmer, *Dimanche d'août*, 1950, et *Les fiancées de Rome*, 1952, *Les amoureux* de Mauro Bolognini, 1955 ou *Le pigeon* de Mario Monicelli, 1958.

Vint ensuite la Rome de Federico Fellini, dont les tournages auront bien souvent lieu dans les studios de Cinecittà, créés en 1937 sur l'initiative de Mussolini. Incontournables sont *La dolce vita*, 1960, et *Fellini-Roma*, 1971, à travers lequel « le cinéaste-archéologue-poète met à jour l'Histoire et les histoires de la capitale, strate après strate¹ », mais aussi *Le cheik blanc*, 1952, *Les nuits de Cabiria*, 1957, *Boccace 70*, 1962, *Fellini-Satyricon*, 1969, ou *Ginger et Fred*, 1986.

Pier Paolo Pasolini, lui, situera ses histoires dans la périphérie romaine, avec *Mamma Roma*, 1962, *Accatone*, 1961, ou *La ricotta*, 1963.

Un autre cinéaste romain, Ettore Scola, aura filmé et montré la misère de la Rome des bidonvilles avec *Affreux, sales et méchants*, 1976.

Les dernières années du XX^e siècle verront encore plusieurs films porter la ville à l'écran, notamment *Les amants terribles* de Danielle Dubroux, 1984, *Le parrain n°3* de Francis Ford Coppola, 1990, *Night on Earth* de Jim Jarmusch, 1991, ou *Rome-Romeo* d'Alain Fleischer, 1992.

3. Regards sur la ville

De la même façon que certaines villes ont retenu l'attention des cinéastes, l'attention de certains cinéastes s'est portée sur la ville. Fritz Lang, Jacques Tati, Wim Wenders, Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Friedrich W. Murnau, Federico Fellini, Alain Resnais, Jacques Rivette, Eric Rohmer ou David Lynch (aux Etats-Unis) ont chacun fait passer, d'une façon ou d'une autre, leur vision de la ville dans leurs réalisations filmiques. Nous nous intéresserons, dans ce chapitre, à deux d'entre eux, Wim Wenders et Michelangelo Antonioni. Non pas que leur production soit d'une qualité meilleure ou quantitativement plus forte, mais parce que la ville est abordée, à travers ces deux regards, de manière originale. Claude Eveno² fait d'ailleurs la liaison entre les deux œuvres. Selon lui, « en explorant à son tour l'univers des villes, Wim Wenders a repris la question de l'habiter là où Antonioni l'avait laissée, prenant l'homme du détachement [...] pour lui ouvrir à nouveau les yeux sur le monde et l'y plonger ». Les deux œuvres sont marquées par la déambulation, le parcours, avec ou sans but à travers des paysages urbains atypiques. Vides ou éternelles banlieues, les villes sont traitées d'une façon nouvelle et particulière.

¹ Michel Boujut, *Cinéma, villes ouvertes, Rome*, in *Visions Urbaines*

² Michelangelo Antonioni et la ville intérieure, in *Urbanisme* n° 328

1. Wim Wenders

La ville occupe une place particulière dans l'univers cinématographique de Wim Wenders. Le cinéaste, né en 1945 à Düsseldorf, met en scène pour la première fois dans *L'été dans la ville*, 1970, son personnage principal, « un nomade urbain qui anticipe sur tous les héros wendersiens à venir dans les rues de Munich »¹. Pour Michel Boujout, ces films sont composés de « semblants d'histoires où alternent plans fixes et travellings : rues, routes et rock ».

La traversée de l'espace urbain commencera réellement avec *Alice dans les villes*, 1974, où les protagonistes sillonnent tour à tour les villes tentaculaires de l'Amérique, « banlieue sans fin : villes posées au bord de la Highway, pompes à essence, motels »², et les villes allemandes industrielles de la Ruhr, d'Essen à Oberhausen, tristes souvenirs des cités ouvrières du XIX^e siècle.

Les deux films suivant de Wenders, *Faux mouvement*, 1975, et *Au fil du temps*, 1976, mettront chacun en scène un voyage, ou plutôt un parcours déambulatoire, à travers l'Allemagne de l'Ouest. Dans le premier il se situera entre Bonn et Frankfurt, tandis que le deuxième suivra la frontière divisant l'Allemagne, de Lüneburg à Hof.

Ensuite, c'est avec *L'ami américain*, 1977, que Wim Wenders confrontera trois grandes villes, Hambourg, Paris et New York, à travers la vie d'un personnage évoluant entre ces villes pour des raisons de santé, professionnelle et d'affaire. La ville américaine est à nouveau présente avec New York dans *Nick's Movie*, 1979, avec Los Angeles, dévoreuse d'âmes, dans *L'état des choses*, 1981 et avec Houston dans *Paris, Texas*, 1984.

Retour en Europe avec un portrait de Berlin vu d'en haut par deux anges passes-murailles. A travers *Les ailes du désir*, 1987, et le regard invisible et compatissant de ses deux personnages, Wenders filme la ville, ses stigmates, (les ruines, souvenirs de la deuxième guerre mondiale) et sa cicatrice (le Mur).

« Eparpillée et complexe comme le destin de ses habitants, la ville de Wenders est une ville ouverte. Cette ouverture donne la respiration nécessaire à ses personnages, toujours nomades, errants, prêts au départ. Un départ pour ce territoire sans qualité de l'urbain diffus, un départ comme un divertissement pascalien. »³

2. Michelangelo Antonioni

« J'avoue que la ville m'enthousiasme. Quand je m'en éloigne, j'ai l'impression de me retirer de la lutte. [...] C'est dans la ville que le monde va de l'avant, c'est là qu'il me plaît d'être. Je crois qu'un des aspects les plus typiques de mon caractère est la violence. Tôt ou tard je réussirais à la mettre dans mes films. »⁴

Selon Claude Eveno⁵, les cinq films de Michelangelo Antonioni (né en 1912 à Ferrara) tournés entre 1960 et 1967 ont façonné de façon définitive le regard de beaucoup de spectateurs : la trilogie composée de *L'avventura*, 1960, *La nuit*, 1961, et *L'éclipse*, 1962, puis *Le désert rouge*, 1964 et *Blow up*, 1967. Selon lui, « pour qui a vu ces films dans l'ordre de leur sortie, en ce temps-là, Antonioni fut tour à tour paysagiste, sociologue, architecte, peintre et photographe ».

Dans ces films, Antonioni aborde la ville en tant que paysage, « l'urbain comme horizon inéluctable ». A ceci, Claude Eveno ajoute encore : « On pourrait qualifier l'ensemble des films d'Antonioni, au moins à partir de *L'avventura*, comme un repérage des lieux offert à des individus sans repères, soit qu'ils les aient perdus par accident de la vie, soit qu'ils

¹ Michel Boujout, *Wim Wenders dans les villes*, in *Cités-cinés*

² Michel Boujout, *Wim Wenders dans les villes*, in *Cités-cinés*

³ KENZA Boukabara, *Wim Wenders, la ville ouverte*, in *Urbanisme* n° 328

⁴ Entretien avec Michelangelo Antonioni, in *Positif*, juillet 1956, in *Cités-cinés*

⁵ Michelangelo Antonioni et la ville intérieure, in *Urbanisme* n°328

soient plongés dans un univers qu'ils ne savent pas ou ne peuvent plus voir, des individus détachés, incapables d'investir ce qui les entoure »¹.

Le cinéma d'Antonioni évoque la perte de repère, le mal être, l'inadéquation entre la ville et ses habitants. Pour Jean-François Pigoullie, ce cinéma montre que « le divorce entre la ville et l'individu est consommé »² en laissant des personnages se faire envahir par la ville inhumaine. Il continue en affirmant que la critique des films d'Antonioni s'adresse directement à l'urbanisme et au capitalisme, à leur capacité à nier le monde et à leur arrogance. Selon lui, le mur devient la métaphore autour de laquelle s'articule la trilogie Antonionienne : mur de l'incommunicabilité, mur d'angoisse, mur de l'argent ou mur de verre avec lequel la transparence devient le lieu de toutes les solitudes.

Le seul échappatoire de l'angoissante ville Antonionienne semble être le parc ou le jardin public, lieux de découverte, de rencontres, espaces de vérité, de silence, à l'échelle humaine, épargnés par les promoteurs.

4. Approche partielle - Périphéries de villes

La plupart des auteurs s'accordent à dire que, durant le premier demi-siècle de l'histoire du cinéma, la banlieue et la périphérie ne sont que peu présentes à l'écran. On trouve toutefois quelques films traitant de quartiers périphériques ou « autres ». *Nogent, Eldorado du dimanche*, 1939, ou *Le jour se lève*, 1938, de Marcel Carné, *La belle équipe* de Julien Duvivier, 1936, *Partie de campagne* de Jean Renoir, 1936, ou *Notre-Dame de la Mouise* de Robert Péguy, 1941 font partie de ces films.

Ainsi, c'est essentiellement dans la seconde moitié du siècle que les espaces périphériques ont été mis en scène de diverses façons. Ceci doit bien évidemment être mis en perspective avec le moment où la structure urbaine, avec les nécessités de la reconstruction et de la reprise de l'exode rural, se modifiait profondément.

Michel Cadé résume dans son article de l'ouvrage *La marginalité à l'écran*³ : « Cette épopée, pour le meilleur comme pour le pire, les cinéastes l'ont portée à l'écran, dans un mouvement chronologique à double détente : tentant d'abord, jusqu'aux années 70, de transcrire et circonscrire l'espace nouveau qui s'offrait à eux, puis, particulièrement du milieu des années 80 à aujourd'hui, en dépassant cette image construite à coup d'éléments récurrents, souvent au bord du stéréotype, par la prise en compte attentive de l'originalité des populations banlieusardes ».

Dans les années 1960 et 1970, pointent sur les écrans, les premiers grands ensembles en arrière plan de plusieurs œuvres. Qu'il s'agisse du *Quai du point du jour* de Jean Faurez, 1959, du *Chat* de Pierre Granier-Deferre, 1971, ou du *Souffle au cœur* de Louis Malle, 1971, tous témoignent des chantiers en cours ou des tours déjà présentes. Une certaine critique de l'inhumanité et de l'uniformité de ses grands ensembles se développe à travers des films comme *Deux ou trois choses que je sais d'elle* de Jean-Luc Godard, 1967, *Terrain vague* de Marcel Carné, 1960, *L'amour existe* de Maurice Pialat, 1961, *Elle court, elle court la banlieue* de Gérard Pires, 1973, *Dernière sortie avant Roissy* de Bernard Paul, 1977 ou *Buffet froid* de Bertrand Blier, 1979, alors que d'autres films comme *Le rendez-vous des quais* de Paul Carpita, 1956, ou *Pierre et Paul* de René Allio, 1968, offrent, eux, une vision positive du grand ensemble, rêve de la modernité et symbole du mieux-vivre.

¹ Michelangelo Antonioni et la ville intérieure, in *Urbanisme* n°328

² La clinique et le parc, in *Visions Urbaines*

³ Du côté des banlieues, les marques d'un territoire, in *La marginalité à l'écran*, Cinémaction n°91

Ces espaces uniformes sont bien souvent traités en plans larges, soulignant la monotonie des lieux et leur répétition lancinante, tout en montrant l'arrivée des classes moyennes, voire bourgeoises, dans ces lieux où les conditions de vie sont alors plus confortables. Les espaces périphériques sont alors traités en tant qu'espaces construits et non caractérisés par leurs habitants.

La période des années 1980 et 1990 verra le traitement filmique des périphéries urbaines et de la banlieue évoluer vers des plans moins larges et faire la part-belle aux habitants de ces lieux. Des films comme *Le thé au harem d'Archimède* de Mehdi Charef, 1985, *De bruit et de fureur* de Jean-Claude Brisseau, 1988, *Etat des lieux* de Jean-François Richet, 1991, *L'argent fait le bonheur* de Robert Guédigian, 1993, *Un, deux, trois, soleil*, de Bertrand Blier, 1993, *Douce France* de Malik Chibane, 1995, *Raï* de Thomas Gilou, 1995, *La haine* de Mathieu Kassovitz, 1995, ou *Salut cousin* de Merzak Allouache, 1996, explorent en profondeur ces espaces extérieurs à la ville, ces « cités » qui, à la lumière de ces films, retrouvent une humanité et une convivialité que la période précédente avait nié, mais rappellent tout de même la réalité violente et contradictoire passant alors à l'état de « sujet de société » dans le champ social.

D'un autre côté, d'autres films donnent à voir l'état de l'habitat pavillonnaire qui n'échappe pas plus que les grands ensembles au chômage et à une certaine forme de violence. Il s'agit en particulier de *Mon Oncle* de Jacques Tati, 1958, et plus récemment d'*A la vie à la mort*, 1995, et *Marius et Jeannette*, 1997, de Robert Guédiguian ou *Fred* de Pierre Jolivet, 1997. D'une façon plus générale, il semble que ces dernières années la périphérie soit de plus en plus mise en scène à travers les nouvelles classes moyennes et l'habitat pavillonnaire notamment dans le cinéma hors hexagone. Ainsi, quelques cinéastes américains ont donné à voir une critique sévère de la périphérie des villes outre atlantique dans lesquelles s'étendent des lotissements à perte de vue. On peut noter en particulier *American Beauty* de Sam Mendès, 1999, *Happiness* de Todd Solondz, 1998, ou *L.I.E (Long Island Expressway)* de Michael Cuesta, 2001, qui à travers des drames et des individus déboussolés, donnent à voir la réalité des banlieues américaines. En Europe, le film autrichien *Dog days* de Ulrich Seidl, 2002, montre, à travers plusieurs portraits de personnages inhabituels, la construction de nouveaux quartiers pavillonnaires en périphérie de Vienne (les bétonneuses tournent encore et l'herbe des jardins n'a pas encore poussé). Voies rapides, parkings, voiture omniprésente, centres commerciaux et la faible densité de l'habitat pavillonnaire, investi par la classe moyenne, permettent de dresser le portrait des nouvelles périphéries.

La périphérie n'est plus seulement montrée mais acceptée et assumée par les cinéastes qui ne donnent plus à voir l'agencement global des grands ensembles, mais les femmes et les hommes ainsi que la diversité et le mélange des populations qui les habitent. La caméra explore, progresse et donne à voir les détails, puisque ces espaces, à l'inverse de monuments ou de centres de villes connues (La Tour Eiffel, Big Ben), ne peuvent pas être représentés par une simple vue stéréotypée.

Pourtant, les périphéries ne sont pas des espaces socialisés. Selon Pierre Sorlin, « on y erre dans le vide, on n'y trouve pas de points de rassemblement »¹.

Apparaissent, pourtant, à l'intérieur même de ces espaces, le métissage et l'intégration qui se heurtent toutefois parfois aux tensions internes et à l'extérieur, notamment aux structures étatiques, et en particulier à la police. Ainsi, on a souvent affaire à un « repliement sur soi, à un dépassement communaliste, qui aboutit à une communauté nouvelle, à son tour en marge »².

¹ Elle ne court plus la banlieue, in *La banlieue en fête*

² Michel Cadé, in *La marginalité à l'écran*, Cinémaction n°91

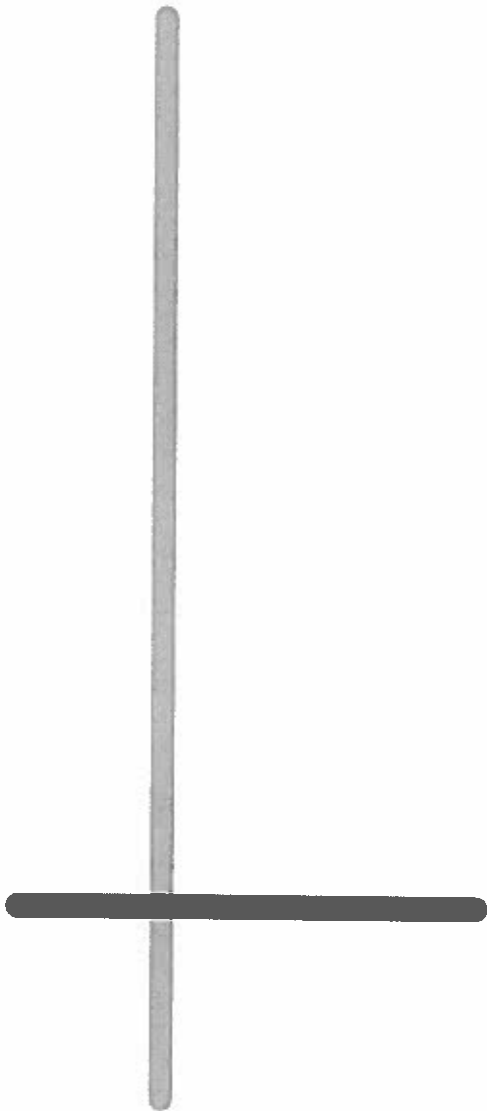
L'éloignement du centre est souligné par les moyens de transports utilisés par les personnages et ainsi la distance qu'ils ont à franchir pour se déplacer. La voiture, tout d'abord, mais aussi les transports en communs, bus, métro, train insistent sur la longueur des trajets qui relient les différents lieux.

En ce qui concerne le récit cinématographique, pour Pierre Sorlin, « le centre urbain est sur le versant narratif, tandis que les périphéries restent sur le versant documentaire. Les quartiers excentriques ne semblent pas aptes à soutenir une fiction, on n'y situe que des épisodes propres à relancer l'action principale, mais ces épisodes tranchent par leur durée exceptionnelle et par leur faible densité fictionnelle. ». Ainsi, selon lui, les cinéastes introduisent la périphérie dans leur récit de façon documentaire.

« La non-ville proche de la ville, selon Pierre Sorlin, n'est pas filmée pour elle-même, la caméra la construit au gré de deux réseaux qui sont d'un côté la trame narrative, de l'autre l'opposition au centre ».

Le cinéma se présente comme un médium regroupant les dimensions technique et artistique, alliant objectivité photographique et subjectivité du manipulateur de l'appareil. La discipline de l'urbanisme, science et art de la ville, ne s'y est que peu intéressée. Nous avons vu quelles sont les grandes lignes de la réflexion concernant les relations entre ville et cinéma. Outre les considérations générales de la ville en tant que personnage ou bien comme sujet d'analyse dans les représentations filmiques, plusieurs villes ont été particulièrement souvent montrées à l'écran et certains réalisateurs ont concentré une partie de leur travail à la représentation de l'urbain. Les périphéries urbaines ont été abordées par le cinéma, mais l'analyse approfondie de ces représentations semble jusqu'ici ne pas réellement intéresser la recherche urbaine.

2^{ème} Partie – Analyse filmique



Le travail d'analyse des espaces urbains à travers l'outil cinématographique a commencé par la lecture de la littérature disponible sur le sujet. Ce premier travail a permis de faire ressortir un certain nombre de films susceptibles d'être exploités pour le présent travail de recherche ainsi qu'un certain nombre d'axes d'analyse.

La première partie de ce chapitre se penchera sur la méthode d'analyse filmique proprement dite, son élaboration et son utilisation. Dans la deuxième partie, le choix des films qui seront analysés dans le cadre du mémoire sera justifié et chaque oeuvre présentée. Ensuite, nous considérerons en détails l'analyse approfondie de ces films.

1. Méthode d'analyse

Il est important de rappeler, avant d'aborder l'analyse proprement dite, que ce mémoire n'est en aucun cas le travail d'un cinéaste mais d'un aménageur-urbaniste. Il ne s'agira pas ici d'élaborer une méthode d'analyse filmique mais de comprendre en quoi et comment l'urbanisme peut se servir de l'outil cinématographique dans son propre champ d'application. Si élaboration d'une méthode il y a, cette méthode sera spécifique et sera applicable à l'analyse filmique par l'aménageur-urbaniste uniquement, et seulement dans son propre champ d'étude, d'autant plus que, comme le rappellent Jacques Aumont et Michel Marie¹, il n'existe pas de méthode universelle pour analyser des films. Il s'agira de plus, de toute façon, automatiquement, d'une analyse partielle des œuvres filmiques et non de leur intégralité, puisque nous insisterons sur un seul aspect de ces films, à savoir la représentation qu'ils offrent de l'habiter dans les espaces périphériques urbains. Bien entendu, l'analyse de cette représentation appelle l'analyse des différents aspects de ce thème.

1. Approche préalable

1.Documentation

Littérature

Le travail d'analyse ne saurait faire l'économie de la lecture des discours déjà existant sur le film choisi, non seulement pour ne pas le répéter, mais surtout pour savoir quelles ont été les approches déjà menées. De plus, certains éléments d'analyses précédentes portant sur un autre aspect que ce lui qui nous intéresse peuvent être tout de même utilisés dans la recherche sur l'interprétation de l'habiter périphérique urbain par le réalisateur de l'œuvre en question.

Contexte

Il est, de même, indispensable de connaître le contexte ayant accompagné le tournage du film. Nous nous intéresserons à l'état de l'urbain existant lors de la réalisation du film, mais aussi au regard que porte la société sur elle-même à cette période. A cela, il faut

¹ *L'analyse de films*

ajouter le regard porté sur le film par ses contemporains. La lecture de critiques, produites dès la sortie du film, peut, dès lors, être très utile.

2. Le film dans un ensemble et dans son ensemble

Tout d'abord, la connaissance minimale de l'auteur du film, de ses positions, de sa façon de voir le monde semble être la condition *sine qua non* du démarrage de l'analyse d'une œuvre cinématographique. Il apparaît tout aussi indispensable de se questionner sur la position et l'importance du film dans une œuvre plus générale, celle de son auteur et/ou d'un courant, ceci afin de repositionner le film choisi par rapport à d'autres œuvres, dont la connaissance ou l'analyse peut aider à l'interprétation. De plus, de nombreux auteurs ont réalisé des suites à leurs films ou réalisé des films jumeaux, voire des trilogies où chaque film doit être recadré dans cet ensemble.

20 Mais aussi, puisqu'il s'agit d'analyser un seul aspect du film, il nous faut tout de même préalablement passer par la compréhension du film en lui-même et pas seulement diriger notre regard directement sur le thème qui nous intéresse. Une courte analyse de scénario, de la trame et de la construction du film est ainsi nécessaire afin de remettre dans leur contexte les éléments particuliers qui retiendront notre recherche. Ainsi, la narration doit être suffisamment bien intégrée avant d'aborder la suite de l'analyse. Selon Jacques Aumont, et Michel Marie¹, un film doit faire l'objet d'un minimum de trois visionnages pour connaître son agencement et pouvoir fixer son attention sur le thème qui intéresse notre recherche.

