

Ville & Cinéma (2017-2018)

Nicolas Tixier

▶ **To cite this version:**

Nicolas Tixier. Ville & Cinéma (2017-2018) : Recueil de chroniques radiophoniques. 2018. hal-01967348

HAL Id: hal-01967348
https://hal.science/hal-01967348

Preprint submitted on 31 Dec 2018

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

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

Chroniques Ville & Cinéma

Nicolas Tixier

2017-2018

Nicolas Tixier, **Chroniques Ville & Cinéma**, in *Radio Magny*, émission *La fabrique urbaine* produite par Aldo Bearzatto, production de 10 chroniques – podcastables sur https://soundcloud.com/la-fabrique-urbaine, 2017-2018.

La Fabrique Urbaine est une émission de radio qui explore les coulisses de la ville et décrypte l'actualité urbaine. Une fois par mois, elle part à la découverte de la ville avec la rencontre d'universitaires, d'écrivains, d'artistes et de ses décideurs afin de mieux cerner les enjeux de la ville du XXIe siècle.

Nicolas Tixier y a tenu une chronique sur ville et cinéma en fin de chaque émission en 2017 et 2018.

Chronique n°1
Loger n'est pas habiter. A partir du film *Le couple témoin*, de William Klein, 1972

Chronique n°2
Retour vers le futur. A partir du film *Etudes sur Paris*, de André Sauvage, 1928

Chronique n°3
La reconduction photographique. A partir du film *Smoke*, de Paul Auster et Wayne Wang, 1995

Chronique n°4
La reconduction cinématographique. A partir d'une expérience filmique de André S. Labarthe, 1982-2011

Chronique n°5
La captation du monde. A partir du film *Les ailes du désir*, de Wim Wenders, 1987

Chronique n°6
Sauver le Cabanyal. A partir de la Web Série *Cabanyal Z*, entretien avec Adrian Torres, architecte

Chronique n°7
La petite maison dans la prairie versus *Deadwood*. Chronique co-écrite avec Jean-Michel Roux

Chronique n°8
Quatre traits spécifiques du rapport ville film. A travers différents films, courts et longs métrages

Chronique n°9
Habiter – Filmer. La Villeneuve de Grenoble. Chronique co-écrite avec Steven Melemis

Chronique n°10
Grenoble, transect. En collaboration avec Jérémie Bancilhon et La cinémathèque de Grenoble

Chronique
Nicolas Tixier
7 janvier 2017

Loger n'est pas habiter

Première plongée dans les films des années 70 avec « Le couple témoin », un film de William Klein sorti en France en mars 1972.

Le film commence avec la voix off d'un psychosociologue « Jean-Michel et Claudine, vous savez pourquoi vous êtes ici. Nous allons créer un centre urbain pilote, un C.U.P., conçu pour que ses habitants soient satisfaits. Vous avez donc été choisis comme les usagers types de l'an 2000. Nous voulons connaître en fait vos désirs, vos besoins, vos angoisses, on veut connaître l'intégration de vos personnalités sociales de base. Nous ferons tout pour vous aider, et ce faisant, vous aiderez vos concitoyens, vous aiderez la France ».

Le Ministère de l'Avenir décide d'installer un couple dans un appartement tout juste achevé. L'appartement, comme eux-mêmes (Anémone et André Dussolier), est truffé de capteurs et de vidéos afin de ne rien perdre de leurs modes d'habiter. Des psychosociologues (dont Zouc et Jacques Boudet) observent et entraînent leurs cobayes selon un programme établi à l'avance. Le tout passe à la TV, un *loft story* avant l'heure.

« Cet après-midi est arrivé notre couple témoin dans son module de bonheur, où pendant six mois se déroulera une expérience passionnante que nous allons vivre presque en direct. La France entière se pose la question, qui êtes vous Claudine, qui êtes vous Jean-Michel ? », le speaker TV (André Penverne).

Avec ce couple moyen (moyen à 76% apprend-t-on !), « je pense que cette expérience nous montrera quels sont ses besoins, il sera possible après pour le gouvernement de planifier la production française de telle sorte qu'elle réponde à ces besoins en faisant disparaître les inégalités », déclame le Ministre de l'Avenir joué par un excellent Georges Descrières.

Le photographe William Klein situe son film satirique au cœur d'une ville nouvelle en construction. De mémoire, la ville d'Evry, se rappelle Richard Copans qui réalisera ensuite de nombreux épisodes de la série Architecture et qui était alors assistant-opérateur sur le film de Klein. La partie en construction que l'on voit, laisse penser aux pyramides d'Andrault et Parat ? On est en 1975-76. Des enfants-terroristes viendront séquestrer et délivrer malgré eux le couple témoin. « C'est terminé vos bidons villes et vos villes bidons. Vous êtes prévenus, arrêtez vos conneries ou on fait tout sauter ». A l'heure d'un certain diktat des quartiers durables, des logements économes et des habitats "responsables", qui nous promettent un avenir salvateur et un confort assuré, il est revigorant de se plonger dans ces films des années 70.