2. Analyse approfondie

1. Découpage

L'utilisation d'instruments de description du film apparaît comme la meilleure solution pour débiter l'analyse approfondie. La première phase en est le découpage du film en séquences et en plans. La deuxième phase consiste à décrire ces morceaux du film. Il est alors ensuite possible, afin de faciliter la suite du travail, de hiérarchiser ces séquences en fonction de ce qu'elles apportent en ce qui concerne notre thème.

Nous avons choisi ici de les classer par ordre de pertinence en quatre catégories, selon qu'elles soient un simple **accessoire** (catégorie 1, la moins pertinente) au récit, à la narration, sans rapport avec le thème de recherche, qu'ils apportent une **information** (catégorie 2) sur la manière d'appréhender l'habiter par le film, qu'ils amènent une véritable **réflexion** (catégorie 3) sur le thème ou bien enfin, qu'ils en procurent la **démonstration** (catégorie 4, la plus pertinente). Il s'agit donc d'une catégorie « zéro » et de trois catégories « hiérarchisées ».

Chaque séquence est ensuite analysée sous l'angle de sa structure interne, de la succession des plans et de sa délimitation dans l'ensemble.

Ensuite, le travail d'analyse s'approfondit encore pour analyser la mise en scène et les caractéristiques de l'image selon une grille spécifique.


¹ L'analyse de films, 1988

2. Grille de lecture

L'élaboration de la grille de lecture, servant de support ou de base à l'analyse précise et systématique des séquences ou des plans selon leur pertinence, s'est faite à partir de trois grands indicateurs, trois propriétés du récit cinématographique.

Il s'agit tout d'abord du **temps**. Le cinéma a la propriété du mouvement, c'est à dire qu'il acquiert la dimension temporelle et la notion d'écoulement dans le temps d'un récit. Ensuite, le cinéma procure une image du réel et est donc localisé de manière spatiale. Il existe forcément un cadre géographique à l'action. Nous appellerons cette dimension la dimension **espace**. Enfin, la dernière dimension, associée au récit, que l'on nommera la **signification**, consiste en la perception du message véhiculé par les images et le son. Il s'agit du décodage par le spectateur du contenu du film, l'élaboration d'une signification donnée à la réception des informations envoyées par le film.

Cet outil doit permettre de repérer de façon systématique et égale, c'est à dire d'un film à l'autre, la présence d'une réflexion sur le thème de l'habiter en périphérie urbaine et sa position, à savoir la représentation qu'en a l'auteur de l'œuvre, mais surtout, il doit permettre d'appréhender les moyens, les outils et les procédés cinématographiques employés par l'auteur du film pour arriver à l'impression finale. Evidemment, même si cette méthode se veut la plus rationnelle possible, il persiste une certaine part de subjectivité lors du remplissage de la grille. Il incombe alors à l'observateur d'adopter une attitude la plus objective possible et, au début, de s'en tenir à de la simple description, sans chercher à interpréter le film dès le premier visionnage.



<i>chronométrage</i>		
Le temps	Temporalité	
	Situation dans le récit	
	Type d'action	
Le traitement de l'espace	Type de prise de vue Mouvements de caméra	
	Type de son / bruits	
	Type d'espace - public / privé	
	Modes de déplacement	
	Type d'habitat	
La signification	Relations individus / dialogues	
	Ambiance	
	Emotion, ressenti...	

fig. 4 - La grille de lecture

3. Analyse du récit filmique

La grille de lecture et l'analyse de la construction du film en tant qu'ensemble doivent apporter des éléments permettant de situer notre thème de recherche dans le récit. Quelle est la portée de l'habiter dans les espaces périphériques urbains dans le film ? De quel poids pèse-t-il, selon la forme qu'il prend, dans le déroulement du récit ?

Quelles actions des personnages mettent en valeur la perception de l'auteur ? Dans quelles circonstances ?

L'analyse de l'histoire du film, de la position des personnages, de l'évolution de la trame est une des clés pour déchiffrer la position de l'auteur.

4. Analyse picturale et sonore

Analyse de l'image

Les procédés filmiques, le cadre, le point et la prise de vue, le montage du film sont autant d'éléments influençant le message qui parvient au spectateur. Quels sont les procédés utilisés et qu'apportent-ils à la représentation de l'habiter dans les espaces périphériques urbains ?

L'analyse du maniement de ces outils par le cinéaste permettra de faire ressortir sa position quant à sa réflexion sur notre thème.

Analyse de la bande-son

La musique, les bruitages, le fond sonore sont eux aussi des outils extrêmement importants qui peuvent révéler une grande richesse dans leur utilisation et, encore une fois, influencer la compréhension du film. La façon d'user de ces instruments apporte, elle aussi, des éléments primordiaux à l'analyse de notre sujet.

5. Interprétation

Le recueil de ces informations grâce à la grille de lecture doit permettre de faire ressortir la représentation de l'habiter dans les espaces périphériques urbains portée par le film. Pour cela, il conviendra d'interpréter correctement les indications fournies par l'analyse descriptive et de comprendre le sens des images voulu par le cinéaste.

Pour cela, la connaissance du cinéaste est importante, tout comme éventuellement l'assimilation d'autres commentaires sur un aspect du thème déjà abordé par une autre personne. Toutefois, il faudra veiller à éviter une trop grande influence de ces écrits pouvant mener à une perte d'objectivité et une mauvaise compréhension du message délivré par le film.

6. Mise en perspective

Si le cinéma peut être un outil pour la science de l'urbanisme, il convient de lier ensuite la réflexion de l'auteur à la réflexion de l'urbaniste. Il ne s'agit pas de comparer les deux visions, mais de les mettre en perspective en étudiant les éventuels points de concordance et de divergence et en essayant de comprendre leur origine.

2. Sélection et approche d'œuvres à analyser

1. Sélection de deux films

1.Cadrage temporel

Le chapitre précédent a montré l'étendue des approches possibles du thème de la ville au cinéma. Toutefois, le présent travail de recherche prend pour base la représentation filmique de l'habiter dans les espaces périphériques urbains. Ces espaces s'étant particulièrement développés après la deuxième guerre mondiale, nous éliminerons en premier lieu les œuvres réalisées avant les années 1950.

D'une autre façon, comme il est explicité plus haut, il semble que le cinéma des années 1980 et 1990, dans sa représentation des espaces périphériques des villes se soit axé sur leur sociabilité et leur convivialité, se concentrant quasi exclusivement sur leurs habitants, négligeant de fait l'espace et l'urbain, pourtant partie intégrante de l'habiter, comme cela a été précédemment évoqué et défini. De plus, il semble intéressant de se pencher sur une période désormais révolue afin de pouvoir profiter de la réflexivité et de la connaissance de ces périodes acquise par la suite. En effet, réfléchir sur la période actuelle comporte de nombreux écueils, difficiles à éviter, tant les mécanismes en cours, qui, par principe n'étant pas achevés, sont plus facilement sujets à des erreurs dans leur interprétation. L'élimination du champ d'analyse des films réalisés à partir des années 1980 semble ainsi préférable pour aborder posément le travail d'élaboration des outils d'analyse et l'analyse en elle-même.

De ce recadrage résulte une tranche temporelle couvrant les années 1950, 1960 et 1970, correspondant à l'époque des « trente glorieuses ». Il semble intéressant de s'attacher à étudier le regard posé sur l'urbain et ses espaces périphériques par des cinéastes ayant travaillé dans cette période, qui a vécu de grands changements au niveau de l'urbain et des modes de transports, en même temps que les pays industrialisés basaient leur développement sur un mode sociétal de consommation de masse. Ces changements, qui sont à l'origine de ce qu'est le monde occidental à l'heure actuel, à eux seuls, me semblent pouvoir justifier ce choix.

2.Cadrage géographique

Il est apparu le plus sage de traiter des œuvres d'une même origine géographique afin de ne pas tomber dans les difficultés supplémentaires de la possible différence d'interprétation culturelle des phénomènes de l'habiter et de l'urbain. Mais aussi, la plupart de la littérature étant de langue francophone, et la plupart des films évoqués, notamment en ce qui concerne l'approche de la périphérie étant des films français, il apparaît le plus judicieux de sélectionner des films français ou bien réalisés en France.

3.Cadrage de référence

Dans la période d'après guerre et des « trente glorieuses », la France entre dans la « société de consommation », créatrice de besoins toujours nouveaux, organisatrice des loisirs, développant la publicité, portant l'idéologie du bonheur individuel, l'élargissement

de la classe moyenne intégrant progressivement les ouvriers, et le désintérêt des activités politiques. Les apparences montrent une expansion économique, un accroissement du bien être et du niveau de vie à travers l'acquisition et le renouvellement de biens et une paix sociale relative. La production cinématographique dominante est tournée vers le divertissement (Jean Gabin, Brigitte Bardot...) et ne remet aucunement en cause les réalités sociales ou urbaines. Ce type de film ne peut qu'être le témoin d'une époque, mais ne porte pas de pensée profonde en ce qui concerne l'évolution sociétale.

Ainsi, le choix de films critiques envers le développement et la forme que prit la société pendant ces années paraît le plus intéressant car porteur d'arguments et d'une véritable réflexion sur l'habiter des espaces périphériques urbains alors en mutation.

Ensuite, pour des raisons pratiques de visionnage, d'accès et de temps, il a été décidé d'analyser de façon approfondie un nombre limité de films, en l'occurrence deux. Dès lors, le choix de deux films complémentaires dans leur façon d'aborder le sujet est apparu le plus logique.

4. Un corpus composé d'un couple de films

Mêler les genres apparaît la façon la plus enrichissante d'aborder notre sujet pour ne pas se borner à l'approche de l'habiter urbain par un seul genre cinématographique. De même, il semble préférable de choisir des œuvres n'émanant pas du même auteur afin de ne pas être influencé par la vision du cinéaste, et de pouvoir confronter les différentes approches.

Le choix s'est alors porté sur une satire humoristique, *Mon oncle* de Jacques Tati réalisé entre 1956 et 1958, et sur une fiction-documentaire non-narrative, engagée et expérimentale dans sa conception et sa réalisation, *2 ou 3 choses que je sais d'elle* de Jean-Luc Godard, tournée en 1966 et sortie en 1967.

L'intérêt de ces deux films, enfin, est l'ancrage dans le présent, la prise de position dans la vision de la société dans laquelle ils ont été réalisés. Il n'y a aucune narration dans *2 ou 3 choses que je sais d'elle* et en ce qui concerne *Mon oncle*, Cédric Anger¹ écrit du scénario du film qu'il « ne se conjugue qu'au présent ». Le message de chacun des deux réalisateurs est ainsi le fruit d'une réelle réflexion sur le moment présent, sur l'époque dont ils sont les contemporains au moment du tournage, et non une quelconque anticipation ou volonté de romancer une histoire classique en insistant, par exemple, sur la psychologie des personnages.

2. Approches préalables

1. *Mon oncle* de Jacques Tati

Jacques Tati

Acteur et réalisateur français, Jacques Tati, de son vrai nom Jacques Tatischeff, est né en 1908 et mort en 1982. Descendant d'un ambassadeur du tsar à Paris, il reçut une excellente éducation artistique comme sportive. Ses débuts artistiques se firent au cabaret et au music-hall. Il approcha ensuite le cinéma, tout d'abord par des courts métrages (six de 1932 à 1947), puis à travers six longs métrages réalisés entre 1949 et 1974. Cette filmographie restreinte est due à la volonté qu'a eu le cinéaste de refuser

¹ in *Mon oncle* - dossier 91 CNC

plusieurs propositions alléchantes provenant notamment des USA, qui l'auraient obligé à rentrer dans le droit chemin du comique traditionnel.

De ses débuts cinématographiques jusqu'à ses deux premiers longs métrages, *Jour de fête* (1949) et *Les vacances de Monsieur Hulot* (1953), son œuvre est marquée par le comique et le burlesque, mêlés à une grande finesse d'observation, souvent comparée aux œuvres des américains Buster Keaton et Charles Chaplin. Cette finesse d'observation restera présente dans le reste de sa filmographie, mais les gags seront plus rares et laisseront la place à une réflexion sur l'individu face à la foule, les réactions face à la standardisation et la sophistication des coutumes du monde moderne.

La carrière de Tati sera marquée par l'échec commercial de *Playtime* (1967), son quatrième long-métrage, pourtant désormais reconnu comme son chef d'œuvre. Pour ce film, Tati avait littéralement fait construire une véritable ville dans la banlieue de Paris. « Tativille », comme avait été surnommé le terrain vague transformé en un énorme décor urbain, et son échec auprès du public et du réseau de distribution (Tati avait refusé que son film, tourné en 70 mm, ne soit tiré en 35 mm, format dont les salles de projection étaient le plus équipées) provoqueront par la suite des ennuis financiers qui freineront la carrière du réalisateur et l'obligeront à déposer le bilan en 1977.

On ne peut évoquer Jacques Tati sans citer le personnage central de son œuvre, Monsieur Hulot, un individu simple, malicieux et un peu ahuri, mis en scène dans la plupart de ses longs métrages. C'est à travers cette personne de grande taille, incapable de s'adapter à la société moderne que Tati expose sa vision du monde. Dans *Les vacances de Monsieur Hulot* (1953), *Mon oncle* (1958), *Playtime* (1967) et *Trafic* (1971), Hulot erre dans un monde moderne qu'il découvre avec des yeux d'enfants.

Michel Wolf rappelle que *Mon Oncle* et *Playtime* sont les deux films centraux consacrés à Paris et à sa banlieue alors en proie à un urbanisme bouleversant. « L'aéroport d'Orly vient d'être transformé (1961), un Centre national des industries et des techniques, le CNIT, s'achève en 1958 au rond point de la Défense. Voilà un axe nord-sud déjà substantiel pour ces fictions fort documentées. »¹

Mon oncle, 1958

Fiche Technique

MON ONCLE (France, Italie, 1956-58) - 109 min

Eastmancolor

Réalisateur : Jacques Tati

Scénario et dialogues : Jacques Tati, Jacques Lagrange Jean L'Hôte

Photographie : Jean Bourgoïn

Montage : Suzanne Baron

Décors : Henri Schmitt

Son : Jacques Carrère

Producteur : Louis Dolivet, Alain Terrouane

Interprètes principaux : Jacques Tati (M. Hulot), Jean-Pierre Zola (Charles Arpel), Adrienne Servantie (Mme Arpel), Alain Bécourt (Gérard Arpel)



fig. 5 - Affiche de *Mon oncle*

¹ Michel Wolf, *Tativille*, in *Visions Urbaines*

L'histoire de *Mon oncle* s'axe autour du personnage de M. Hulot, « gentil hurluberlu » selon Guy Bellinger¹, et de ses péripéties. Sa sœur est mariée à un riche industriel, Charles Arpel, fabricant de tuyaux en plastique. La famille Arpel habite une villa ultramoderne et fonctionnelle au possible, située dans un quartier pavillonnaire, pourvue de tous les derniers gadgets ou perfectionnement électroménagers. Le fils de la famille, Gérard, âgé de neuf ans, s'entend parfaitement avec son oncle, M. Hulot, qui lui, habite un quartier modeste, vieillot et populaire, et qui partage volontiers les jeux de son neveu. Voyant ceci d'un mauvais œil pour l'éducation de son fils, M. Arpel décide d'offrir un emploi dans son usine à M. Hulot afin de l'éloigner de son fils. M. Hulot s'avère incapable de tenir cet emploi et provoque les catastrophes les unes à la suite des autres. Un autre échec sera l'entremise tentée par sa sœur de mettre en contact M. Hulot et une de leur voisine du genre snob, échec du en partie à l'impossibilité de M. Hulot de s'adapter à la villa ultra moderne des Arpel.

On a ainsi à faire à l'injection dans un monde complexe d'un étranger, ce qui n'est pas sans conséquences. Selon la formule de Guy Bellinger, « propulser Hulot dans un univers qui lui est étranger, c'est engendrer le trouble... et les gags burlesques et poétiques à la fois ». Et seul le regard de l'enfant saura apprécier cette fantaisie qui n'existe pas dans sa maison ultramoderne et en quelque sorte déshumanisée.

Méfiance envers l'urbanisme moderne

Selon Michel Wolf², *Mon oncle* est traversé par trois oppositions. Tout d'abord, « l'antagonisme de la maison résidentielle moderne et de la vie de quartier », puis celui entre leurs habitants respectifs (M. Hulot, un brin fantaisiste et farfelu s'oppose à la famille Arpel, propre et tournée vers le fonctionnalisme moderne), et enfin la confrontation de la vie de quartier resserrée vers le centre, et la périphérie, où apparaissent les premiers grands ensembles et les villas pavillonnaires. C'est autour de ces contradictions et ces oppositions que Tati livre sa vision de l'habiter en zone périurbaine. Il se penche, l'un après l'autre, sur les quatre piliers de l'urbanisme selon Le Corbusier, à savoir, habiter, travailler, circuler et se divertir.

Le regard de Tati sur ce thème est à la fois un constat désabusé, mais aussi une sorte d'émerveillement devant la modernité dont il se méfie mais qu'il ne refuse pas.

2. Deux ou trois choses que je sais d'elle de Jean-Luc Godard

Jean-Luc Godard

Réalisateur d'origine suisse, installé en France, Jean-Luc Godard est né en 1930. Il suit des études à Nyon, puis à Paris, où il obtient un certificat d'ethnologie. Il découvre le cinéma grâce au Ciné-Club du Quartier Latin où il fréquente Bazin, Truffaut, Rivette et Domarchi. Il se lance par la suite dans la critique cinématographique aux Cahiers du Cinéma, à Arts, à La Gazette du Cinéma ou au Bulletin du Ciné-Club sous le pseudonyme de Hans Lucas, mais ses textes sont souvent médiocres, voire bizarres ou incompréhensibles [Luc Moullet³, 1960]. Il rompra avec sa famille puis voyagera aux Amériques avant de revenir en Suisse comme ouvrier, ce qui lui inspirera son premier court-métrage, réalisé avec ses propres économies, *Opération Béton* (1954).

Contrairement à Jacques Tati, sa filmographie est volumineuse. Il a tourné plus d'une cinquantaine de films depuis son premier essai en 1954.

¹ *Mon Oncle*, in *Guide des films, L à Z*

² *Tatville*, in *Visions urbaines*

³ *Jean-Luc Godard*, in *La nouvelle Vague*

Son premier long-métrage, *A bout de souffle* (1959), sera le véritable manifeste de la « Nouvelle Vague » par, selon Jean Tulard¹, « sa manière de bousculer les vieilles techniques et d'apporter un air nouveau dans un cinéma français corseté par le classicisme des Delannoy et autres Cayatte ».

Dans le même article, l'auteur insiste sur le débat qui entoure Godard, fossoyeur du cinéma pour les uns et génie novateur pour les autres. Godard aura de toute façon fait parlé de lui et son œuvre représente « un exact reflet des contradictions et des modes de notre temps ». En effet, plusieurs de ses films ont dérangé à leurs sorties, qu'il s'agisse d'*A bout de souffle* (1959), du *Petit soldat* (1963), ancré dans la guerre d'Algérie, de *Pierrot le Fou* (1965), qui met en scène l'escapade d'un romantique et d'une femme ne rêvant que de terrorisme et d'armes à feu, de *Week-end* (1968), dénonçant la frénésie de la voiture de façon violente, ou de *Je vous salue Marie* (1985), reprenant le thème de l'incarnation et dont les projections susciteront de vifs remous.

Précurseur ou prophète, tout Mai 68 semblait être contenu, bien qu'il passa presque inaperçu, dans le film *La Chinoise* (1967), comme l'écrit Jean Tulard. Par la suite, Godard remettra tout en cause mais gardera ses convictions politiques par sa participation aux collectifs Vertov ou Medvedkin, regroupant des chapelles gauchistes, et à travers des incursions vers la vidéo et la télévision.

Ettore Scola rappelle l'esprit visionnaire voire prophétique de Godard et note que les contemporains des œuvres des années 1960 n'ont pas su comprendre le message contenu dans ces films, ni l'avertissement qu'ils donnaient. Il écrit, « les films de Godard, en montrant un univers terne et désstructuré, habité de figures monotones, apathiques, inexpressives, décrivaient l'essence d'une réalité que la plupart des spectateurs n'avaient aucunement conscience de vivre »².

Deux ou trois choses que je sais d'elle, 1967

Fiche Technique

DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE

(France, 1967) - 95 min

Techniscope Eastmancolor - couleurs

Réalisateur : Jean Luc Godard

Scénario et dialogues : Jean Luc Godard, d'après une enquête de Catherine Vimenet publiée par « Le Nouvel Observateur »

Photographie : Raoul Coutard

Montage : Françoise Collin

Producteur : Philippe Senne - Argos films / films du Carrosse / Anouchka films / Parc films

Interprètes principaux : Marina Vlady (*Juliette Janson*), Anny Duperey (*Marianne*), Roger Montsoret (*Robert Janson*), Raoul Levy (*l'Américain*), Christophe Bourseiller (*Christophe*), Claude Miller (*Bouvard*)



fig. 6 - Affiche du film

Tout d'abord, le « elle » du titre n'est pas le personnage interprété par Marina Vlady, mais Paris et la région parisienne de la fin des années 1960.

¹ Jean-Luc Godard, in *Dictionnaire du cinéma, les réalisateurs*

² Le cinéma témoin de son temps, Les prophéties de Jean-Luc Godard, in *Le cinéma*

Le film, selon la formule de Claude Bounig-Menier¹, n'est « en rien narratif ». Le réalisateur ne suit pas l'évolution des personnages et se contente de livrer plusieurs scènes de la vie quotidienne de ces nouveaux « péri-urbains », laissant sa caméra divaguer librement. Selon l'article d'Image et son de juin-juillet 1967, avec *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, « le cinéma cesse d'être un spectacle pour devenir support de réflexion ».

A travers ce film, Godard porte à l'écran et à la réflexion le président américain Johnson, la guerre du Vietnam et la civilisation du napalm, Paul Delouvrier (alors préfet de la région parisienne) et la genèse d'un nouveau monde, les stations-services, les fins de mois difficiles, le nouveau confort urbain, les préoccupations des gens de la rue, mais aussi des personnages dont on ne sait presque rien et qui ne sont présents qu'en tant que « partie du fait social »², exprimant les thèmes de réflexion, parfois en s'adressant directement au spectateur. « La vision des personnages est la même que la nôtre. Où sont l'extérieur et l'intérieur de la salle de cinéma ? Le film fait lui-même partie de l'ensemble »³.

La figure principale, Juliette Janson, est mariée, mère d'un enfant, et se prostitue pour arrondir ses fins de mois. La thèse de Jean-Luc Godard effectue le parallèle suivant, « pour vivre dans la société parisienne d'aujourd'hui, on est forcé, à quelque niveau que ce soit, à quelque échelon que ce soit, de se prostituer d'une manière ou d'une autre, ou encore de vivre selon des lois qui rappellent celles de la prostitution. [...] Dans la société moderne industrielle, la prostitution est l'état normal. »⁴

Le film de Jean-Luc Godard a été, à sa sortie, diversement apprécié par les critiques de cinéma. Certains avis ont été très favorables, d'autres plutôt mitigés et d'autres complètement négatifs comme l'article paru dans *Positif* de juin 1967 selon lequel « *2 ou 3 choses que je sais d'elle* est un film lourd, pesant, épais, étroit, sot, stupide, bête, balourd, inintelligent, borné, bouché, crétin, nul, inepte, imbécile, ridicule, idiot, niais et fat... [et] semble fait avec les chutes de *Made in USA*, qui lui-même aurait pu être fait avec les chutes de n'importe quel autre film ». Toutefois, une telle critique est relativement circonscrite. Citons par exemple la conclusion de l'article d'Image et son n°207 : « Jean-Luc Godard s'affirme comme chef de file d'une nouvelle école de sociologie. On le savait déjà grand cinéaste ».

Egarement et isolement dans les grands ensembles

L'article signé R.L. paru dans *Image et son* n° 207 débute ainsi : « Ensemble. C'est à la fois un mot et une réalité. On dit travailler ensemble, filmer un plan d'ensemble, on achète un ensemble chez le tailleur, on habite dans les grands ensembles ». Ettore Scola⁵, lui, écrit : « *2 ou 3 choses que je sais d'elle* dénonce ces constructions inhumaines où les individus déracinés, isolés dans des villes nouvelles, ne savent pas comment organiser leur vie ». Ces propos illustrent bien l'implication du film en ce qui concerne la réflexion sur le thème de l'habiter dans les espaces périphériques urbains. Mais aussi, selon André Téchiné, « « Elle » est à la fois « la région parisienne » et la « jeune femme » ou plutôt le rapport des deux, c'est à dire moins la liaison que la séparation ». Cela revient-il à dire que l'habiter périurbain, aux yeux de Godard, se transforme en divorce entre les espaces périphériques urbains et leurs habitants ? Il s'agit d'une interprétation et ainsi d'une piste de recherche, d'une hypothèse. L'analyse proprement dite nous permettra de savoir ce qu'il en est exactement.

¹ *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, in *Guide des films*, A à K

² R.L., *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, in *Image et son*, juin-juillet 1967

³ R.L., *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, in *Image et son*, juin-juillet 1967

⁴ in *L'Avant-Scène* n°70

⁵ *Le cinéma témoin de son temps*, *Les prophéties de Godard*, in *Le cinéma*

3. Analyse approfondie de deux œuvres

1. Le contexte urbain des années 1950-1960 en France

Les « trente glorieuses »

Les décennies 1950 et 1960, pendant lesquelles ont été tournés *Mon Oncle* et *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, marquent le début et l'apogée des trente glorieuses, caractérisées par le rattrapage et la reconstruction d'après guerre et une période d'investissements massifs. Ces années introduisent une période de croissance très rapide et très stable, notamment en France où ces performances sont remarquables par rapport à d'autres pays développés. Entre 1946 et 1973, le taux de croissance annuel moyen du PIB, tiré en grande partie par le secteur secondaire et l'application industrielle du système fordiste, est de 5,9%.

Parallèlement, le niveau de vie augmente considérablement, notamment à travers l'équipement des ménages et une progression très rapide de la consommation de masse. Les dépenses des français en électroménager doublent entre 1954 et 1956. On assiste alors ainsi à une intégration progressive de la classe ouvrière et aux débuts de la société de loisir, accessible, petit à petit, au plus grand nombre.

Urbanisation massive, rénovation et construction en périphérie

A cette époque le paysage urbain français se transforme profondément. La France va subir à son tour une urbanisation massive, qui a déjà eu lieu un siècle avant en Angleterre et trois quarts de siècle avant en Allemagne. Le baby-boom qui accompagne l'expansion économique, mais aussi la reconstruction depuis la fin de la guerre et l'exode rural observé à la même période, entraînent un accroissement de la population urbaine. Les logements manquent et ceux qui préexistent sont souvent insalubres.

Suivant les préceptes de l'urbanisme moderne, on assiste alors à la construction, dans l'urgence, des premiers « grands ensembles », situés la plupart du temps en banlieue et, en région parisienne, dans la couronne rurale. A ce moment, le peuplement de ces cités reflète un équilibre social identique aux quartiers préexistants et un confort moderne que peu de foyers possèdent. En effet, en 1959, 41% des logements n'ont pas l'eau courante, 73% sont sans WC et 90% sans baignoire ni douche. Dans les villes centres et les quartiers historiques, on abat les logements insalubres et rénove une grande partie de l'habitat. En ce qui concerne les transports, même si en 1959, seulement 28% des ménages possèdent une voiture, les schémas d'aménagement successifs vont donner la priorité à l'automobile. Les premiers embouteillages apparaissent.

2. *Mon Oncle* de Jacques Tati

1. Construction du film

Scénario

Les reproches des critiques de cinéma à l'encontre de l'œuvre de Tati ont pratiquement tout le temps concerné le scénario et la construction de ses films. *Mon oncle* n'échappe pas à cette règle. Il n'est pas de notre ressort d'entrer dans la polémique et nous nous contenterons de décrire sans juger.

Dans *Mon oncle*, selon Marc Dondey¹, Jacques Tati laisse au spectateur la responsabilité de lier entre elles les observations apparemment disparates qui forment la trame du film. Le cinéaste refuse la dramaturgie classique selon laquelle le passé pèse sur le présent et bloque le futur et qui veut que l'on parte d'un équilibre de départ, déséquilibré par un événement quelconque, pour arriver, à travers le récit, à une nouvelle situation d'équilibre. Cédric Anger² note, lui, que le scénario de *Mon oncle* ne consiste qu'en une suite de petites notations séparées les unes des autres et n'ayant aucune conséquence directe sur l'ensemble. Il montre aussi que le film est basé sur l'observation et sur une « durée contemplative » qui « ne se déroule qu'en une suite d'aplats scénariques sans réelle ascendance ». Ainsi, on notera que les caractères de chaque personnage n'évoluent en aucune façon. Leurs traits sont caricaturés dès le début et ne changent pas de tout le film.

Pour cela, Tati utilise un procédé simple. Chaque scène est liée à la suivante par le passage d'un protagoniste d'un endroit à l'autre, et, en l'occurrence, d'un univers à un autre. Le film est ainsi basé sur le suivi d'une série de parcours (cf. figure 8 dans le paragraphe suivant). Ces parcours, passages incessants mettent en valeur la trame profonde du film, l'opposition entre deux mondes. On passe ainsi perpétuellement d'un quartier à l'autre au gré des personnages, principaux ou secondaires, comme le chiffonnier qui fait sans arrêt l'aller-retour entre l'usine Plastac et le vieux quartier de M. Hulot.

Lieux de l'action

Le film se déroule dans quatre lieux principaux : la villa des Arpel, pavillon ultra moderne situé dans un quartier neuf (construite à Nice aux studios de la Victorine), l'usine Plastac où travaille M. Arpel et où M. Hulot sera temporairement employé (alors un bâtiment en construction de l'aéroport d'Orly), le vieux quartier dans lequel M. Hulot habite (Saint Maur dans le Val de Marne (94)), et, au centre de tout cela, un terrain vague surplombé par des « grands ensembles » (situé à Créteil), établit la liaison entre le monde moderne et le vieux quartier. Cette image (cf. photogramme 1) revient plusieurs fois dans le film et sert à plusieurs reprises de « passage » entre les deux univers. On voit, à l'écran, au premier plan, un reste de mur en ruine et un vieux réverbère sérieusement amoché, dont les tons et la forme les font appartenir au vieux quartier. Derrière, se trouvent un lampadaire moderne et une route qu'empruntent l'un après l'autre plusieurs protagonistes dans leurs allers-retours entre les deux quartiers. Enfin, au fond, se dressent des immeubles de style « grand ensemble ». Les deux mondes se côtoient physiquement uniquement dans cette image. Pour être plus précis, on pourra tout de même noter qu'une autre vue dans le film montre le terrain vague, avec, en fond, des toits surmontés de grues, mais cette vue n'apparaît qu'une fois, et de façon très brève.

¹ *Villa Arpel*, in *Tati*

² in *Mon oncle* - dossier 91 CNC

L'école de Gérard, le fils Arpel apparaît brièvement plusieurs fois, tandis que le Rington's, restaurant dans lequel vont dîner les Arpel, le pont duquel M. Hulot jette les tuyaux endommagés et l'aéroport de la scène finale (l'aéroport d'Orly) n'apparaissent chacun qu'une seule fois.



photogramme 1- L'espace de transition entre deux mondes

2.Découpage

La figure 7, ci-dessous, montre le découpage du film en séquences et en scènes. Les séquences sont classées en catégories d'intérêt pour notre recherche.

La figure 8, elle, montre la construction du film et la liaison des séquences par le passage d'un lieu à l'autre d'un des protagonistes.

N°	Scène	Début	Description	Catégorie
1	1	00:00:00	Générique – travaux	Information
2	2	00:00:15	Matin – vieux quartier – enfants – chiffonnier	Réflexion
3	4	00:01:58	Chez Arpel – départ M. Arpel	Réflexion
4	5	00:04:50	Matin – usine	Démonstration
5	9	00:06:24	Chiffonnier retourne dans le quartier – marché	Démonstration
	10	00:09:08	Hulot rentre chez lui puis en ressort	
	11	00:12:20	Rue	
	12	00:12:50	Passage du vieux quartier vers le moderne	
6	13	00:13:15	Matin – Hulot et Gérard jouent à la balle	Réflexion
7	14	00:16:06	Visite d'une amie chez Arpel	Information
8	15	00:19:20	Matin – Hulot et Gérard – TV	Information
9	16	00:20:43	Matin – scène quartier	Démonstration
	17	00:22:27	Rencontre Hulot, et fille	
10	18	00:23:00	Scène – rencontre M. Arpel et Hulot	Accessoire
11	20	00:25:15	Arrivée Hulot à l'usine avec chiens	Accessoire
	21	00:26:00	RDV avec secrétaire – échec	
	22	00:26:32	Visite de l'usine chez Arpel	Information
	23	00:32:40	Arrivée Hulot chez Arpel	
	24	00:34:30	Hulot dans le bureau	
	25	00:35:12	Scène – Hulot et Gérard jouent à la balle	
13	26	00:37:20	Hulot et Gérard arrivent dans vieux quartier	Réflexion
	27	00:38:20	Gérard rejoint enfants dans terrain vague	
	28	00:39:38	Jeux du sifflet et du poteau	
	29	00:43:00	Matin – Hulot et Gérard jouent à la balle	Information
	30	00:44:33	Matin – Hulot et Gérard jouent à la balle	
	31	00:45:14	Matin – Hulot et Gérard jouent à la balle	
15	32	00:47:05	Matin – quartier – marché	Démonstration
16	33	00:53:40	Matin – Hulot et Gérard jouent à la balle	Réflexion
	34	00:56:35	Matin – Hulot et Gérard jouent à la balle	
	35	00:58:02	Matin – Hulot et Gérard jouent à la balle	
	36	00:59:57	Arrivée Hulot	
	37	01:00:22	Gérard dans le bureau	
	38	01:04:43	Matin – Hulot et Gérard jouent à la balle	
17	39	01:14:00	Nuit – Hulot vient réparer le lierre	Accessoire
18	40	01:15:43	Matin – Hulot et Gérard jouent à la balle	Accessoire
19	41	01:16:47	Arrivée à l'usine – le scooter de Hulot est déjà garé	Accessoire
	42	01:16:56	Arrivée de M. Arpel dans l'usine	
	43	01:17:18	M. Arpel est précédé de son chien partout	
	44	01:18:25	M. Arpel arrive dans son bureau	

	45	01:20:15	M. Arpel découvre sa nouvelle automobile	
	46	01:21:00	Hulot s'endort à son poste de travail – catastrophe	
	47	01:24:00	Extérieur usine – ouvriers jettent les tuyaux gâchés	
	48	01:26:30	Les deux directeurs discutent avec Hulot	
	49	01:27:47	La cariole part avec les tuyaux inutilisables	
20	50	01:28:24	M. Arpel découvre le cadavre d'Hulot avec la cariole	Accessoire
21	51	01:28:45	Trafic automobile	Réflexion
22	52	01:29:00	Arpel – Calvaux de l'usine – Hulot est sans vie	Information
23	53	01:32:16	Chien court au terrain vague – Hulot et tuyaux gâchés	Information
	54	01:32:45	Jet des tuyaux dans l'eau – amoureux sont là	
	55	01:33:41	Carriole ramène Hulot et Gérard au quartier	
	56	01:35:08	Arpel vont dîner avec nouvelle voiture → 01:35:16	
	57	01:35:40	Hulot Gérard et amoureux partent sur carriole	
	58	01:36:07	Ringtonis – cariole – Arpel et violoniste	
	59	01:36:55	Carriole arrive chez Arpel – gens chantent	
24	60	01:37:36	Arpel arrive chez lui – des rats – endormis	Accessoire
	61	01:38:17	Mme Arpel dort dans maison – Hulot dort dans chien	
25	62	01:39:55	Matin – Ménage Mme Arpel départ M. Arpel et Gérard	Réflexion
26	63	01:41:50	M. Arpel et Gérard traversent les tuyaux gâchés	Démonstration
	64	01:42:26	Les amoureux chez Hulot – M. Arpel gare la voiture	
	65	01:44:08	Hulot et Gérard dans la rue – Au revoir	
	66	01:44:43	Départ voiture – sortie quartier – route – amoureux dans	
27	67	01:45:50	Arrivée aéroport – embouteillages	Information
	68	01:46:40	Hulot est happé par la foule	
	69	01:46:50	« Gag du sifflet » – M. Arpel et Gérard main dans main	
	70	01:47:42	Départ aéroport – rue à contresens – chiens	
28	71	01:48:05	Arpel et Gérard	Réflexion
	72	01:48:15	Arpel et Gérard	
	73	01:48:30	Arpel et Gérard	
	74	01:49:10	FIN	

fig. 7 - Découpage séquentiel de Mon oncle

-1-
MATIN – travaux

-2-
place – chiens – chiffonnier – chiens

-3-
chiens – chien – Mme Arpel – M. Arpel et Gérard en voiture

-4-
M. Arpel et Gérard en voiture – école – voiture – usine – chiffonnier

-5-
chiffonnier – vieux quartier – marché – Hulot – appartement – Hulot

-6-
Hulot – école – Gérard – enfants – amie en voiture

-7-
amie en voiture – rend visite aux Arpel – M. Arpel

-8-
M. Arpel – TV – SOIR

-9-
MATIN – quartier – Hulot

-10-
Usine – Arpel – PDG – Téléphone – vieux quartier – Hulot

-11-
Hulot – Usine – secrétaire – sortie

-12-
Villa Arpel – visite de la voisine – arrivée Hulot

-13-
Hulot et Gérard partent – vieux quartier – enfants – Hulot et Gérard

-14-
Hulot et Gérard rentrent chez Arpel – Arpel observent voisine

-15-
MATIN – vieux quartier – marché – marchand de légumes

-16-
marchand de légumes – villa Arpel – Garden-party – jardin

-17-
NUIT – jardin – Hulot – jardin

-18-
MATIN – jardin → départ Gérard et M. Arpel
ouvriers

-19-
M. Arpel – usine – carriole chiffonnier et Hulot

-20-
carriole chiffonnier et Hulot – école

-21-
trafic automobile

-22-
Arpel – cadeaux – chien

-23-
Chien – terrain vague – Hulot jette les tuyaux – quartier – carriole
Arpel en voiture → Rington's – chez Arpel

-24-
chez Arpel – Arpel arrivent – Salon – SOIR

-25-
MATIN – Salon – Gérard et M. Arpel

-26-
Gérard et M. Arpel – vieux quartier – Hulot, Gérard et M. Arpel

-27-
Hulot, Gérard et M. Arpel – aéroport – départ Hulot – chiens

-28-
chiens – quartier moderne – vieux quartier
FIN

fig. 8 - Construction filmique de Mon oncle

3. Analyse de la présence de l'habiter périphérique urbain dans le récit filmique

La construction du film, basée sur des aller-retours entre deux mondes opposés nous pousse à adopter cette position dans l'analyse, malgré son caractère répétitif. Nous différencierons, à chaque phase, dans ce paragraphe et le suivant, la représentation du vieux quartier parisien dans lequel habite M. Hulot et celle du quartier moderne où se situe la villa des Arpel.

Pratiques et appréhensions sociales

Les relations sociales des habitants du quartier moderne des Arpel sont très ordonnées et structurées. Tati nous montre un univers rigide, très codifié et ritualisé où le paraître occupe une place très importante. En effet, chez les Arpel, chaque matin est un éternel recommencement pendant lequel les mêmes gestes sont irrémédiablement répétés, notamment quand M. Arpel sait où et à quel instant sa femme lui apportera son café. Il n'a qu'à tendre la main à l'endroit exact, connu d'eux deux. De même, le soir quand M. Arpel rentre du travail ou que les époux se postent devant la télévision, la vie dans la villa a tout l'air d'être déjà écrite à l'avance. On peut observer aussi que dans ce monde, la visite d'une connaissance n'est jamais due au hasard. Lorsque la voisine se « permet » de sonner spontanément chez les Arpel, c'est parce que le ballon de Gérard est passé de l'autre côté du mur séparant les deux maisons. Là encore, l'importance des apparences se voit lorsque Mme Arpel déclenche le jet d'eau du jardin dès que la sonnette de la porte d'entrée retentit ou lors de l'incontournable visite de la maison à chaque fois qu'une nouvelle personne pénètre dans la villa.



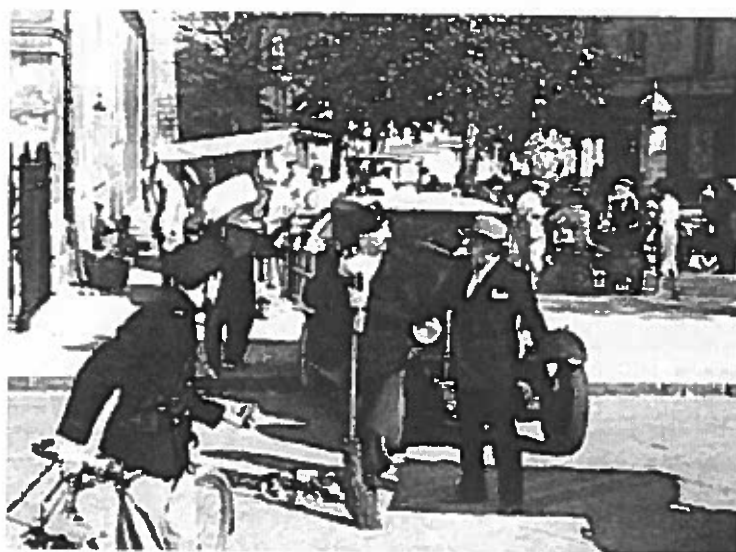
photogramme 2 - Les Arpel reçoivent la visite de leur voisine

Le monde des Arpel fonctionne aussi selon des codes bien particuliers. Le meilleur exemple en est la fontaine hideuse du jardin des Arpel. Dans deux cas, on apprend que chacun sait que sa mise en marche signifie la visite d'une personne. La première fois, Hulot s'aperçoit du fonctionnement de l'appareil et décide aussitôt de partir le plus rapidement possible afin d'éviter une discussion de politesse interminable et inutile avec la nouvelle venue. Le deuxième exemple est l'arrivée, chez lui, de M. Arpel qui, remarquant, après avoir sonné, que sa femme met en route le jet d'eau, s'empresse de lui indiquer que ce n'est que lui, « Mais non, c'est moi, c'est moi ».

Tati insiste aussi sur le manque de souplesse de ce monde moderne quand le bras droit de M. Arpel et sa femme rendent visite aux Arpel lors de la garden-party. L'homme restera alors, même dans une situation non-professionnelle, l'adjoint de l'industriel, et sa femme, prête à rire à tout instant, sera, par là même, mal vue des autres convives. Le

fiasco en lequel se transforme la réception traduit d'ailleurs ce manque de convivialité, marqué au début par la gêne des invités les uns par rapport aux autres. Personne ne parle et le nouvel arrivant que l'on ne connaît pas est forcément un intrus auquel on n'adresse pas la parole, comme c'est le cas avec l'ami de la voisine qui vient la chercher.

A l'inverse, les pratiques sociales des habitants du vieux quartier dans lequel M. Hulot habite sont simples, décontractées, expressives, conviviales, exubérantes, décousues. Chacun parle avec l'autre, on s'invite à boire un verre, on s'offre un bonbon, comme la jeune fille en propose un au grand embarras de M. Hulot qui n'ose refuser. On discute le prix des salades, on s'invite dans une conversation, on rit, on hèle, on se dispute ouvertement avant de se réconcilier. M. Hulot et le jeune amoureux, furieux de s'être jeté à l'eau pour rien par la faute de M. Hulot en viendront aux mains avant de pousser ensemble la chansonnette. On note aussi une certaine solidarité. On se rend des services, comme le chiffonnier qui refusera l'argent de M. Hulot pour les avoir ramenés, lui et Gérard, à une heure tardive chez les Arpel.



photogramme 3 - La convivialité du vieux quartier

Enfin, dans ce quartier, à l'inverse du quartier des Arpel, les générations se mélangent allègrement. Les enfants jouent un peu partout, et les adolescents, les adultes, les personnes âgées se mêlent les uns aux autres, alors que dans le quartier moderne, l'enfant, seul, s'ennuie la plupart du temps, et seule la classe d'âge 35 – 50 ans est représentée. Même les animaux sont présents naturellement (cheval, chiens, oiseaux, étals de poisson ou de viande), alors que, même si les Arpel possèdent un petit chien, la présence d'un nouvel animal, un chien plus gros, provoque une catastrophe dans leur jardin.

L'opposition entre quartier moderne et quartier populaire est aussi l'opposition entre gens riches et gens modestes. En effet, l'enfermement des Arpel dans leur mur d'enceinte est destiné à les démarquer, voire les protéger des classes « inférieures ». Ceci est transfiguré dans le récit filmique quand M. et Mme Arpel prennent la voisine pour une marchande ambulante de tapis, activité réservée à la classe la plus pauvre, et la traitent alors avec le plus grand mépris, essayant à tout prix de s'en débarrasser avant de se raviser en découvrant la vérité.

Enfin, les incursions du marchand de légumes chez les Arpel et de M. Arpel dans le quartier de M. Hulot relèvent à chaque fois d'une logique de conflit. Le marchand de légumes paraît agacé par les codes modernes (mise en place du jet d'eau) et les portes automatiques (celle du portillon). De même, quand M. Arpel essaie de se garer dans le vieux quartier, il est aidé par un vieillard qui finalement perd patience et s'en va, le laissant seul dans son embarras.

Pratiques et appréhensions spatiales

Dans le quartier récent, dans lequel habitent les Arpel, l'espace est délimité, encadré, ordonné, mécanisé. En effet, la mobilité des personnes suit des flèches, des lignes parallèles, comme lors du départ de M. Hulot de l'usine, suivant une flèche au sol accompagnée du mot « sortie ». Ces marques sont aussi dessinées sur la route, par exemple, qui est elle-même délimitée par les garages et les murs d'enceinte des autres villas, formant ainsi une sorte de couloir. Dans le jardin des Arpel, le chemin conduisant du portail d'entrée à la maison suit une courbe artificielle, que l'on est obligé de suivre pour éviter de marcher dans l'herbe ou le gravier, alors que le chemin le plus rationnel serait une ligne droite (cf. fig. 9). Lors de la traditionnelle visite guidée de sa villa, Mme Arpel se plaît à dire, à chaque fois : « Tout communique ». En effet, l'espace est fonctionnel et les seules lignes courbes sont artificielles et, par là même, tournées en ridicule par Tati.

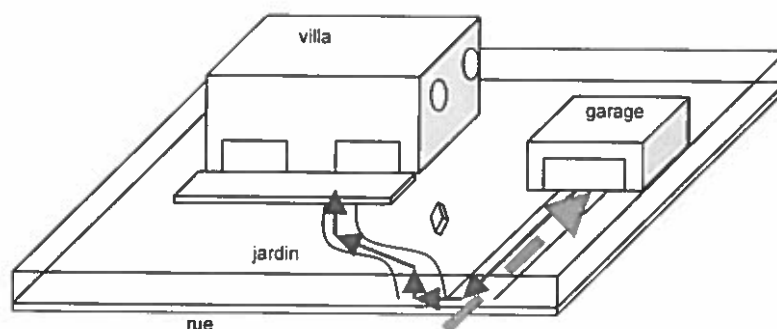


fig. 9 - Parcours d'accès à la villa Arpel

Et encore, les habitants se déplacent en voiture, qu'ils sont les seuls à posséder. Leur circulation suit des flèches pleines ou discontinues et leur garage se fait entre des traits peints au sol, le cas extrême étant le carré dessiné au beau milieu du parking (cf. photogramme 4) pour la seule voiture de M. Arpel, que M. Hulot violera impudiquement en y garant son solex.

De même, Tati nous montre, dans la première séquence, après le générique, le déplacement des automobiles selon un ordre géométrique, par rangées de trois, à égale distance les unes des autres et à égale distance des rangées précédente et suivante, comme pour un défilé.

L'ordre règne dans l'espace moderne, où chaque usage possède sa place attitrée, comme dans le jardin des Arpel, divisé en plusieurs sous-espaces, entre les plantes, la fontaine, le garage, la terrasse, l'allée, la table à manger et la table plus petite à laquelle M. Arpel boit son café.

Enfin, l'espace est mécanisé, par les voitures, tout d'abord, mais aussi par toute sorte de gadgets, dans la cuisine, bien entendu, mais aussi aux portes du garage et au portillon d'entrée, qui s'ouvrent automatiquement.



photogramme 4 - La place de parking de M. Arpel

Une fois encore, le quartier parisien se démarque. Là, les pratiques spatiales se font de manière désordonnée. L'espace n'est pas dessiné de façon fonctionnelle, preuve en est le parcours chaotique de M. Hulot pour se rendre dans son appartement (cf. fig. 10). Ce parcours est dû à la forme de la maison qui semble ainsi presque « rapiécée », tellement Hulot tourne, vire, monte, descend et arrive finalement devant la porte de l'appartement.

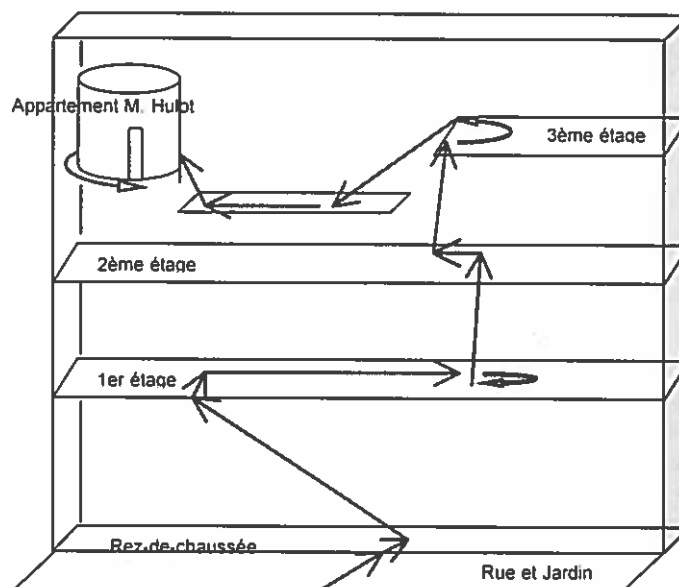


fig. 10 - Parcours d'accès à l'appartement de M. Hulot

L'espace est occupé, dans son ensemble, par le marché, les terrasses de café, les tas de poubelles. On se déplace selon son envie, en prenant un chemin où l'autre, comme dans le terrain vague adjacent, où disparaît toute trace qu'il faudrait s'appliquer de suivre. Ainsi, il n'existe pas de différenciation ou de véritable hiérarchisation de l'espace. Toutes les activités se font dans la rue, sur la place de l'église, les unes à côté des autres. M. Arpel apprendra ceci en se rendant en voiture chez M. Hulot. Dans la rue, jouent les enfants,

marchent les gens et travaillent les balayeurs. Chez les Arpel, la rue est exclusivement dédiée à l'automobile. Là, les trottoirs existent mais ne constituent pour le piéton ni une limite, ni une frontière. Tout au plus, ils ne délimitent que l'espace dans lequel la voiture est tolérée, à l'inverse du quartier moderne où ils délimitent l'espace où le piéton est toléré.

Les modes de transport sont lents. Qu'on se laisse tirer par un cheval, qu'on enfourche une bicyclette, un solex, qu'on marche tout simplement ou que l'on conduise une vieille auto défoncée, on a besoin de temps devant soi, cela étant d'autant plus vrai que de partout grouille une activité effervescente qu'il faut traverser.

Mais l'espace est aussi endommagé par ses propres habitants qui laissent leurs ordures dans la rue, à la portée des chiens du quartier (et d'ailleurs, le chien Arpel y fait souvent des incursions). Ainsi, le vieux quartier apparaît plutôt sale, et tranche avec la propreté maniaque des lieux représentant le monde moderne. L'hygiène semble être le cadet des soucis des habitants de St Maur.

Enfin, tout au long du film, pointe la transformation de l'espace du quartier. Dès le générique du film, Tati met en scène des ouvriers, des grues, des marteaux piqueurs, qui seront présents jusqu'à la fin. Comme le montre le photogramme suivant, tiré de la scène menant Hulot, Gérard et M. Arpel à l'aéroport, des ouvriers démolissent une partie de l'habitat ancien du quartier. Tati n'oublie pas de montrer ce changement qui, à n'en pas douter, affectera le quartier même s'il ne le fait pas encore.



photogramme 5 - Les chantiers aux portes du quartier populaire

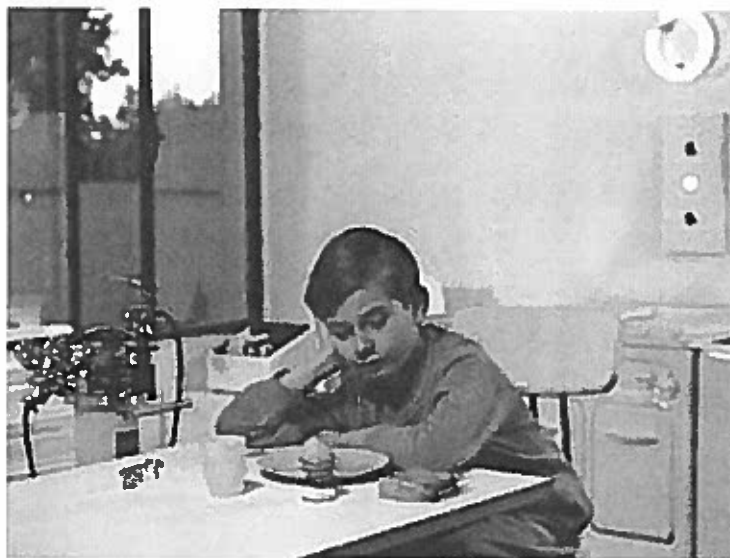
Espace privé / espace public

Il ressort de cette première analyse une différence flagrante entre les deux lieux que nous montre Tati ; la place de l'espace privé et de l'espace public. Dans le quartier moderne, pratiquement tout l'espace est espace privé. Depuis le jardin des Arpel, on ne voit que... le jardin des Arpel, et le « Tout communique ! » de Mme Arpel paraît bien inapproprié à cet univers bloqué. Le seul espace public du quartier est la route, coincée entre les murs d'enceinte des maisons individuelles. De l'autre côté, dans le vieux quartier, l'espace public est omniprésent, jusque dans les appartements, comme lorsque M. Hulot se fait appeler de la rue, par l'intermédiaire d'une voisine qui cognera au plafond à coup de balai. Il existe partout des lieux de rencontre. Qu'il s'agisse du marché, des bancs publics, des

escaliers de l'immeuble, du café, de la place en elle-même, chaque lieu est endroit de passage où il est possible de croiser d'autres personnes. On s'arrête partout pour discuter, comme le balayeur, qui ne parvient jamais à balayer car il se trouve au centre de la place, où n'arrêtent pas de passer et de repasser des connaissances.

Par contre, dans le quartier des Arpel, la rencontre de l'autre est impossible tant l'espace est cloisonné, et l'espace public est, de toute façon, pratiqué à toute vitesse, assis dans son automobile.

Les deux photogrammes suivants montrent l'espace privé du monde des Arpel et l'espace public dans le vieux quartier à travers l'œil du fils, Gérard.



photogramme 6- Gérard chez lui



photogramme 7- Gérard dans le quartier de M. Hulot

4. Analyse picturale et sonore

Cadrage / point de vue

Comme le précise François Chevassu¹, Tati, dans *Mon oncle*, n'utilise pas de gros plans insistants ou de cadrages suggestifs, mais, la plupart du temps, des plans moyens ou d'ensemble. Ainsi, l'action se déroule d'elle-même, dans son ensemble, et souvent du début jusqu'à la fin, sans que la caméra nous en montre une partie plus précise en insistant sur un détail. Le meilleur exemple étant le premier plan montrant l'immeuble de M. Hulot. Tati filme en un seul plan, sans que la caméra ne bouge, le parcours du personnage de Hulot qui, seul, se meut, du perron de l'immeuble jusqu'à la porte de son appartement, apparaissant et disparaissant au gré des ouvertures (fenêtres, portes, soupiraux) que la maison offre aux regards.

Mais aussi, les mouvements de caméra sont généralement lents, tout comme le rythme des plans qui suit celui des personnages. A l'inverse, les séquences mettant en scène la circulation automobile, notamment au début du film, quand M. Arpel se rend au travail en passant par l'école de son fils, sont beaucoup plus saccadées et rythmées. Elles mettent en avant le caractère frénétique des automobilistes évoluant dans l'univers moderne du film.

Dans le chapitre intitulé *The films of Jacques Tati*, de l'ouvrage *Cinema & architecture*, il est rappelé que Tati, dans *Mon oncle* et *Playtime*, ne change pratiquement jamais d'objectif pour l'ensemble du film afin de ne pas déconcerter le regard du spectateur. En effet, l'échelle, les proportions et le sens de la perspective se trouveraient modifiées par un changement par exemple de 40mm à 28mm.

Le regard est donc guidé par un point de vue qui ne se focalise jamais sur un aspect particulier de la scène, et qui garde toujours une certaine « réserve », un certain « recul ».

Couleurs

Mon oncle est le premier film en couleurs de Jacques Tati. Pourtant, leur utilisation est très réfléchie. Tati le dit lui-même, « Mon premier souci a été que la couleur ne gênât point ! D'où une recherche, une élaboration très poussée. [...] Le décor de la maison des Arpel emprunte des couleurs modernes, acier et mauve, des couleurs froides. [...] Les tons du vieux quartier, en revanche, sont passés et vieillots, c'est à dire tendres. »²

Marc Dondey, dans son ouvrage consacré à Tati souligne les paroles du cinéaste en ajoutant que, dans le film, la palette du cinéaste différencie tout d'abord les deux mondes. Au pastel et aux couleurs passées du village de St Maur, Tati oppose, dans le quartier moderne, des couleurs vives et tranchées, y utilisant les jaunes expressifs, les bleus métalliques, les verts et les rouges, couleurs acidulées et artificielles, qui font le style du design des années 1950.

Et encore, les signaux routiers appartenant au monde des Arpel ont aussi des couleurs criardes, qui, le jour se voient, mais qui, la nuit prennent une allure encore plus importante, que ce soit les feux de croisement ou bien les flèches de directions qui clignotent dans le noir.

¹ *Mon oncle*, in La revue du cinéma, Image et son n°325

² interview de Simone Dubreuilh, in Les lettres françaises du 2 mai 1958

Les deux séries suivantes de photogrammes, volontairement réduits pour percevoir seulement les couleurs dominantes, montrent l'opposition entre les deux univers par l'utilisation des couleurs.



fig. 11 - Le vieux quartier

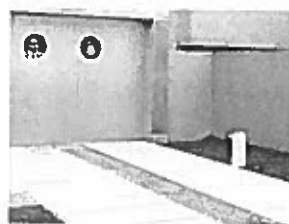


fig. 12 - Le quartier moderne

L'utilisation de ces couleurs nous renseigne sur la position de Tati. Ainsi, il semblerait que les couleurs vieillottes et passées du vieux quartier mettent en évidence le pessimisme du réalisateur quant à la durée et la survie de ce mode d'habiter, mais leur chaleur et leur tendresse montrent l'attachement qu'il lui porte. En ce qui concerne les couleurs vives et froides, elles reflètent tout à fait la trop grande rigidité du quartier moderne, sa trop grande propreté, et sa trop grande fonctionnalité, dont Tati se moque et qu'il caricature tout au long du film.

Bande sonore

Marc Dondey¹ a écrit du film, « *Mon oncle*, muet ou presque, est un film qui se regarde autant qu'il s'écoute ». En effet, qu'il s'agisse de la musique, des dialogues ou des bruitages, les sons utilisés dans l'œuvre suffisent souvent à définir l'univers que Tati veut montrer, et lui permettent d'accentuer, de préciser, de détailler l'effet à produire ou l'atmosphère d'une scène.

Notons tout d'abord que, encore une fois, le soin apporté à cet élément est très grand. Tati² affirme d'ailleurs : « Je considère le son comme capital ». Il est aussi à noter que, en ce qui concerne les bruitages, on a, là encore, un outil de différenciation des deux mondes. Le monde moderne est calme, avec peu de bruits, alors que le vieux quartier est particulièrement bruyant !

¹ *Mon oncle*, in *Tati*

² interview de Simone Dubreuilh, in *Les lettres françaises* du 2 mai 1958

Commençons par l'analyse des bruitages en rappelant que, pour cette phase, Tati n'a jamais recours aux sons synthétiques. Les caractéristiques majeures des matériaux sonores de *Mon oncle*, selon Marc Dondey, sont leur réalisme et leur authenticité. De plus, Tati, réussit particulièrement bien à faire prendre conscience au spectateur de l'importance des sons en les intégrant souvent dans les gags du film, ainsi le bruit de la fontaine en forme de poisson des Arpel est particulièrement écoeurant quand l'eau remonte le tuyau avant d'être crachée par l'animal en métal. Le cinéaste utilise, en outre, une autre technique qui consiste à isoler et à utiliser parcimonieusement les bruitages pour mieux les faire ressortir. *Mon oncle* peut ainsi parfois paraître silencieux.

C'est dans la représentation du monde moderne que Tati utilise le plus les « bruits », et notamment deux sortes de bruits, les bruits mécaniques et les bruits de mouvement des personnages. Que ce soit dans l'usine Plastac ou dans la cuisine de Mme Arpel, persiste pratiquement à chaque instant une sorte de bourdonnement, de léger vrombissement mécanique continu. D'ailleurs, lorsque Mme Arpel fait visiter sa cuisine lors de la garden-party, on perçoit des bruits depuis l'extérieur, et le personnage assis dans le jardin se demande ce qu'il se passe quand la femme de maison fait la démonstration de ses appareils électroménagers, provoquant des bruits toujours plus forts faisant penser à une machinerie d'usine. De la même façon, chaque fois qu'une porte automatique s'ouvre, on a droit à un bruit particulier, qui ajoute ainsi au comique de la situation. Enfin, les bruits d'automobiles et les bruits de chantiers reviennent souvent dans le film, montrant par là l'augmentation du nombre des voitures à cette époque mais aussi le changement urbain que vit cette période de l'histoire française. En ce qui concerne le bruit des mouvements des personnages, on peut entendre, dès le début du film, les froufroutements de la robe de Mme Arpel qui renseignent le spectateur quant à la nature synthétique du tissu, ou bien, plus tard, à l'usine, M. Hulot faire grincer le recouvrement synthétique de sa chaise. Mais aussi, les talons tintent sur les carrelages et les sols propres et durs du monde moderne de *Mon oncle*, que ce soit ceux de Mme Arpel ou de ses amies, ou bien ceux de la secrétaire de M. Arpel ou de la directrice des ressources humaines.

Ainsi, dans cet univers que représente Tati, les sons claquent, les bruits sont secs et brefs, car ils sont émis dans un environnement quelque peu aseptisé où le silence règne, rendant chaque son beaucoup plus audible. Ainsi, le tic-tac de l'horloge lors de l'entretien d'embauche de Hulot rappelle que chaque bruit est amplifié par le silence, mais aussi montre à quel point le temps est important dans le monde moderne.

Tati va plus loin encore dans sa prise de position, comme dans la scène du matin chez les Arpel, où les bruits mécaniques empêchent toute communication. M. Arpel ne peut parler à sa femme dans une cuisine trop bruyante à cause de l'électroménager en fonctionnement, et Mme Arpel échoue à appeler son mari qui se rase au rasoir électrique dans la salle de bain, rendant impossible la perception de la voix de sa femme.

Dans le vieux quartier de M. Hulot, il n'y a pas de bruits mécaniques, de vrombissements de moteurs ou d'ouvertures de portes automatiques. Ce sont les bruits humains ou naturels qui prédominent. Il y a constamment un fond sonore fait de musique, de cris, de voix, de gazouillis d'oiseaux. On entend à tout moment des cris d'enfants, de marchands, mais aussi des apostrophes d'un bout à l'autre de la place de l'église. Au marché, la parole est forcément forte lorsque l'on discute le prix des légumes. On crie alors plus qu'on ne parle. Du café, du marché, de la place, parvient toujours une rumeur faite des exclamations des uns ou des conversations et des rires des autres. Les tons de voix sont ainsi plus vivants que lorsque Tati filme le cadre de vie des Arpel, dans lequel les tons sont monotones, secs, et peu expressifs, si ce n'est les exclamations, pour le moins artificielles, des voisines et des invitées. D'ailleurs, comme il en a déjà été fait état plus haut, la seule invitée de la garden-party prête à rire à gorge déployée est mal vue des

autres personnages et en particulier de Mme Arpel. Le quartier populaire de Saint Maur paraît ainsi beaucoup plus convivial, chaleureux, et à échelle humaine. A ceci viennent s'ajouter les cris des oiseaux, qui chantent d'eux-mêmes ou bien sont aidés, comme le canari qui trille uniquement lorsqu'il est éclairé par le reflet du soleil sur la fenêtre de M. Hulot.

Penchons-nous enfin sur le traitement de la musique. Le principal thème musical, une mélodie entraînante et gaie composée par Franck Barcellini, donne une certaine unité au film. Il est joué indifféremment dans un « monde » comme dans l'autre, même s'il est plus présent dans les passages mettant en scène la vie du vieux quartier. Pour autant, il est joué à pratiquement chaque déplacement des personnages, et nous avons déjà vu que les personnages font sans cesse des aller-retour entre les deux « univers ». Comme l'écrit Marc Dondey, il s'agit d'une sorte de synthèse. Plus généralement, on peut dire que la musique est pratiquement omniprésente dans le vieux quartier. C'est elle qui rappelle l'âme de Saint Maur quand on l'entend, avec accordéon et différents cris, lorsque M. Arpel téléphone à son beau-frère depuis le bureau du PDG de Plastac. De plus, ce ne sont que les habitants du quartier qui chantent eux-mêmes. La seule musique liée aux Arpel est un duo de violon et piano qui joue dans un restaurant et que M. Arpel perturbe en donnant un billet au violoniste au milieu du morceau.

Enfin, dans un autre style musical, une musique très rythmée, contenant de nombreuses percussions, est utilisée par Tati pendant les scènes où il filme la circulation automobile. Mais aussi, pendant la scène de l'aéroport, lors de laquelle, à l'entrée d'Orly, dans une cohue qui engloutit littéralement M. Hulot, arrivent de toutes parts automobiles, bus, taxis, bagagistes et voyageurs pressés, retentit un morceau dans le style d'un moderne jazz-dixieland. Cette musique, très rythmée et exubérante, souligne la vitesse, le déferlement et le flot automobile ainsi que le stress des transports du nouveau monde moderne que Tati observe avec amusement.

A souligner, enfin, lorsque M. Arpel, Gérard et Hulot sortent à bord de la voiture de M. Arpel pour la dernière fois du vieux quartier, le recouvrement du thème musical par les chantiers et les bruits de marteaux-piqueurs qui détruisent les maisons proches de Saint Maur, sorte de menace à ses portes pour la vie du quartier populaire.

5.Synthèse

De l'analyse textuelle et des moyens picturaux et sonores mis en œuvre pour servir le récit, il ressort bien évidemment cette opposition sur lequel est basé le film ! D'un côté, existe une forme d'habiter basée sur la connaissance de l'autre, la convivialité, l'acceptation de la proximité à travers l'omniprésence de l'espace public, sur une certaine forme de laisser-aller quant à l'entretien ou bien à l'hygiène des lieux et une indifférenciation de l'espace. De l'autre, règne un habiter codifié, froid, mécanisé, caractérisé par le repli sur soi et le paraître, le marquage précis de l'espace et la quasi-absence d'espace public.

Quelle est la position de Tati ? Il semble tout d'abord se poser en témoin et prendre date du changement urbain. Sa position est délicate voire ambiguë. À la sortie du film, certains le traitèrent de poujadiste ou de réactionnaire. En effet, comme l'évoque François Chevassu¹, comment s'opposer au progrès et émettre des réserves sur son bien-fondé alors que la France est encore sous-équipée en logements et que les Français, après une période d'austérité, commencent à peine à bénéficier des fruits de la croissance économique ? Marc Dondey retient ce que Tati a lui même apporté comme élément de

¹ *Mon Oncle*, in La revue du cinéma, Image et son n°325

réponse en présentant régulièrement deux figures. La première est le personnage de M. Marcel, technicien sifflotant calmement en salopette, qui vient dépanner un ascenseur dans un gratte-ciel quand tout est paralysé. Il n'est ni pour ni contre les immeubles modernes, mais sans lui ces immeubles ne fonctionnent pas. La deuxième figure est celle de la mamma italienne. « Depuis qu'elle fait ses lessives avec une machine à laver, ses enfants ne risquent-ils pas de lui porter moins de respect que par le passé ? »

Tati introduit, dans l'une des scènes du passage d'un monde à l'autre par le terrain vague surplombé par des immeubles, un geste singulier qui peut être sujet à interprétation. La scène paraît anodine et ne dure que dix-sept secondes. M. Hulot enjambe le muret en ruine appartenant au monde du vieux quartier et fait tomber une des pierres. Le bruit sec est remarquable dans la scène. Hulot se baisse, ramasse la pierre, la replace avec soin, puis continue son chemin en direction du quartier des Arpel.

Ceci semble pouvoir être interprété de la façon suivante. M. Hulot est attaché à son quartier, pourtant, il fait aussi partie du monde moderne puisqu'il travaille dans l'usine de son beau-frère. Or, ce monde moderne menace la vie du quartier populaire par les démolitions. Ainsi, Hulot participe-t-il à la fois à cette destruction (il fait tomber lui-même une pierre), mais montre son attachement en y habitant (il ramasse et replace la pierre).

Le constat de Tati peut alors être vu comme pessimiste en ce qui concerne le devenir de l'habiter périphérique « traditionnel », puisque après le départ de Hulot, personnage intermédiaire entre les deux univers, le vieux quartier est vide, filmé par une fenêtre laissant un rideau voiler l'image, rendant cette vue encore plus mélancolique. Mais aussi, les marteaux-piqueurs sont à ses portes et leur bruit recouvre déjà la musique joyeuse qui en émane dès lors que l'on s'en éloigne.

De la même façon, le fait que M. Arpel vienne chercher lui-même Hulot jusque chez lui pour l'envoyer en province, tout comme l'utilisation de couleurs passées pour symboliser le vieux quartier, montrent que Tati voit dans le futur une « victoire » de l'habiter moderne sur l'habiter plus traditionnel. Il est conscient de la proche disparition et du remplacement d'un certain mode d'habiter par un autre.

Pour autant, cela ne l'empêche pas et, au contraire, le stimule dans sa mise en garde sur l'avenir. Il ne s'oppose pas directement à l'habiter moderne, mais plutôt fait part, dans *Mon oncle*, de son inquiétude quant au risque que constitue une forme d'habiter réduisant l'individu à un être formaté et uniformisé, replié sur soi, enfermé dans un espace codifié et clos.

6. Mise en perspective

François Chevassu, dans *Image et son* n°325, paru en 1978, conclut son article de la manière suivante, « ce qui, en 1958, avait paru à beaucoup une fausse prophétie, appartient désormais, sur bien des points, à notre quotidien, sinon à notre passé ».

Tati a, en effet, perçu les changements qui s'opéraient en son temps, en ce qui concerne les formes de l'habiter dans les espaces périphériques urbains, et a réussi à percevoir leur possible évolution. Bien entendu, *Mon oncle*, sur certains points, reste un film de science-fiction, mais il semble bel et bien que le visionnage du film apporte beaucoup à la connaissance rétrospective de cette période. De plus, le film et son sévère avertissement se sont avérés justes sur bien des points, notamment quant à l'explosion automobile et au repli sur soi de l'individu dans son rapport à l'habiter. Ainsi, on voit aujourd'hui, en périphérie des villes, s'étendre les lotissements dans lesquels se dressent de nombreux murs, obligeant à la mobilité automobile, où les formes d'habiter s'apparentent fortement à celle que l'on voit dans le monde des Arpel, au détail près qu'elles ne sont plus l'apanage de la classe la plus aisée, mais aussi celui de la classe moyenne. Les pratiques

spatiales codifiées et organisées ont gagné les centres villes, en même temps que s'y est imposée l'automobile. La convivialité et l'interconnaissance que nous montre Tati dans le vieux quartier ne se rencontrent plus guère dans la région parisienne, et les classes populaires, remplacées par les plus nantis se retrouvent désormais en périphérie. Comme le disait François Chevassu en 1978, « si Tati refaisait *Mon oncle*, il aurait du mal à trouver des petites gens dans la maison de M. Hulot ».

3. *Deux ou trois choses que je sais d'elle* de Jean-Luc Godard

Précisons d'emblée qu'au départ du film de Jean-Luc Godard, *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, il y a une enquête de Catherine Vimenet parue dans « Le Nouvel Observateur », intitulée « la prostitution dans les grands ensembles »¹ faisant justement état d'un certain nombre de pratiques de prostitution, alors insoupçonnées dans ces lieux, à l'époque nouvellement aménagés.

1. Construction du film

Scénario

Dans l'article d'Image et son n° 207 consacré à *2 ou 3 choses que je sais d'elle*², l'auteur analyse le film comme une approche de la signification d'un mot ; « ensemble » et l'exploration de la réalité qu'elle désigne. « On dit : travailler ensemble, filmer un plan d'ensemble, on achète un ensemble chez le tailleur, on habite dans les grands ensembles ». Mais alors, comment filmer la signification et la réalité d'un mot ?

Jean Luc Godard a donné une réponse personnelle à travers l'agencement de son film. Refus de la progression linéaire, diversité et discontinuité. La caméra passe d'un pôle d'intérêt à un autre sans se soucier d'un quelconque ordre chronologique, laissant place à une logique de construction où chaque plan est une partie de la totalité et lui amène sa signification, par rapport aux autres plans. Chaque événement particulier s'inscrit dans un ensemble qui en confirme la structure. Le film se démarque ainsi de toute « grammaire cinématographique traditionnelle ». Ce même soin de déconstruction est apporté aux personnages. Ainsi, la femme mariée, mère de deux enfants, personnage central que l'on voit se prostituer au cours du film, est d'abord présentée comme Marina Vlady, l'actrice qui joue le rôle, puis comme Juliette Janson, personnage du film. Mais aussi, les personnages parlent parfois directement au spectateur.

Godard le dit lui-même : « L'histoire de Juliette ne sera pas racontée en continuité, car il s'agit de décrire, en même temps qu'elle, les événements dont elle fait partie. Il s'agit de décrire un « ensemble » »³. Ce procédé permet à Godard de rendre le spectateur actif lui aussi, puisqu'on s'adresse directement à lui, l'impliquant directement dans le film, le prenant à témoin, l'interrogeant, l'obligeant ainsi à se positionner par rapport à ce qu'il voit à l'écran. Le spectateur fait partie d'un ensemble constitué par lui, le film, et la société française de la deuxième moitié des années 1960, dans laquelle ils sont tous les deux ancrés.

On découvre ainsi plusieurs séquences se déroulant dans des lieux différents, morceaux de la vie quotidienne de Juliette. D'autres personnages sont aussi intégrés au récit. Des personnages anonymes comme les vendeuses, la vieille dame nouvellement arrivée en

¹ Le nouvel observateur n°71 et n° 77, des 29 mars et 10 mai 1966

² R.L., *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, in Image et son n° 207

³ J.-L. G., *Ma démarche en quatre mouvements*, in L'Avant-Scène n° 70

périphérie parisienne, où le jeune garçon immigré glissent chacun un mot au spectateur ou à la personne qui les interviewe.

Jean-Luc Godard rythme *2 ou 3 choses que je sais d'elle* à l'aide de courtes séquences tournées en extérieur montrant les travaux en cours dans la région parisienne, des grues en mouvement ou les voies de circulation automobile menant jusqu'à Paris et traversant sa périphérie. Ces scènes coupent parfois une séquence et sont le plus souvent bruyantes, parfois muettes ou bien contiennent le son d'un autre lieu.

Jean-Luc Godard fait ainsi éclater son film et nous montre ce découpage. Il décrit, dans son article *Ma démarche en quatre mouvements*, la méthode en quatre étapes qu'il a utilisée pour bâtir *2 ou 3 choses que je sais d'elle*.

- 1- Description objective, des objets (maisons, voitures, cigarettes, appartements, magasins, lits, TV, etc.) et des personnages.
- 2- Description subjective, des personnages et des objets (intérieur des décors)
- 3- Recherche des structures (« sentiment d'ensemble », description de l'ensemble)
- 4- La vie (révélation de l'existence singulière d'une personne)

Lieux de l'action

Jean-Luc Godard revient souvent sur le « grand ensemble » de Sarcelles, situé au nord de Paris, derrière le périphérique nord et derrière Saint Denis. Le projet, démarré en 1954, devait aboutir à la construction de 1000 logements. Vingt ans plus tard, quand le chantier fut terminé, le quartier comportait 12000 logements.

Plus généralement, de nombreuses vues brèves montrent la région parisienne sans que l'on puisse savoir exactement où elles ont été tournées, montrant déjà là une uniformisation de la périphérie de Paris. Il s'agit la plupart du temps d'immeubles, de voies automobiles, de chantiers, d'ouvrages d'art, ponts, etc. Godard s'attarde pourtant dans un garage station-service. Il montre aussi des rues plus anciennes et quelques rues du centre de Paris, notamment brièvement les Champs-Élysées.

Godard filme en outre plusieurs scènes en intérieur. Appartements, cages d'escaliers, un hôtel de passe, un hôtel luxueux, un magasin, des cafés et un salon de coiffure.

2. Découpage

La figure ci-dessous montre le découpage du film en séquences et en scènes. Les séquences sont classées en catégorie d'intérêt pour notre recherche.

N°	Scène	Début	Description	Catégorie
1	1	00:00:00	Générique – titre	
2	2	00:00:23	Ville – chantier – commentaire	Démonstration
	3	00:01:03	Présentation du personnage féminin principal	
	4	00:02:34	Chantiers – commentaire	
	5	00:03:16	Insert « 18 leçons sur la société industrielle »	
				Information
4	10	00:08:30	Panoramique grand ensemble	Démonstration
				Information
6	13	00:10:50	Salle de bain femme étrangère – employé EDF	Réflexion
				Information
8	15	00:11:58	Appartement M. Gérard – prostituées – enfants	Réflexion
	16	00:14:10	Fin de la séquence sur une vue de la fenêtre	
	17	00:14:35	Ville périphérie – récit de la prostitution banale	
				Information
10	25	00:22:17	Café	Information
				Information
12	27	00:29:45	Hôtel de passe	Accessoire
	28	00:30:29	Insert	
	29	00:30:37	Hôtel de passe	
	30	00:32:26	Insert	
	31	00:32:35	Hôtel de passe	
	32	00:33:32	Chantier – récit sur l'emploi par une femme	
	33	00:34:10	Chantiers	
	34	00:34:23	Commentaire sur l'Art	
				Accessoire
14	36	00:40:00	Station service	Réflexion
				Accessoire
16	39	00:46:17	Grand ensemble – interview jeune garçon immigré	Démonstration
	40	00:46:40	Commentaire – porté clé pin-up	
				Information
18	44	00:55:35	Elysées Marboeuf couple I	Information
	45	00:56:39	Elysées Marboeuf MM Bouvard et Récuchet	
	46	00:58:10	Elysées Marboeuf couple I	
	47	01:02:35	Elysées Marboeuf couple II	

	48	01:06:35	Elysées Marboeuf couple I	
	49	01:07:39	Elysées Marboeuf MM Bouvard et Pécuchet	
	50	01:08:06	Elysées Marboeuf couple I	Information
20	51	01:09:06	Route – passage des voitures des personnages	Information
	52	01:09:54	Grand ensemble – monologue Juliette	Accès
22	53	01:10:03	Grand ensemble – monologue Juliette	Démonstration
	54	01:13:00	Intérieur immeuble – escalier – palier – Juliette et son fils	Réflexion
24	55	01:13:54	Intérieur immeuble – escalier – palier – Juliette et son fils	Démonstration
	56	01:16:29	Intérieur appartement – cuisine	
	57	01:17:19	Chambre à coucher enfants	
	58	01:18:24	Salon – Juliette et son mari	
	59	01:20:17	Chambre – Juliette et son mari	
	60	01:22:25	Cigarette allumée	
	61	01:22:25	Cigarette allumée	Démonstration
26	62	01:23:17	FIN	

fig. 13 - Découpage séquentiel de 2 ou 3 choses que je sais d'elle

3. Analyse de la présence de l'habiter périphérique urbain dans le récit filmique

Pratiques et appréhensions sociales

Au cours du film, plusieurs éléments du récit montrent l'état de la réflexion du réalisateur en ce qui concerne l'habiter dans les espaces périphériques urbains. Jean-Luc Godard met en scène dans *2 ou 3 choses que je sais d'elle* des individus vivant dans les nouveaux « grands ensembles » de la région parisienne. Ces personnages sont déboussolés, indifférents, s'accrochent au paraître et convoitent le nouveau confort dans des rapports régis par l'argent.

Ainsi, Juliette dans la dixième séquence, selon le décompte adopté pour cette recherche, déclare, en s'adressant directement au spectateur, « ...Me définir..., un seul mot : indifférence... ». Mais aussi, l'expression du personnage est constamment désintéressée. Juliette paraît toujours absorbée par un ailleurs improbable. Cette indifférence, Godard nous la fait ressentir aussi dans les rapports entre les gens : le couple Janson communique peu et lorsque l'un parle, il arrive souvent que l'autre n'y prête aucune attention. De même, dans le rapport aux enfants, il n'y a que peu de chaleur, comme lorsque Juliette laisse sa fille, Solange, en pleurs chez M. Gérard, elle semble très peu affectée par la détresse de la petite fille.

Cette indifférence s'accompagne d'une sorte d'état déboussolé chez ces individus. Encore une fois, c'est à travers le personnage de Juliette que cela ressort, notamment lorsqu'elle parle à son fils. « Quand je me réveille, j'ai peur qu'il me manque des morceaux ». On sent chez ces personnages, une sorte de crainte, une confusion profonde en ce qui concerne ce qu'ils sont vraiment. Ainsi, dans le café Elysée - Marboeuf, les dialogues entre la jeune fille et Robert et entre l'écrivain et l'étudiante montrent des figures désabusées.

Ensuite, Godard nous montre des personnes dont les rapports avec l'autre ne sont pratiquement régis que par l'argent, par le rapport économique. En effet, Juliette et Marianne vendent leur corps, tout comme d'autres jeunes femmes, parfois poussées, selon Godard, par leur mari.



photogramme 8 - L'Américain, Jeanne (à gauche) et Marianne, prostituées occasionnelles

Les magasins, les hôtels, le travail évoquent eux aussi des rapports avec l'argent. L'appartement de M. Gérard est un lieu où l'échange a un coût. On y laisse les enfants contre une rémunération quelconque, en argent ou matérielle. On y loue des pièces à l'heure, comme dans un hôtel de passe. Le confort moderne, enfin, doit lui aussi être acheté, comme le montre la scène où l'employé d'EDF entre dans la salle de bain encore occupée et vérifie le compteur en commentant, « Oh, là, là !... ça va faire mal !... cinquante mille balles !... ». Ainsi, *2 ou 3 choses que je sais d'elle* s'attache à démontrer l'entrée dans la nouvelle ère de la consommation de masse. On voit énormément de produits de marque à l'écran, Obao, Vog, Pax, Austin, Lustucru, Mir, Bonux, Javel, Ajax, Omo, Lavix, Gitanes, Gauloises. Partout, s'étalent des produits de beauté ou d'entretien. Juliette frustrée de ne pas y avoir accès, se prostitue alors pour pouvoir en profiter et se fait la réflexion suivante à propos de son mari qui ne gagne pas suffisamment d'argent pour pouvoir jouir pleinement de l'offre de consommation : « Peut-être il faudrait que je plaque, Robert. Il ne veut pas s'élever dans la société ».

Ceci nous amène à l'obstination du paraître que Godard attribut à ses personnages, notamment à travers la frénésie d'achat, l'obsession de beauté lorsque Juliette lit *Elle* ou *Madame Express*, ou bien l'admiration qu'elle éprouve pour l'hôtel de luxe dans lequel elle et son amie Marianne sont reçues par l'Américain.

Séquence 17 – hôtel de luxe

MARIANNE. ...Oui, la ville est une construction dans l'espace... Les éléments mobiles de la cité... Je sais pas. Les habitants... Oui, les éléments mobiles sont aussi importants que les éléments fixes... ...Et même quand c'est banal, le spectacle de la ville peut provoquer un plaisir spécial...

Pratiques et appréhensions spatiales

La pratique de l'espace par les personnages du film ne nous donne que peu d'indications. Pourtant, cette absence d'information et quelques autres indications peuvent nous donner une idée de la position de Jean-Luc Godard dans *2 ou 3 choses que je sais d'elle*. On ne voit les personnages en extérieur qu'en déplacement. Que ce soit à bord d'une voiture ou bien en marchant dans la rue. Le seul plan de Juliette, en extérieur dans la cité de Sarcelles, la montre seule, immobile, montrant l'improbabilité d'une telle situation. Godard nous montre ainsi des individus peu enclins à pratiquer leur espace.

Mais quelles possibilités ont-ils de le pratiquer. Jean-Luc Godard nous montre la périphérie parisienne comme un immense chantier, où ne poussent qu'autoroutes et immeubles gigantesques. L'espace est celui de l'automobile, du déplacement mécanisé. Ceux-ci n'offrent aucun réel contact avec l'espace.

Godard nous montre des déplacements ayant un but bien précis, que ce soit pour faire des achats, aller travailler ou en revenir.

Les habitants de la périphérie ne délaissent pourtant pas le centre-ville. On aperçoit en effet les Champs-Élysées. Les cafés semblent être situés dans le centre de Paris, tout comme l'hôtel luxueux de l'Américain. Une cliente du café nous dit : « Je viens à Paris deux fois par mois ». La ville centre n'est pas totalement coupée de sa périphérie.

Juliette, elle, amorce une réflexion interne en lançant : « chaque habitant a eu des rapports avec des parties définies de la ville. » Il existe ainsi une pratique de l'espace par les personnages, mais celle-ci est limitée.

Dans le monde de *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, il n'y a pas d'espace public, mais seulement des lieux publics. L'espace public semble être uniquement constitué de voirie automobile dont l'humain est chassé, laissant place à la voiture et à l'automobiliste.

Le dernier plan du film est à ce propos révélateur. Godard filme, en un zoom arrière, vues de dessus, à la verticale, des boîtes diverses, de plusieurs marques, disposées dans l'herbe, qui composent, on s'en aperçoit au fur et à mesure que le plan s'élargit, des immeubles et des rues, formant ainsi une cité, un grand ensemble à l'image de Sarcelles. La question de Godard semble être la suivante : Quelle place reste à l'espace public dans un tel agencement de murs et d'immeubles de béton et dans une telle profusion de marques poussant à la consommation et exacerbant le paraître par rapport à l'autre.

Mais Godard, dans le film, anticipe cette dernière image en fixant à plusieurs reprises sa caméra sur les enseignes géantes qui jalonnent invariablement l'espace périphérique urbain.

4. Analyse picturale et sonore

Cadrage / point de vue

Les scènes de vie quotidienne sont filmées de façon « normale », cadrant les personnages souvent en plan américain, c'est à dire montrant le personnage seulement à partir de la taille. La caméra suit généralement le personnage principal dans ses déplacements. Les plans fixes sont toutefois souvent utilisés, par exemple lorsque Godard filme les radio amateurs au début du film, ou bien les couples de l'Elysée-Marboeuf. Le personnage de Juliette est toutefois souvent filmé en plan serré et parfois en gros plan.

Jean-Luc Godard reste ainsi proche de ses personnages tout en ne rentrant pas tout à fait dans leur intimité. Toutefois, les plans sont assez proches pour percevoir la psychologie des personnages à travers les regards ou les expressions du visage.

Dans les nombreuses petites scènes ponctuant le film, la caméra est fixe et montre souvent des routes, des ponts, des immeubles, des grues sous différents angles. Dans ces scènes, Godard utilise le plus souvent une ligne de fuite rectiligne, comme une route, ou un pont, soulignant le gigantisme de ces constructions.

Mais encore, le traitement de l'image nous montre des personnages au visage lisse, aux traits froids et durs, sans émotions, aussi rectilignes que les immenses traits de la région parisienne.



photogramme 9 - Juliette de son balcon, l'immensité des grands ensembles

On remarquera deux panoramiques utilisés par Godard. Le premier, au début du film, filme le quartier « grand ensemble » en un aller retour à angle de 180°. La caméra, filmant en plongée, certainement de l'une des tours, laisse voir des immeubles construits, d'autres en construction et la circulation automobile. Le deuxième est effectué à la fin du film, pendant le monologue de Juliette qui se tient au centre du quartier, entourée par les immeubles. Cette fois la caméra filme à hauteur du personnage, dirigeant la caméra vers le haut, en contre-plongée, et suivant un angle de 360° pour revenir à son point de départ, donnant à voir les façades des immeubles et le ciel en fond.

Par ces mouvements de caméra et ces cadrages, Godard filme un environnement inhumain, fait de béton, de lignes fuyantes et droites et de murs immensément hauts, troués des fenêtres des appartements dans lesquels la caméra pénètre parfois. Cet univers apparaît surdimensionné par rapport à la taille de l'homme.

Couleurs

Jean-Luc Godard n'utilise pas les couleurs comme un élément fort de sa démonstration dans *2 ou 3 choses que je sais d'elle*. On notera toutefois la présence régulière, tout au long du film, des tons criards et vifs des publicités et des enseignes commerciales. Sylvain Godet parle « des couleurs crues et à plat »¹ du film. Ces couleurs voyantes montrent l'omniprésence nouvelle dans la vie en périphérie des produits de marque, de la publicité, et plus généralement de la consommation de masse et du règne du commerce.

Bande sonore

La bande sonore du film est composée de trois grands éléments ; les commentaires de Jean-Luc Godard, les dialogues (ou les monologues) des personnages, et le bruit de la périphérie de Paris. La musique est très peu présente.

Les commentaires et les moyens du discours des personnages ne sont pas d'une très grande utilité pour en savoir plus sur la position du cinéaste en ce qui concerne notre thème de recherche. On notera toutefois sa déclaration de l'influence de la publicité pour « faire oublier la crise du logement » et le désir du pouvoir gaulliste d'« enregistrer et régulariser les tendances du grand capitalisme » et « en systématisant le dirigisme et la

¹ Sylvain Godet, *Chemin principal et chemins latéraux* in *Les cahiers du cinéma*, 1967

centralisation, [...] d'accentuer les distorsions de l'Economie nationale, et plus encore celle de la morale quotidienne qui la fonde ». Il semble que le discours de Godard aille dans le sens de la vision de l'habiter des espaces périphériques urbains comme une résultante de l'application de politiques du logement et de politiques économiques axées sur une consommation de masse engendrant ainsi la « prostitution » de l'individu, d'une manière ou d'une autre et à tous niveaux.

Les personnages énoncent leurs paroles de manière lisse, indifférente ou de façon interrogative, manière de montrer leur désarroi.

Les commentaires de Godard ne sont pas énoncés à haute voix, mais chuchotés afin de donner au spectateur une impression d'intimité et de l'amener, une fois de plus, à une réflexion propre en le prenant encore une fois « à partie » en lui chuchotant à l'oreille. Ces commentaires sont la plupart du temps dits dans le silence le plus complet, tranchant le plus souvent avec ce que montre la caméra (routes, chantiers, rues, personnages) ou bien le bruit très souvent présent dans le film.

En effet, le film est souvent bruyant, d'une façon parfois agressive quand on change subitement de scène ou bien lorsque le bruit réapparaît subitement à la fin de l'un des commentaires de Jean-Luc Godard. On passe alors d'un environnement calme, silencieux, chuchoté, à un bruit ambiant et un volume sonore beaucoup plus élevés.

Le bruit de la périphérie qu'introduit Godard dans *2 ou 3 choses que je sais d'elle* est essentiellement composé de bruits de chantiers assourdissants et de bruits de trafic automobile. Ainsi, dans les nombreux plans brefs qui ponctuent le film montrant des voies de circulation automobile, des chantiers ou des sites industriels, le bruit agresse le spectateur, notamment lorsque circulent des camions, hurlent des marteaux-piqueurs ou fonctionnent des machines lourdes. Jean-Luc Godard compose ainsi un environnement hostile à l'Homme, difficilement vivable. Quand il filme les grands ensembles, se mêlent au bruit de la circulation des cris d'enfants ou des cris d'adultes s'interpellant entre eux ou appelant un enfant. Parfois, des aboiements de chiens se font entendre.

Ce bruit est perceptible depuis les appartements. En effet, dans chaque scène filmée en intérieur (appartement, chambre, hôtels, magasin, salon de coiffure), à l'exception des cafés où le bruit de l'intérieur le couvre, on perçoit le bruit de l'extérieur. Circulation, bruits de la rue, cris.

La musique est très peu présente. Elle apparaît brièvement dans quelques scènes pour généralement souligner les paroles d'un personnage. Il s'agit, à chaque fois, d'une musique de chambre, douce, mais vive. Elle permet aussi à quelques occasions de lier deux séquences et couvre l'ensemble de la scène des Champs-Élysées pendant laquelle on peut apercevoir le souteneur ayant essayé de « recruter » Juliette et une jeune femme sortir d'un taxi.

5.Synthèse

2 ou 3 choses que je sais d'elle nous montre un monde nouveau, encore en construction, dans lequel des personnages s'organisent. L'habiter que Godard donne à voir est un espèce de mal-vivre. Les habitants de cette nouvelle périphérie sont déboussolés, désespérés face à l'offre de confort, face au message véhiculé par le gouvernement, la publicité et les médias. Ils sont ainsi sans arrêt rappelés aux domaines du commerce, de l'économique. Les relations sociales sont alors, elles aussi, des relations régies par l'argent. Mais aussi, ils doivent vivre dans un espace quadrillé par les autoroutes et régit par le bruit omniprésent. Ettore Scola¹ dit du film qu'il « dénonce ces constructions

¹ Le cinéma témoin de son temps, Les prophéties de Jean-Luc Godard, in *Le cinéma*

inhumaines où les individus déracinés, isolés dans des villes nouvelles, ne savent plus comment organiser leur vie ».

Le dialogue, dans la dernière séquence, entre Juliette et son mari quand ils rentrent chez eux est révélateur de ce mal-être.

Séquence 24 – cuisine des Janson

ROBERT. Ouf..., on est arrivé !
JULIETTE. Arrivé où ?
ROBERT. Chez nous.
JULIETTE. Et après, qu'est-ce qu'on va faire ?
ROBERT. Dormir... Qu'est-ce qui te prend ?
JULIETTE. Et après ?
ROBERT. On se réveillera.
JULIETTE. Et après ?
ROBERT. Pareil. On recommencera.. On se réveillera. On mangera.
JULIETTE. Et après ?
ROBERT. J'sais pas... ... Mourir.
JULIETTE. Et après ?

On serait ainsi tenté d'écrire que Godard ne montre peut-être pas l'habiter dans les espaces périphériques urbains mais « l'inhabiter » ou le « non-habiter », puisque ses personnages se laissent porter par leur environnement, y sont indifférents et ne le pratiquent que pour le traverser en voiture à toute allure.

D'ailleurs, André Akoun, dans son commentaire sur le film¹, écrit, « à voix basse, en contrepoint des images visuelles, nous est livrée la vérité des apparences : l'habitat n'est pas seulement une construction de pierres. En lui se concrétise une volonté politique d'aménagement... des hommes. L'habitat soumet les habitants à sa propre mesure ».

6.Mise en perspective

L'article de Image et Son de juin-juillet 1967 se positionne en notant que c'est « un constat que fixe pour les futurs historiens des civilisations la caméra de Jean-Luc Godard ». Ettore Scola, plus tard, en 1983, écrira que le tableau pessimiste dressé par Jean-Luc Godard de la société française des années 1960 n'était évidemment pas celui perçu par le public à l'époque. Les apparences étaient celles de l'expansion économique et la frénésie d'achat de biens nouveaux. Il continue en disant que « les films de Godard, en montrant un univers terne et déstructuré, habité de figures monotones, apathiques, inexpressives, décrivaient l'essence d'une réalité que la plupart des spectateurs n'avaient aucunement conscience de vivre. [...] Entre 1958 et 1968, ni le public ni la majorité des critiques ne perçurent dans les fictions de Godard une analogie quelconque avec leur propre vie ». Ainsi, il aura fallu attendre, une année après la sortie de *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, les événements de mai 68 pour que soit saisie, *a priori*, la portée de l'œuvre de Godard.

Il semble bien en effet, que la critique de Godard à l'encontre des nouvelles formes prises par l'habiter dans les espaces périphériques urbains dans les années 1960, et notamment dans les « grands ensembles », soit à prendre en considération aux vues de l'évolution de ces espaces. En effet, outre Mai 1968, c'est l'ensemble de ces immeubles, tours, quartiers, qui a, par la suite, été mis en cause. De même, les effets du tout-voiture

¹ l'Avant-Scène n° 70

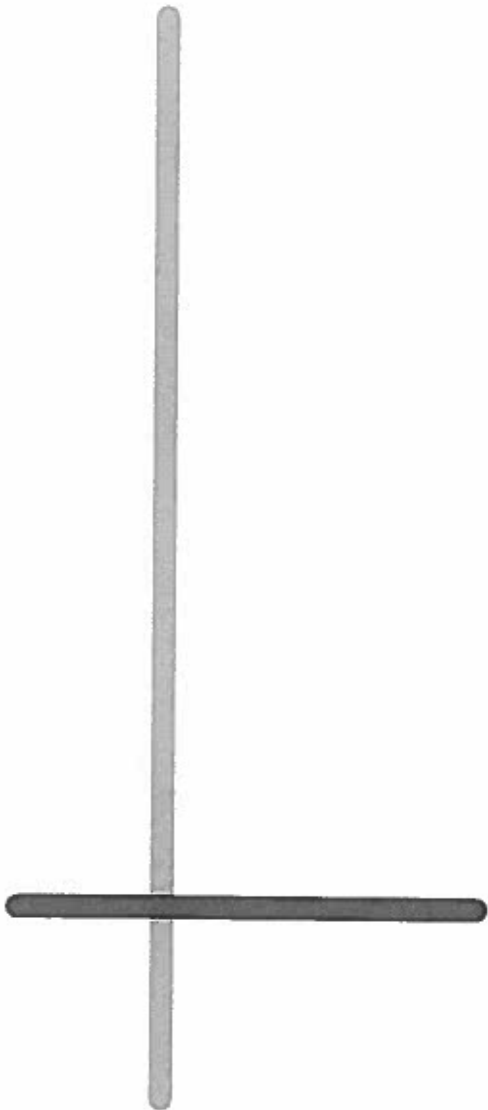
qu'avait déjà noté Godard dans *2 ou 3 choses que je sais d'elle* ont plus tard été fortement décriés. Encombres, pollution, assouvissement et dépendance des individus à un seul mode de transport.

Il est frappant d'apprendre que certaines scènes du film sont des faits réels relatés dans l'enquête du nouvel observateur, comme l'appartement du petit vieux, sous-loué en maison de passe, ou bien les caves aménagées en maison de rendez-vous. Mais aussi, la scène au cours de laquelle une jeune fille se lave chez elle et est dérangée par le contrôleur EDF est inspiré de l'histoire réelle d'une fille habitant pour la première fois dans un appartement moderne se lavant tout le temps sans savoir que cela coûte cher.

Nous avons vu, dans cette partie, la méthode utilisée pour analyser deux œuvres cinématographiques, Mon oncle de Jacques Tati et 2 ou 3 choses que je sais d'elle de Jean-Luc Godard. Se pencher sur le contexte de leur réalisation, les commentaires qu'elles ont provoqué, et aborder leur construction et, plus précisément, les moyens audiovisuels mis en œuvre par chacun des réalisateurs, nous a permis de faire ressortir le discours et la vision des choses qu'elles contiennent. Ainsi, Mon oncle se base sur une opposition pour fournir la thèse de l'auteur. Le remplacement du mode de vie traditionnel par un mode d'habiter basé sur la modernité au risque de nuire à l'individu, et recèle un travail très pointu en ce qui concerne l'approche des couleurs et de la bande sonore. 2 ou 3 choses que je sais d'elle est construit, ou plutôt déconstruit, à l'aide d'une multitude de scènes décrivant un habiter dans les espaces périphériques urbains soumis aux lois de l'argent et de la publicité que les nouveaux habitants des grands ensembles ne pratiquent qu'avec la plus grande indifférence.

3^{ème} Partie –

Mise en perspective de la recherche



1. Spécificité du regard cinématographique

Nous avons vu, à travers l'analyse de *Mon oncle* et de *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, que le cinéma possède et synthétise trois dimensions qui font son originalité et sa modernité. Le film est à la fois un document visuel, sonore et temporel, dans la durée en soi, et dans le récit. La possibilité de disposer à loisir l'une et l'autre de ces dimensions donne un espace extrêmement large au cinéaste pour laisser s'exprimer sa réflexion.

Nous analyserons ici les représentations cinématographiques de l'habiter dans les espaces périphériques urbains à la lumière de chacune de ces dimensions afin de montrer la spécificité de l'outil filmique avant d'aborder cette spécificité en elle-même, par rapport à la recherche urbaine.

1. Les trois dimensions du langage cinématographique

1.Document visuel

Le langage cinématographique met en scène le monde dans lequel se meuvent des personnages et des histoires.

Mise en scène de l'espace

Comme nous l'avons vu dans l'analyse des œuvres filmiques, l'espace et la façon de le filmer envoient à eux seuls un certain nombre de codes au spectateur. Les grands traits filant sur l'écran dans *2 ou trois choses que je sais d'elle*, de même que les immeubles immenses que montre Jean-Luc Godard, apportent à la réflexion sur l'habiter. Ainsi, ce n'est pas innocemment que Godard cadre ces vues générales du quartier de façon particulière. Un plan panoramique en plongée et un autre en contre-plongée suffisent à nous rappeler l'aspect vertigineux des constructions. De même, l'utilisation de la couleur de Tati dans *Mon oncle* lui permet de créer un monde binaire en insistant dans chacun des univers sur un ton ou une gamme de couleurs.

Mise en scène des relations humaines et sociales

Dans *Mon oncle*, on a à faire à des plans larges, mettant en scène un ensemble de comportements, comme une fenêtre ouverte sur le monde. Il nous faut ensuite observer chaque mini-scène à l'intérieur de l'ensemble de la scène pour saisir la vision de l'auteur quant aux relations sociales, aux codes intégrés dans l'espace social de l'habiter. Le traitement de l'espace public et de l'espace privé par Jacques Tati est ainsi exemplaire. A l'inverse, Jean-Luc Godard insiste plus sur la psychologie de l'habiter, sur la façon dont ses personnages perçoivent leur environnement immédiat, leur façon d'appréhender leur espace de vie, confrontés à l'autre et à leurs propres changements.

Le domaine de l'urbanisme utilise énormément d'outils visuels. Photos, maquettes, cartes, schémas, graphiques, photos-montages. Pourtant, sans contester le bien fondé de ces outils, ces approches peuvent sembler souvent froides, voire utopiques, ne montrant l'espace qu'en tant que construction, ne s'intéressant pas à la situation de l'homme et s'arrêtant à l'habitat sans aller jusqu'à l'habiter.

2.Document sonore

La bande-son d'un film est bien souvent un élément-clé d'un film. Elle permet de préciser l'environnement des personnages ou bien d'insister sur un sentiment que veut transmettre le cinéaste au spectateur.

Indications environnementales

Bruits de rue, cris, exclamations, appels, cris d'animaux, ronflement de moteur, de machine. Les sons et bruits donnent une indication sur l'environnement dans lequel se situe l'action d'un film, mais aussi peuvent démontrer l'appréciation de la forme prise par l'habiter par l'auteur. Dans *2 ou trois choses que je sais d'elle*, le bruit urbain est assourdissant et omniprésent. Les individus y vivent dans un monde bruyant qui contribue un peu plus à affecter leur vision de la vie.

Dans *Mon oncle* de Jacques Tati, non seulement les bruits en eux-mêmes permettent de différencier les deux quartiers, mais la façon dont ils sont perçus en disent long sur le type d'habiter alors en situation. Ainsi, dans le monde aseptisé des Arpel, le moindre bruit est amplifié alors que dans le vieux quartier, on peine à différencier les différentes sources sonores.

Emotion et ambiance

La musique d'un film, quant à elle, permet d'influencer sur le caractère que l'on veut prêter à une situation ou à un objet. Selon qu'elle soit joyeuse ou rythmée, dans *Mon oncle*, ou bien très peu présente, mais grave dans *2 ou trois choses que je sais d'elle*, elle n'envoie pas le même message au spectateur. Elle constitue un outil supplémentaire pour donner la pleine mesure de la perception de l'auteur de ce qu'est, selon lui, l'habiter dans les espaces périphériques urbains.

L'acoustique, un élément peu exploré et négatif pour l'urbanisme

Force est de constater que l'aménagement-urbanisme n'a pas réellement d'outil sonore à sa disposition. Tout au plus, il se contente de mesurer l'intensité du bruit ou d'étudier l'acoustique d'un aménagement pour l'en protéger des émissions sonores. Le bruit est alors exclusivement vu comme une source de nuisance, une gêne qu'il faut absolument combattre. Dans ce sens, les représentations filmiques peuvent apporter une nouvelle dimension, jusqu'alors souvent négligée, à la recherche et à la pratique de l'urbanisme.

3.Document narratif

Le mouvement, propre du cinéma, crée la temporalité, et permet d'inclure une action dans la durée. Mais aussi, l'inclusion de la continuité temporelle dans une représentation du monde permet de développer un récit dans le temps. Ceci permet de suivre l'évolution d'un lieu, d'un personnage, tout comme une description plus détaillée et attentive d'une situation, d'un espace ou d'un protagoniste de l'action.

Développement du récit

Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, les deux films analysés ne comportent pas de trame narrative classique. Chacun suit une logique de construction propre. *Mon oncle* est une juxtaposition de scènes formant un ensemble cohérent, alors que *2 ou 3 choses que je sais d'elle* est l'explosion d'un ensemble qui semble cohérent en une multitude de facettes représentant chacune une réalité. Il n'y a dans ces films, pas de véritable évolution, au cours du récit, des personnages ou de l'action, si ce n'est, dans *Mon oncle*, le départ de M. Hulot, précédant la vision du quartier complètement vide.

Description de situations et de personnages

Pourtant, chaque scène, en elle-même, comporte une trame narrative, mais surtout descriptive. Ainsi, dans les films analysés, c'est une réalité décrite plutôt que narrée qui est exposée. *Mon oncle* décrit deux mondes opposés et différents et *2 ou 3 choses que je sais d'elle* brosse le portrait d'une population déboussolée passant de l'habiter à « l'inhabiter » dans les espaces périphériques urbains.

Cette capacité de récit ne se retrouve que dans la littérature ou dans la transmission orale, sous forme d'histoire, d'informations. Là encore, l'imaginaire et la fiction permettent d'amener une réflexion autre que celle induite par l'approche rationnelle et scientifique du chercheur en aménagement ou de l'urbaniste.

2. Le langage cinématographique, une synthèse

1. Synthèse de représentations de la réalité

Certes le cinéma possède trois dimensions, comme démontré plus haut, mais il semble tout de même que la réelle spécificité du cinéma soit de rassembler ces trois dimensions en un seul et même objet.

En effet, le message cinématographique est riche de ces codes multiples et complexes, qui lui donnent cette impression de réalité. Le mouvement, le son, la durée donnent à celui qui sait les manier une palette extraordinaire de possibilités pour transmettre une vision du monde. Ainsi, Jacques Tati, plus que Jean-Luc Godard, dans les deux films analysés, aura poussé à l'extrême l'utilisation de ces outils ; la couleur, le son et le mouvement à l'intérieur d'un cadre. Dans *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, c'est l'explosion du récit qui démontre la réflexion et la position de l'auteur. Toutefois, le son est aussi utilisé pour montrer la violence de la société.

2. Les possibilités de la fiction et la réalité

A travers cette synthèse de plusieurs moyens de représentation de la réalité, le langage cinématographique est aussi un langage de fiction. En effet, en dehors du documentaire ou de la représentation historique ou de faits réels, l'action filmée vient de l'imagination d'une ou de plusieurs personnes.

De cette façon, la fiction donne de nombreuses possibilités à l'auteur d'un film de transmettre son message. Parce que le cinéaste n'est pas contraint par la reproduction la plus proche possible de la réalité, comme l'est le chercheur, son message peut y gagner en valeur, en force de persuasion ou en capacité de représentation. En effet, inventer un personnage et le confronter à des situations précises permet justement, de renforcer la part de réalité que l'on veut montrer en minimisant certaines autres données. C'est d'ailleurs le principe de la caricature que de grossir certains traits et en minimiser d'autres pour mieux les faire ressortir. C'est le principe qu'adopte Tati dans *Mon oncle*, avec son personnage central, M. Hulot qu'il confronte à des situations bien précises pour montrer la part de réalité qu'il veut faire ressortir. Chaque personnage secondaire du film est une caricature dont les traits n'évoluent pas au cours du film de façon à décrire une certaine réalité que le cinéaste a su observer par ailleurs. Ainsi, Claude Beylie¹ évoque très justement la justesse de l'observation de Tati et la façon dont le réalisateur tire de ses

¹ *La pesanteur et la grâce*, in Les cahiers du cinéma n°84

personnages un « schéma simplifié, l'abstraction pudique qui ne conservent d'eux [les personnages] que l'expression la plus infinitésimale ». C'est alors qu'intervient le génie artistique du cinéaste qui se doit toutefois d'être crédible.

Jean-Luc Godard, lui aussi, peint des personnages sans traits, blafards, pour mieux souligner son interprétation de l'habiter dans les espaces périphériques urbains en une sorte de poids que chaque personnage porte avec amertume et de façon désabusée. Comme le dit si bien Jean Douchet², « l'imaginaire est le meilleur moyen qu'on ait jamais trouvé pour être réaliste ».

² Grégory Schneider, *La ville leur appartient, entretien avec Jean Douchet et Noël Simsolo*, in *Repérages* n°3

2. Apports de l'outil cinématographique à la question de l'habiter dans les espaces périphériques urbains

A partir de l'analyse de *Mon oncle* et de *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, que peut-on dire sur l'éventuel concours que peut apporter l'outil cinématographique à la connaissance de l'habiter dans les espaces périphériques urbains ? Il semble que l'on puisse différencier en trois catégories le message transmis par les deux réalisateurs à leurs contemporains à travers ces deux œuvres. Il y a en conséquence un constat, un témoignage de la situation, mais aussi une certaine critique des formes prises par l'habiter en périphérie de la ville et une mise en garde quant au devenir de l'habiter dans ces espaces périphériques.

1. Constat

2 ou 3 choses que je sais d'elle et *Mon oncle* se positionnent comme deux témoignages d'une époque, faisant le constat du changement en ce qui concerne la périphérie des villes et les formes de l'habiter qu'on y trouve, dans une période de croissance extraordinaire.

1.Changement du type d'habitat

Mon oncle de Jacques Tati précède d'une dizaine d'années le film de Jean-Luc Godard, *2 ou 3 choses que je sais d'elle*. Pourtant, la vision est similaire quant à l'évolution de l'habitat urbain. Les deux films sont envahis par les marteaux piqueurs et les chantiers. Dans le film de Tati, des ouvriers rasent le bâti ancien et par delà les ruines, pointent les premiers grands ensembles. Dans *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, les grues achèvent l'érection des tours immenses de la région parisienne et les travaux en cours sont ceux des grandes voies autoroutières.

On passe ainsi, dans *Mon oncle*, d'un « Paris-village » à une banlieue dédensifiée, faite de pavillons ultra modernes, des premiers lotissements, et d'immeubles bénéficiant alors du nouveau confort ménager, les premiers grands ensembles. Dans *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, on sent le parachutage d'une population dans des lieux et un type d'habitat nouveau qu'ils ne connaissent pas et dans lesquels ils n'ont aucun repère. Comme le dit une vieille dame dans le film, « Je demeurais dans le XVI^e. Et puis notre appartement a été vendu..., on nous a collés ici. C'est pas tout à fait pareil..., hein !... ».

2.Evolution de la « donne sociale »

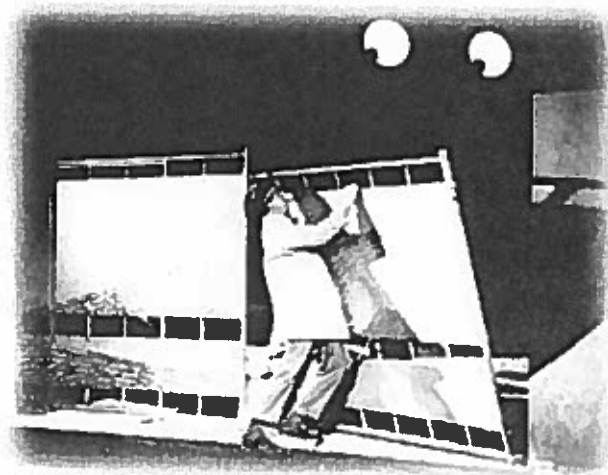
Dans *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, la transformation d'une société multiclasse en une société dotée d'une forte classe moyenne est flagrante. Les ouvriers et les employés forment désormais une seule classe, l'espace d'habitat devenant le dénominateur

commun, tout comme le phénomène de consommation de masse et d'équipement électroménager. Ainsi, la possession d'une voiture devient courante, tout comme les produits ménagers, la publicité, le phénomène des marques et des enseignes, comme nous le montre si bien Godard dans son plan final montrant un quartier de type « grand ensemble » construit dans l'herbe avec des boîtes de différents produits et de différentes marques.

Dans *Mon oncle*, la France populaire existe encore et le confort moderne commence seulement à apparaître. Le marchand des quatre saisons reste perplexe devant la modernité et l'équipement de la villa des Arpel. De la même façon, Hulot n'arrive pas à se servir un verre d'eau dans la cuisine ultramoderne de Mme Arpel, ni d'ailleurs des machines automatiques de l'usine Plastac.

3. Un nouvel habiter dans les espaces périphériques urbains

L'habiter dans les espaces périphériques urbains est de plus en plus marqué par l'augmentation de l'espace privé et le délaissement de l'espace public, envahi par l'automobile, l'équivalent d'un « espace privé roulant » en quelque sorte. La pratique publique de l'espace n'est ainsi possible qu'au moyen de l'espace privé. Les personnages ne pratiquent plus l'espace public et l'appréhendent comme la vision insupportable de l'autre ou bien en tant que voyeurs comme dans la scène de *Mon oncle* où le couple Arpel observe la voisine par les hublots-yeux de sa villa.



photogramme 10 - Mon oncle - les yeux de la villa (M. et Mme Arpel en ombre chinoise) surveillent l'espace privé du jardin

Les modes de transports en commun sont délaissés par les personnages des deux films au profit de la voiture, comme chez les Arpel ou chez les Janson.

L'interconnaissance que l'on trouve dans le vieux quartier de Saint Maur de M. Hulot n'est plus de mise. Chez Tati, les rapports sociaux sont régis par des codes, des signaux, sous la forme de politesses ou bien de marques au sol ou sur des panneaux lumineux, tandis que dans le monde de Godard, c'est l'argent qui décide des relations entre les protagonistes. Les individus se replient dans leur espace privé et ne peuvent se raccrocher aux repères classiques.

2. Critique

Les deux films analysés ne sont pas neutres et délivrent chacun un message sur l'opinion de leurs auteurs respectifs quant à leurs perceptions et leurs représentations de l'habiter dans les espaces périphériques urbains.

1.« Marchandisation » de l'homme et de l'espace

C'est dans *2 ou 3 choses que je sais d'elle* que l'on trouve une véritable critique de la consommation de masse et des rapports devenus marchands entre les personnes et par rapport à l'espace de vie. Godard livre son amertume, dans son commentaire, « il est sûr que l'aménagement de la région parisienne va permettre au Gouvernement de poursuivre plus facilement sa politique de classe... et au grand monopole d'en orienter et organiser l'économie sans trop tenir compte des besoins et de l'aspiration à une vie meilleure de ses huit millions d'habitants ».

Il vise ainsi dans sa critique l'insertion de la loi de l'argent dans la vie quotidienne des habitants de la région parisienne et les besoins d'achats et de dépenses auxquels pousse la société capitaliste à travers la publicité. « Le seul fait de jouir soudain d'un confort qu'on n'a jamais connu pousse à dépenser du gaz et de l'eau chaude, sans penser qu'à la fin du mois il faut payer. C'est toujours la même histoire !... Pas d'argent pour payer le loyer..., ou alors pas de télévision..., ou alors une télévision, mais pas d'auto, ou alors une machine à laver, mais pas de vacances ».

L'auteur de *Mon oncle*, lui, critique la main-mise d'une tranche de la société, a priori le monde auquel appartiennent les Arpel, le monde de l'argent et des affaires, sur les « vieilles pierres ». Ainsi, le vieux quartier, selon Tati, est menacé par les marteaux piqueurs (envoyés par le monde des Arpel ?) qui démolissent l'habitat ancien.

2.Modernisme

La critique de Tati contre le modernisme est, certes, virulente, mais il ne le réfute pas entièrement. Il s'oppose à une certaine forme de modernisme et une certaine utilisation de cette modernité. Comme le dit François Chevassu³, Tati condamne « une société où l'objet, fin en soi, a perdu toute fonctionnalité réelle, dans la mesure où il détruit les rapports humains. [...] L'objet – comme le souhaite la publicité contemporaine – se substitue à nous et devient notre image de marque, est acheté pour cela ». Tati n'est pourtant ni poujadiste, ni passéiste, pas plus qu'il n'est traditionaliste. Il montre certes un mode de vie auquel il porte une certaine affection, et regrette sa disparition, mais ce qu'il critique par dessus tout, ce sont l'uniformisation et la standardisation de l'habitat, de l'individu, des relations sociales, du travail, des transports... de l'habiter dans ces espaces en périphérie de la ville.

Jean-Luc Godard aussi s'oppose au modernisme aux seules fins commerciales. Ainsi, selon lui, « si par hasard vous n'avez pas de quoi acheter du LSD, achetez la télévision en couleurs. » La drogue et la consommation de masse sont mises sur un pied d'égalité.

³ *Mon oncle*, in La revue du cinéma, Image et son n°325

3. Mise en garde

Les critiques des réalisateurs se font naturellement sous la forme de la mise en garde, en mettant en scène une anticipation de l'évolution de la société et en caricaturant ou grossissant certains traits.

1. Perte de repères

Les personnages de Juliette dans *2 ou 3 choses que je sais d'elle* et de Gérard dans *Mon oncle* sont deux figures perdues. L'une, Juliette, vit dans un monde qu'elle ne maîtrise pas entièrement et qui, finalement, l'indiffère, et l'autre, Gérard, est forcé de se plier à des règles qu'il ne comprend pas et dont il n'a aucune envie.

Ce sont ainsi des individus frustrés que dépeignent les deux réalisateurs. Ils donnent ainsi un sérieux avertissement quant aux effets que peuvent induire les changements ultra rapides des formes de l'habiter que connaît la période des années 1960. Ainsi, cette perte de repère rend Juliette dépendante de sa frénésie d'achat et l'incite à se prostituer pour pouvoir s'offrir les produits dont elle rêve. Gérard, lui, s'éloigne de ses parents. L'incompréhension est flagrante entre les deux générations. Pourtant, Tati propose une vision d'un certain optimisme quand M. Arpel, par inadvertance, commet une gaffe, du même type que celles de Gérard et ses amis (siffler afin de faire se retourner un passant afin qu'il se cogne contre un élément du mobilier urbain). Ceci rapprochera le père et son fils dans une des dernières images du film mais ne fera pas oublier l'ennui de Gérard dans sa villa trop propre, froide et sans vie.

2. Menaces sur l'individu

Mon oncle et *2 ou 3 choses que je sais d'elle* montrent tous deux un fort pessimisme quant au devenir de l'individu dans les nouvelles formes de l'habiter dans les espaces périphériques urbains.

L'avertissement que lance Tati est celui de la place de l'individu par rapport à la machine, le positionnement de celui-ci dans un monde codifié, hiérarchisé. A l'usine Plastac, on refuse M. Hulot parce que la directrice des ressources humaines imagine qu'il s'est mis debout sur son bureau car y sont dessinées des traces de chaussures. « On ne veut pas d'acrobates » lui décoche-t-elle. L'individu marchant en zigzag est marginalisé.

Le cinéaste lance une mise en garde quant aux effets de l'utilisation du progrès technique à la manière d'un M. Arpel. Que deviennent M. et Mme Arpel, piégés dans leur garage par l'actionnement accidentel du mécanisme par le chien ? Ils ne seront « sauvés » que par la bonne à l'accent étourdissant, symbole de la « vieille France », qui surmontera sa peur pour passer dans le rayon de lumière permettant l'ouverture automatique de la porte.

L'individu est ainsi une composante nouvelle d'un habiter nouveau. Il est replié derrière de hautes grilles de jardin ou bien engoncé dans une voiture. Ne dit-on pas « il y a une voiture » au lieu de signifier « il y a une personne conduisant une voiture » ? La voiture devient l'individu qui la conduit.

Quant à Jean-Luc Godard, il nous montre un monde dans lequel l'individu est acheté, vendu, se vend lui-même ou achète d'autres individus. L'individu possédant l'argent humilie l'autre, comme dans la scène de l'hôtel où l'Américain se paie les services des deux prostituées occasionnelles et leur fait porter des sacs de voyage sur la tête. Mais aussi, même si Juliette refuse certaines demandes de ses « clients », Marianne, qui semble être plus expérimentée, consent. « Ca fait rien. Moi, je vais le faire ». Juliette

échappe ainsi une formule pessimiste, plus loin dans le film, en se couchant alors que son mari lit sous les draps. « ... Se définir en un seul mot : Pas encore mort ».

4. Mise en perspective

Mettre en perspective l'analyse de ces deux films, c'est établir un parallèle, *a posteriori*, entre leur message et les évolutions de l'habiter dans les espaces périphériques urbains qui les ont suivis et que l'on connaît désormais. Ceci permettra de questionner la pertinence de l'outil pour la recherche urbaine que peut éventuellement constituer le cinéma et de poser les bases d'une réflexion sur la validité de la méthode d'analyse.

1. Evolution de l'habitat

Les nouvelles formes de l'habitat

La forte période d'urbanisation et l'exode rural que connaît l'époque des trente glorieuses voit sa force s'atténuer pendant les années 1970. Les grands ensembles construits dans l'urgence pour répondre à la crise du logement d'après-guerre sont peu à peu abandonnés. On ne construit certes plus de « grands ensembles » mais la ville continue à s'étendre et à s'étaler sous la poussée de la périurbanisation. L'habitat individuel est subventionné et les lotissements poussent en bordures des villes mais aussi des villages avoisinant les agglomérations.

On assiste ainsi bien souvent à un mitage de l'espace par des agglomérats d'habitations et des voies routières reliant la périphérie de la ville à la ville centre.

L'encouragement de l'accession à la propriété pour les classes moyennes et modestes a « écrémé » le parc locatif social de ses occupants les plus solvables et a ainsi eu l'effet de « ghettoïser » la population pauvre restée dans les « grands ensembles », devenus les lieux de concentration des difficultés sociales alors qu'à l'origine, le peuplement de ces cités reflétait un équilibre social identique aux quartiers préexistants.

Le confort moderne

Elévation du niveau de vie, eau, électricité, gaz, électroménager, téléphone, télévision, voiture, mais aussi désormais, dans les lotissements, jardin privé dotent désormais l'habitat d'un confort moderne auquel sont arrivés la plupart des pays du monde occidental. De même, aujourd'hui, les possibilités offertes par les technologies de la télécommunication ouvrent de nouveaux horizons aux ménages : Internet, téléphonie mobile, télé-travail services de livraison à domicile...

L'érection de barrières

L'espace de l'habitat est privé. Digicodes en ville, murs ou haies dans les lotissements, les individus se retranchent désormais dans leur espace propre.

L'évolution des modes de déplacement

L'étalement des villes et de l'habitat périurbain a entraîné de massifs déplacements quotidiens de population. Les mouvements pendulaires individuels ont été facilités par la construction d'infrastructures routières. D'un autre côté, le mitage de l'espace périurbain et sa faible densité ont eu comme conséquence que les projets de transports collectifs ont toujours été écartés au profit de la réalisation prioritaire de liaisons routières, malgré quelques réalisations comme les lignes de RER. Ainsi, à Paris, ce sont trois rocade

(boulevard périphérique, A86 et Francilienne) qui sont censées assurer les relations entre les banlieues et les pôles structurants, avec pour conséquence une saturation quasi permanente de la circulation automobile.

En région parisienne, malgré un doublement de l'offre de transports en commun en quarante ans, le nombre d'usagers n'a augmenté que de 40 %, soit un peu plus que la croissance de la population (+ 33 %), mais nettement moins que la croissance du nombre de déplacements mécanisés (+ 150 %). Le nombre de déplacements en voiture particulière a explosé, passant de 3,5 millions par jour en 1960 à plus de 17 millions en 2000.⁴

La double motorisation est devenue un phénomène courant.

Qu'ont montré Tati et Godard dans leurs films ? Le nouveau confort, son coût, l'envahissement du quotidien par la technologie, l'habitat en grand ensemble, mais aussi l'habitat pavillonnaire et ses jardins privatifs. D'ailleurs, le quartier des Arpel ressemble étrangement à bon nombre de lotissements construits aujourd'hui et semble avoir anticipé cette forme d'habitat notamment en insistant sur sa monotonie.

Mais aussi, les deux réalisateurs ont montré l'explosion de l'automobile et la mise en valeur des seules liaisons autoroutières au profit des déplacements individuels, notamment dans 2 ou 3 choses que je sais d'elle dans lequel le paysage est strié de routes, de ponts ou d'échangeurs.

2. Evolution de l'espace public en périphérie urbaine

La notion d'espace public en périphérie est devenue un casse-tête pour les urbanistes. La question est d'ailleurs souvent posée de savoir s'il existe un espace public en périphérie urbaine. Dans les quartiers d'habitat pavillonnaire, l'espace public est réduit à la voirie séparant les maisons et est dédié à la voiture. En ce qui concerne les grands ensembles, les cours des « cités » ne sont souvent que d'énormes parkings peu pratiqués par les habitants en dehors de leurs déplacements hors de chez eux.

Il semble qu'une tendance émerge aujourd'hui en ce qui concerne les centres commerciaux situés en périphérie des agglomérations, concentrés la plupart du temps autour d'une enseigne, qui apparaissent de plus en plus comme la véritable centralité des espaces périphériques. Regroupant désormais nombre de services, et nombre de magasins divers, accessibles pratiquement qu'en voiture avec parfois une liaison en bus, souvent leur gigantisme dans leur forme leur permet de couvrir une très large zone de chalandise.

Mon oncle et *2 ou 3 choses que je sais d'elle* montrent déjà cette tendance de disparition des espaces publics traditionnels, ou du moins, cette non-pratique de l'espace public, notamment dans les personnages de Godard ou chez les Arpel de Tati qui ne vivent pratiquement que chez eux, ne pratiquant l'espace de leur rue qu'en voiture.

Godard montre l'espace public comme envahi par l'automobile. Quelle est la place du citoyen dans la périphérie automobile où tout n'est que voirie automobile ?

Tati avait néanmoins placé sa vision de l'espace public sous l'aspect de l'économie (le marché, le bistrot, le marchand de beignets...) comme lieu de rassemblement et de rencontre des citoyens.

⁴ Christophe de Chenay, 1960-2000 : *quarante ans de révolution urbaine en Ile-de-France* in Le Monde, 19 janvier 2001

3. Evolution des valeurs sociales...

La deuxième moitié du XX^e siècle aura vu la tertiarisation progressive de l'économie, la diversification de l'ancienne « classe ouvrière » et finalement l'essor d'une vaste classe moyenne.

Mais aussi, cette période sera celle de l'apparition de phénomènes d'exclusion (nouveaux pauvres, chômeurs) qui touchent l'ensemble de la société et d'une certaine « crise sociale » qui s'exprime avec acuité dans les grands ensembles des banlieues parmi les jeunes et les jeunes immigrés de 2nde ou 3^{ème} génération.

Les nouvelles valeurs de la société libérale s'expriment à travers la réussite économique, le paraître, les phénomènes de mode. L'esprit de compétition s'exprime à travers un certain individualisme. Ceci entraîne souvent un repli sur soi des individus et des phénomènes de forte solitude, notamment chez les personnes âgées, toujours plus nombreuses et vivant toujours plus longtemps.

Jean-Luc Godard a justement montré les dangers de la nouvelle société économique libérale dans son film *2 ou 3 choses que je sais d'elle*. Il présente des individus seuls, désabusés, sans perspective précise, voués aux dieux de l'argent, se vendant eux-mêmes. Et comme l'écrit Ettore Scola dans *Le cinéma*⁵, « il aura fallu les événements de mai 68 pour que l'on saisisse, a posteriori, la signification d'une telle œuvre [celle de Godard] et ses rapports avec le mouvement de reptation d'un réel en apparence immobile ».

L'aveuglement et l'engloutissement de l'individu dans la société de consommation et le progrès technique montrés dans *Mon oncle* de Tati ont fait aussi écrire à François Chevassu⁶ en 1978 que « ce qui, en 1958, avait paru à beaucoup une fausse prophétie appartient désormais, sur bien des points, à notre quotidien, sinon à notre passé ».

« Ce qui importe, c'est que *Mon oncle* est une extraordinaire prise de conscience de ce que nous risquons de perdre par la modernisation inconsidérée de notre vie. Comme avec ou sans Jacques Tati le monde se modernise, *Mon oncle* ne risque guère de retarder cette évolution. En revanche, sa poésie et son génie comique contribueront à aider des millions d'hommes à savoir retrouver et sauvegarder dans le cadre plus moderne de la vie future les valeurs de spiritualité et de liberté qui s'épanouissent en effet plus facilement dans un certain désordre. En d'autres termes et par les moyens propres de l'art, *Mon oncle* ne contrecarre pas le progrès : il lui donne des chances de s'humaniser, en sachant intégrer les vertus de l'ancien dans les avantages du nouveau. La conscience de ce que nous risquons de perdre nous aidera à le sauver. »

André Bazin
Radio-Cinéma, 8 juin 1958

⁵ Les prophéties de Jean-Luc Godard, in *Le cinéma*

⁶ *Mon oncle*, in *Image* et son n°325

3. L'analyse de film, outil de la recherche urbaine

« Pas plus qu'il n'existe une théorie unifiée du cinéma, il n'existe aucune méthode universelle d'analyse des films. » C'est en ces termes que s'expriment Jacques Aumont et Michel Marie dans l'introduction de leur ouvrage commun, *L'analyse des films*.

Rejoignant ces propos, soulignons ici que la méthode d'analyse utilisée dans cette recherche ne se veut, elle non plus, une grille ou bien un chemin balisé que l'on emprunte les yeux fermés, mais plutôt une direction, un guide à suivre les yeux grands ouverts.

La méthode d'analyse élaborée ici ambitionne toutefois de servir de base à l'approche de l'outil cinématographique par la discipline de l'aménagement urbanisme.

1. Préfiguration et anticipation des problèmes urbanistiques ?

Revenons à notre hypothèse de départ selon laquelle ***les représentations filmiques de l'habiter périphérique urbain au cours de sa période d'émergence préfigurent et anticipent les problèmes urbanistiques auxquels ces espaces devront faire face.***

Il semble que la recherche effectuée ici doive conduire à confirmer cette hypothèse. En effet, comme nous venons de le voir, en mettant en perspective la connaissance, *a posteriori*, de l'évolution de l'habiter dans les espaces périphériques urbains depuis la réalisation de *Mon oncle* et de *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, et la représentation qu'en ont donné Jacques Tati et Jean-Luc Godard, de nombreux éléments constitutifs de cette évolution se retrouvent dans les deux œuvres analysées. Les deux réalisateurs ont su montrer les incohérences du système dont ils étaient les contemporains et anticiper et préfigurer les incidences d'une évolution basée sur les tendances constatées en leur époque. Ainsi, à travers le témoignage et la perception des transformations de l'habiter dans les espaces périphériques urbains des années 1950 et 1960, ils ont pressenti, précédé et représenté, à force d'arguments et de démonstrations, la métamorphose des formes prises par l'habiter dans la seconde moitié du XX^e siècle d'une façon prospective, parfois étonnamment juste et exacte. Les augures des deux réalisateurs se sont ainsi avérées réels sur bien des points.

Certes, la caricature permet un grossissement de certains phénomènes, et beaucoup d'autres problèmes sont apparus auxquels l'aménagement-urbanisme doit faire face, mais ils ont perçu des tendances alors invisibles à la plupart des chroniqueurs parmi leurs contemporains.

Les deux films ont souligné des problèmes et les incidences qu'ils allaient créer. Peut-être n'ont-ils pas su montrer la forme sous laquelle ces incidences allaient plus tard apparaître, mais le simple fait de relever les écueils d'un système et de son fonctionnement permettent d'en prendre date et de proposer des mesures ou bien de surveiller de plus près ces phénomènes

2. Un réel outil d'appréhension de l'urbain

Comme nous venons de le voir dans cette mise en perspective de l'évolution de l'habiter dans les espaces périphériques urbains à partir des années 1950-1960 et des représentations qu'en ont donné Jacques Tati et Jean-Luc Godard, il semble que les deux auteurs aient, non seulement été les témoins de leur temps, mais aussi, d'une certaine manière, anticipé les évolutions des formes de l'habiter en périphérie des villes. Il semble ainsi que l'on puisse considérer l'analyse filmique comme un outil de la recherche urbaine permettant de distinguer, d'appréhender et d'anticiper nombre de phénomènes.

Naturellement, l'outil cinématographique ne doit pas être prépondérant dans la recherche urbaine mais peut servir de référence, d'exemple, d'appui à une démonstration ou à une réflexion.

Le traitement de la ville au cinéma, lorsqu'il relève d'une réelle réflexion, amène un regard neuf, souvent critique sur les problèmes urbains. Ce regard, décomplexé par rapport à ces questions, paraît à même d'apporter aux professionnels de l'urbain une vision autre que la leur, exprimée différemment. L'artiste peut amener ce regard « décalé » qui, bien souvent, manque aux urbanistes. Mais aussi, il amène une réflexion sur les réalisations en cours, sur la forme que prend l'urbain au moment du tournage du film. Le film pourra alors pointer les points faibles et les points négatifs à travers la mise en scène d'une histoire.

C'est alors à la fois le pouvoir d'imagination des réalisateurs mais aussi une réelle réflexion en profondeur sur le fonctionnement du système urbain qui font des représentations cinématographiques un outil pour la pratique de l'urbanisme et pour la recherche urbaine.

Mais aussi, il faut ajouter, comme il a été dit plus haut que, outre ce regard neuf et la capacité du récit de fiction, le cinéma amène la dimension sonore qui est normalement très peu prise en compte dans l'analyse urbaine. Ceci est notamment vrai dans l'utilisation des sons par Jacques Tati. Jean-Luc Godard, lui, s'en tient à l'utilisation classique du bruit agressif.

Dans *Mon oncle*, l'extraordinaire diversité des bruits est souvent étonnante et le spectateur est souvent surpris « d'entendre » à ce point le film et de recevoir autant d'informations de la bande-son. Hormis le fait de souligner des situations comiques, on en apprend beaucoup sur les matériaux dans lesquels sont faits les objets, les tissus, les maisons, les voitures, bref, tout ce qui fait le décor de l'habiter. Mais aussi, les sons créent l'atmosphère d'un lieu.

Ceci est vrai dans la pratique de l'urbain. L'individu aborde différemment l'espace selon l'ambiance sonore qui s'en dégage. Or, il s'agit là d'un pan de la recherche qui reste relativement inexploré.

3. Retour sur la méthode d'analyse

Rappel de la méthode d'analyse utilisée

La méthode d'analyse utilisée dans ce mémoire de recherche se veut une approche large et ouverte de l'outil cinématographique pour être utilisable par tout un chacun, sans posséder préalablement une connaissance particulière du cinéma.

Cette méthode se présente en trois grandes phases :

Une **analyse préalable** qui inclut le choix des films et une collecte de données sur le ou les films sélectionnés, sur le travail de leurs auteurs respectifs et le contexte ayant entouré leur réalisation.

Une **analyse approfondie** qui porte sur les trois grands aspects du langage cinématographique ; la construction du récit filmique, l'image et le son.

Une **mise en perspective de l'interprétation de la représentation de l'urbain** avec les connaissances ou les observations de la recherche urbaine.

Réflexion sur la méthode d'analyse

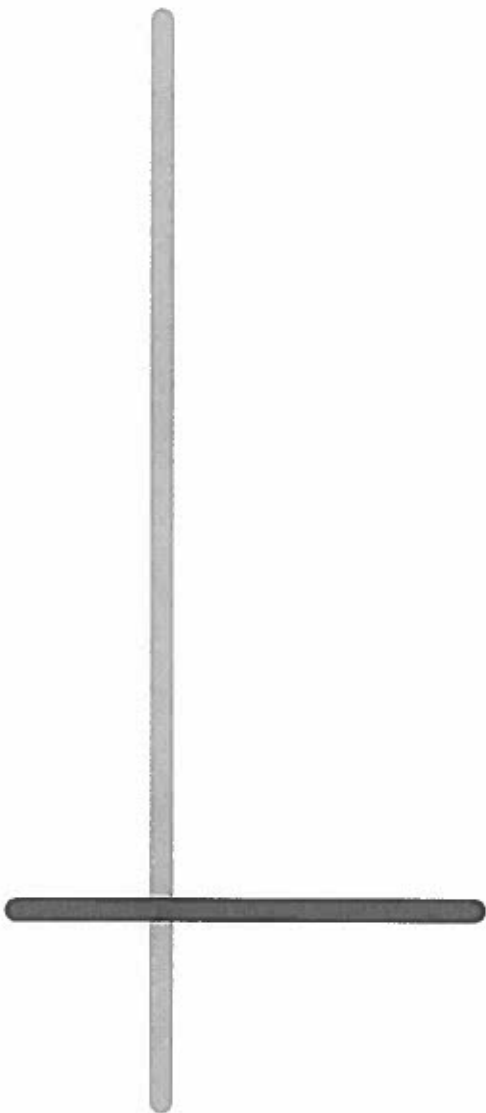
Utiliser les représentations filmiques de la ville dans la recherche ou la pratique urbaine doit pour autant s'appuyer sur les films adéquats. A ce titre, la sélection des films est une étape très importante.

Ensuite, aborder la ville au cinéma ne peut se faire sans définir au préalable un thème, une porte d'entrée, un aspect précis de l'objet urbain. Le thème de la ville au cinéma en soi est beaucoup trop large pour l'étudier rigoureusement.

Ainsi, la recherche urbaine ou la pratique de l'urbanisme trouvera un apport dans l'outil cinématographique à la condition de s'intéresser à une thématique précise. Comme nous l'avons évoqué plus haut, les discours généraux sur la ville et le cinéma ramènent bien souvent à une sorte de poétisation de l'urbain ou à une recherche du symbolisme de la ville sans grande valeur scientifique et sans réel potentiel pratique.

Soulignons aussi ici qu'il semble méthodiquement plus valable de faire appel à un panel de films pour traiter un aspect de l'urbain plutôt que de se baser sur une seule œuvre. Nous en avons traité deux dans ce mémoire, et cela semble être un strict minimum.

Conclusion



L'habiter dans les espaces périphériques urbains n'est qu'une infime composante de l'urbain. Il existe une infinité de façon d'aborder la ville et ses représentations filmiques. Nous nous sommes intéressés, dans ce mémoire, à cet aspect dans une période et un pays précis. Or, il serait aussi intéressant de s'intéresser aux représentations filmiques actuelles de l'habiter péri-urbain ou aux représentations qui en sont faites dans les autres pays. Les portes d'entrée pour aborder l'outil cinématographique dans la recherche urbaine semblent recouvrir des variations infinies.

Nous avons vu dans ce mémoire les grandes lignes de l'état de la recherche dans les relations entre ville et cinéma. Ce pan de la recherche reste encore largement inexploré et beaucoup d'aspects sont encore à découvrir.

Nous avons proposé ici d'analyser les films selon une méthode propre au thème urbain qui ne se veut pas une véritable méthode d'analyse cinématographique mais un guide dans l'approche de l'art cinématographique par l'aménagement-urbanisme.

Il s'avère qu'une certaine partie de la production cinématographique est à même d'apporter nombre de pistes de réflexion à la pratique ou à la recherche urbaine.

En tant que témoin, en tant que commentaire sur l'état des choses, le cinéma donne des indications à l'urbaniste, sur la façon dont la ville est vue, est vécue, est abordée, est pratiquée, par les hommes et les femmes qui la parcourent, qui y créent leurs histoires, leurs propres scénarios.

Mais aussi en tant que révélateur de certaines tendances, le cinéma envoie des signaux aux professionnels de l'urbain, qu'il s'agisse de signes d'encouragement ou de signaux d'alerte.

Enfin, la projection dans le futur, l'anticipation donne des indications sur les perspectives d'évolution. L'imaginaire, libre par nature, guidé par une observation rigoureuse peu voir de manière très juste l'évolution de l'urbain à partir de tendances souvent sous-jacentes que l'artiste parvient à observer et à mettre en forme sur la pellicule.

Le débat sur la discipline de l'urbanisme en tant que science ou art doit pouvoir s'enrichir de la question de l'introduction des disciplines artistiques dans le panel des disciplines constitutives de l'urbanisme. Et il semble que ces disciplines soient bel et bien à prendre en considération. Il reste, à présent, à approfondir l'analyse de cet outil dont les possibilités sont nombreuses et très riches.

Une piste a, en outre, été relevée dans ce mémoire en ce qui concerne l'acoustique de la ville. Jacques Tati a laissé une place primordiale aux sons dans *Mon oncle*. Ainsi, non seulement dans le cinéma, mais en règle générale, la discipline de l'aménagement-urbanisme semble ne pas s'intéresser aux sons, aux bruits de la ville autrement qu'en tant que nuisances à combattre. Pourtant, comme nous l'avons vu, l'analyse sonore apporte beaucoup à la connaissance de l'urbain. Selon que la ville soit silencieuse ou bruyante, que l'on entende des voix ou des voitures, des animaux ou des machines, l'appréhension de l'espace n'est pas la même suivant l'atmosphère sonore qui s'en dégage. Il s'agit là d'une piste de recherche intéressante et originale sur laquelle se pencher dans un autre cadre de recherche.

Jean-Luc Godard, né en 1913

Opération béton, 1954 – *court métrage*
Une femme coquette, 1955 – *court métrage*
Tous les garçons s'appellent Patrick, 1957 – *court métrage*
Charlotte et son Jules, 1958 – *court métrage*
Une histoire d'eau (avec Truffaut) 1958 – *court métrage*
A bout de souffle, 1959
Une femme est une femme, 1961
Les sept péchés capitaux (un sketch), 1962
Rogopag (un sketch), 1962
Vivre sa vie, 1962
Le petit soldat, 1963
Les carabiniers 1963
Les plus belles escroqueries du monde (un sketch), 1963
Le mépris, 1963
Bande à part, 1964
Une femme mariée, 1964
Paris vu par... (un sketch), 1965
Alphaville, 1965
Pierrot le Fou, 1965
Masculin-féminin, 1966
Made in USA, 1966
Deux ou trois choses que je sais d'elle, 1967
Le plus vieux métier du monde (un sketch), 1967
Loin du Vietnam (coréalisateur), 1967
La Chinoise, 1967
Week-end, 1968
Un film comme les autres, 1968
La contestation (un sketch), 1969
Le Gai Savoir, 1969
One plus One, 1969
British Sounds (avec Gorin), 1969
Pravda (avec Gorin), 1969
Lotte in Italia (avec Gorin), 1970
Jusqu'à la victoire (avec Gorin), 1970
Vladimir et Rosa (avec Gorin), 1970
Tout va bien (avec Gorin), 1972
Letter to Jane (avec Gorin), 1972
Investigation of a still (avec Gorin), 1972
Moi je, 1973
Numéro deux (avec Anne-Marie Miéville), 1976

Sur et sous la communication (avec Anne-Marie Miéville), 1976
 Comment ça va (avec Anne-Marie Miéville), 1976
 Ici et ailleurs (avec Anne-Marie Miéville), 1977
 France/Tour/Détour/Deux enfants (avec Anne-Marie Miéville), 1978
 Sauve qui peut (la vie (avec Anne-Marie Miéville), 1980
 Lettre à Freddy Buache, 1981
 Passion, 1982
 Prénom Carmen, 1983
 Je vous salue Marie, 1985
 Détective, 1985
 Soigne ta droite, 1987
 Aria (un sketch), 1987
 L'Enfance de l'Art (how are the kids), (avec Anne-Marie Miéville) 1990
 Nouvelle vague, 1990
 Pour Thomas Wainggai (avec Anne-Marie Miéville), 1991
 Allemagne, neuf zéros, 1991
 Les Enfants jouent à la Russie, 1993
 Hélas pour moi, 1993
 JLG / JLG - Autoportrait de décembre, 1994
 Je vous salue Sarajevo, 1994
 2 X 50 ans du cinéma français, 1995
 For ever Mozart, 1996
 Histoire(s) du cinéma, 1998
 Eloge de l'amour, 1999
 The old place (avec Anne-Marie Miéville), 1999
 Datsky, 2000
 Notre musique, 2003

Jacques Tati, 1908-1982

Oscar, champion de tennis, 1932 – *court métrage*
 On demande une brute, 1934 – *court métrage*
 Gai dimanche, 1935 – *court métrage*
 Soigne ton gauche, 1936 – *court métrage*
 Retour à la terre, 1938 – *court métrage*
 L'école des facteurs, 1947 – *court métrage*
 Jour de fête, 1949
 Les vacances de Monsieur Hulot, 1953
 Mon Oncle, 1958
 Playtime, 1967
 Trafic, 1971
 Parade, 1974

Ouvrages

- D. Albrecht, *Designing dreams*, New York, Museum of Modern Art, 1986
- Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes*, Editions Nathan, Malesherbes, 2002
- Roger Bastide, *Art et société*, Payot, Paris, 1977
- Hélène Barthelemy, *Ville et littérature, le texte comme document d'analyse urbaine*, Mémoire de recherche, Magistère 3^{ème} année, CESA, 2000
- André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, douzième édition, Les éditions du Cerf, Paris, 2000
- Jacques Belmans, *La ville dans le cinéma : de Fritz Lang à Alain Resnais*, Bruxelles, A. de Boeck, 1977
- Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975
- Anne Cauquelin, *Cinéville*, UGE, coll. 10/18, n°1310, Paris, 1979
- Yves Challas, *L'invention de la ville*, Anthropos, Editions Economica, 2000
- J. Charyn, *Un voyage intérieur dans le ventre de la bête ; Venturi, la ville au cinéma, mode d'emploi*, Conseil général Ardèche, Lussas, 1992
- Jacques Chevallier, *Regards neufs sur le cinéma*, Editions du Seuil, 1963
- Michel Chion, *Jacques Tati*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1987
- Marc Dondey, *Tati*, Ramsay, Paris, 1989
- Gauthier, *villes imaginaires : le thème de la ville dans l'utopie et la science fiction*, Paris, CEDIC, 1977
- Alfred Guzzetti, *Two or three things I know about her, analysis of a film by Godard*, Harvard film studies, Harvard university press, Londres, 1981
- Martin Heidegger, *Essais et conférences*, Gallimard, 1958.
- Le Corbusier, *Manière de penser l'Urbanisme*, nouvelle édition, Editions Gonthier, Genève, 1963
- Raymond Ledrut, *Les images de la ville*, Anthropos, Paris, 1973
- Thierry Lulle, sous la direction de Françoise Choay, *La traversée des villes de cristal, le rôle du cinéma dans la production des espaces bâtis et urbains*, doctorat de 3^{ème} cycle, Géographie, Paris VIII, 1989
- Christian Metz, *La signification au cinéma, tome I*, Editions Klincksieck, Paris, 1968
- Christian Metz, *La signification au cinéma, tome II*, Editions Klincksieck, Paris, 1973
- Christine de Montvalon, *Les mots du cinéma*, Editions Belin, Paris, 1987
- Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Editions de Minuit, Paris, 1956
- Georges Sadoul, *L'invention du cinéma*, Ed. Denoël, 1953
- Louis Seguin, *L'espace du cinéma*, Editions Ombres, Toulouse, 1999
- Richard Senett, *La ville à vue d'œil*, Plon, Paris, 1992
- Jean Tulard, *Dictionnaire du cinéma, les réalisateurs*, Editions Robert Laffont, Paris, 1992
- François Moriconi-Ebrard, *Synthèse du rapport de recherche pour la DATAR*, Marseille, VTM, cahiers de la métropolisation n°2, 2001

Ouvrages collectifs

- *Cités-Cinés*, Ramsay, Paris, 1987
- *Images et imaginaires d'architectures*, Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou, Paris, 1984
- Gérard Althabe et Jean Louis Comolli, *Regards sur la ville*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994
- Cédric Anger, Jean Douchet et Jacques Petat, *Mon oncle*, dossier 91, Centre National de la Cinématographie, Paris, 2001
- Jacques Aumont et Michel Marie, *L'analyse des films*, Editions Nathan, Malsherbes, 1988
- Antoine de Baecque et Charles Tesson (textes réunis par.), *La Nouvelle Vague*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1999
- Claude Beylie et Philippe Carcassonne (dir.), *Le cinéma*, éditions Bordas, Paris, 1983
- Gilbert Bonifas (dir.), *Lecture(s) de la ville – The city as text*, actes du colloque de Newcastle-upon-Tyne, Publication de la faculté des Lettres de Nice, 2000
- Pierre Bourdieu et Haacke Hans, *Libre-échange*, Le Seuil, Paris, 1994
- Roger Brunet, Robert Ferras, Hervé Théry, *Les mots de la géographie, dictionnaire critique*, troisième édition, Reclus, La documentation française, Montpellier, 1993
- Jean Douchet et Gérard Nadeau, *Paris Cinéma, une ville vue par le cinéma, de 1895 à nos jours*, éditions du May, Paris, 1987
- Luicio Felli (dir.), *Encyclopédie de l'art*, nouvelle version française, Editions Garzanti, Italie, 2000
- IAURIF, *40 ans en Ile-de-France, Rétrospective 1960-2000*, Iaurif, Paris
- Pierre Merlin et Françoise Choay, *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, PUF, Paris, 1988
- T. Moreau (dir.), *Villes et médias*, Didier Erudition, Paris, 1986
- Claude Moeylie et Philippe Carcassonne (dir.), *Le cinéma*, Editions Bordas, Paris, 1983
- François Niney (dir.), *Visions urbaines, villes d'Europe à l'écran*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994
- François Penz et Maureen Thomas (dir.), *Cinema & Architecture, Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*, British Film Institute publishing, Londres, 1997
- Jean-Marie Pérouse de Montclos (dir.), *Principes d'analyse scientifique – Architecture – Méthode et vocabulaire*, Ministère des affaires culturelles, Paris, 1972
- Gerome, Tartakowsky, Willard, *La banlieue en fête : de la marginalité urbaine à l'identité culturelle*, CNRS, St Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1988 (• P. Sorlin, *elle ne court plus la banlieue : images de périphérie dans le cinéma européen*, CNRS, Saint Denis, 1988)
- Jean Tulard (dir.), *Guide des films, A à K*, Editions Robert Laffont, Paris, 1990
- Jean Tulard (dir.), *Guide des films, L à Z*, Editions Robert Laffont, Paris, 1990

Articles

- *Jacques Tati*, interview recueillie par Simone Dubreuilh, in *Les lettres françaises* du 2 mai 1958
- *Mon oncle, la pesanteur et la grâce*, in *Les cahiers du cinéma* n°84, juin 1958
- *Deux ou trois choses que je sais d'Elle*, in *Image et son* n°207, Paris, juin-juillet 1967
- *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, in *l'Avant Scène* n° 70, 1967

- *Mon oncle*, in Image et son n°325, Paris, 1978
- *Cinéma & Architecture*, in Iris n°12, Editions Méridiens Klincksieck, Paris, 1991
- Françoise Puaux, *Cinéville*, in Urbanisme n° 288, Paris, mai-juin 1996
- Françoise Puaux, *Cinéville* 69, in Urbanisme n° 300, Paris, mai-juin 1998
- *La ville fait son cinéma*, in Repérages n°3, Paris, automne 1998
- *Les sciences humaines et l'image*, in Réseaux, n°94, Editions Hermes, Mayenne, 1999
- Christophe de Chenay, *1960-2000 : quarante ans de révolution urbaine en Ile-de-France* in Le Monde, 19 janvier 2001
- *Tati urbaniste*, in Le Point, 30 août 2002
- *La ville de Jacques Tati entre le paradis et l'enfer de la civilisation urbaine*, in Le Monde, 6 septembre 2002
- *Dossier : La ville au cinéma*, in Urbanisme n°328, Paris, 2003

Revues

- Art et essai, n°21, mars 1967
- Cahiers de la cinémathèque, n°25, Institut Jean Vigo, Perpignan, 1977
- Cahiers de la cinémathèque, n°44, Institut Jean Vigo, Perpignan, 1985
- Cahiers de la cinémathèque, n° 59-60, Institut Jean Vigo, Perpignan, 1994
- Cahiers de la cinémathèque, n°74, Institut Jean Vigo, Perpignan, décembre 2002
- Champs visuels, n°2, *Réalités de l'image, Images de la réalité (2)*, L'Harmattan, Paris, 1996
- Cinéma, n°298, 1983
- Cinématographe, n°89, 1989
- Cinémaction, n°25, Editions Corlet-Télérama, Condé-sur-Noireau, 1983
- Cinémaction, n°75, *Architecture, décor et Cinéma*, Editions Corlet-Télérama, Condé-sur-Noireau, 1995
- Cinémaction, n°91, *La marginalité à l'écran*, Editions Corlet-Télérama, Condé-sur-Noireau, 2ème trimestre 1999
- Eclipses, n°34, Le Bény-Bocage, 2002
- Espace et Sociétés, n°36-37, l'Harmattan, Paris, 1981
- Espace et Sociétés, n°78, *Ville et cinéma, un nouveau prisme pour la recherche urbaine*, l'Harmattan, Paris, 1994
- Espace et Sociétés, n°86, *Ville et cinéma*, l'Harmattan, Paris, 1996
- L'homme et la société, *Cinéma engagé, cinéma enragé*, L'Harmattan, Paris, 1998
- Positif, n°382, 1992
- Synopsis, n°8, Paris, juillet-août 2000

Table des illustrations

Figures

Fig. 1 – Le film : une œuvre et un produit	10
Fig. 2 – La « pyramide » de Canudo	12
Fig. 3 – L'habiter	18
Fig. 4 – La grille de lecture	35
Fig. 5 – Affiche de <i>Mon oncle</i>	39
Fig. 6 – Affiche de <i>2 ou 3 choses que je sais d'elle</i>	41
Fig. 7 – Découpage séquentiel de <i>Mon oncle</i>	46
Fig. 8 – Construction filmique de <i>Mon oncle</i>	48
Fig. 9 – Parcours d'accès à la villa Arpel	51
Fig. 10 – Parcours d'accès à l'appartement de M. Hulot	52
Fig. 11 – Les couleurs du vieux quartier	56
Fig. 12 – Les couleurs du quartier moderne	56
Fig. 13 – Découpage séquentiel de <i>2 ou 3 choses que je sais d'elle</i>	62

Photogrammes

Photogramme 1 – L'espace de transition entre les deux mondes	45
Photogramme 2 – Les Arpel reçoivent la visite de leur voisine	49
Photogramme 3 – La convivialité du vieux quartier	50
Photogramme 4 – La place de parking de M. Arpel	52
Photogramme 5 – Les chantiers aux portes du quartier populaire	53
Photogramme 6 – Gérard chez lui	54
Photogramme 7 – Gérard dans le quartier de M. Hulot	54
Photogramme 8 – L'Américain, Jeanne et Marianne, prostituées occasionnelles	64
Photogramme 9 – Juliette de son balcon, l'immensité des grands ensembles	66
Photogramme 10 – Les yeux de la villa Arpel surveillent l'espace privé du jardin	76