Le Ministre de l'Avenir : « Soyez heureux. Aimez-vous. Nous créons cette ville pour vous, pour que vous soyez satisfait, soyez heureux, mais pas trop. Trop heureux… que vous resterait-il à désirer ? »

Claudine écoutant le ministre à la TV : « Mais, qu'est-ce qu'il raconte ? »

Chronique
Nicolas Tixier

7 janvier 2017

Retour vers le futur

Un film d'hier peut-il nous aider à penser aujourd'hui la ville de demain ?

Et si l'espace des mobilités du Paris des années 1920 avait déjà des attributs et des qualités que nous recherchons et projetons aujourd'hui pour les espaces métropolitains de demain ? À savoir, un foisonnement des mobilités et des usages au fil de la Seine et des canaux, une voirie partagée où se croisent piétons, vélos et véhicules sans délimitation stricte au sol, des moyens de locomotion variés et inventifs tant dans leur forme, leur fonction que leur mode de propulsion, une marche urbaine omniprésente et peu canalisée et même la présence d'animaux à chaque coin de rue.

Tout ceci nous donné à voir par un film rare car longtemps oublié, *Études sur Paris* film tourné en 1928.

André Sauvage, son réalisateur, est né en 1891, il est décédé en 1975 ; bordelais il est devenu très vite parisien d'adoption. Au cours de sa vie, il a été écrivain, réalisateur puis agriculteur.

Il connaît un succès d'estime en 1923 avec son film de montagne : *La Traversée du Grépon*. Et à l'exception d'un film qui s'appelle *Pivoine,* tourné 1930, une fiction inachevée, il travaillera toujours la forme documentaire. *Pivoine* a par ailleurs failli être le premier film parlant français, si la technique n'avait pas lâché André Sauvage. Toute sa carrière de réalisateur, il a plutôt joué de malchance. Il a été escroqué ; il a fait faillite et sans doute sa plus grande déconvenue aura été liée à ce qui aurait pu être son plus grand film *La Croisière jaune*. Entre avril 31 et février 32, il a été un des cinéastes et le cinéaste officiel de cette mission scientifique et artistique qui consistait à faire une traversée du continent asiatique en auto-chenilles. Les images lui sont retirées après un premier montage par la firme Citroën, commanditaire de la mission, puis utilisées et remontées par Léon Poirier à des fins plus publicitaires que l'humanisme anthropologique qui caractérisait habituellement les films de Sauvage.

Mais au milieu de tous ses projets inachevés, perdus, défigurés, non retrouvés, il en reste un, qui s'appelle *Études sur Paris* qui est un aboutissement cinématographique à part entière et visible aujourd'hui. Le film a été restauré et édité en DVD en 2012. Ce film, on s'est pris d'affection pour lui, pour regarder de près ce qu'il nous montre d'hier et nous dit en décalage sur aujourd'hui. En 1928, André Sauvage réalise cinq études sur Paris elles font entre 15 et 20 minutes chacune. Elles s'appellent : *Paris-Port*, *Nord-Sud*, *Les Iles de Paris*, *la Petite Ceinture* et *De la Tour Saint Jacques à la montagne Sainte Geneviève*. Sauvage dresse avec ces cinq études un portrait de la capitale et de ses mobilités en nous montrant des espaces connus, souvent familiers et simultanément terriblement exotiques, car très différents de ce qu'ils sont devenus aujourd'hui.

Le film agit presque comme un film de science-fiction montrant un Paris possible (on voit par exemple un hydravion en train de s'envoler de l'eau de la Seine avec deux personnes tout à côté qui font paisiblement du canoé). Il apparaît comme un puissant outil de mise à distance et d'étonnement, par rapport au type d'urbanité que l'on désire projeter pour demain. C'est sans doute ce décalage qui rend ce film très intéressant. Et si l'espace des mobilités du Paris des années 1920 avait déjà des attributs et des qualités - certaines d'ailleurs que nous recherchons et que nous projetons pour aujourd'hui : la Seine comme espace de vie et de travail ; les espaces de mobilité partagée, des endroits où se croisent, voitures vélos, piétons sans délimitation stricte au sol ; des moyens de locomotion inventifs et variés tant dans leur forme leur fonction que de leur mode de propulsion ; la marche urbaine omniprésente, mais peu canalisée ; et - vous ne le verrez peut-être pas dans les premières minutes -, la présence d'animaux à chaque coin de rue. Cette situation peut nous être donnée à voir grâce à cet ensemble rare de plans.

Ce film n'est pas le seul entre 1919 et 1930 à s'intéresser à la ville, Myriam Juan en dénombre rien que pour Paris plus de 80. Et puis, vous le savez, il y a énormément de films pour les villes et les métropoles du monde dits de « symphonie urbaine » dont le plus connu est sans doute *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann sorti en 1927.

Etudes sur Paris est bien moins connu, même s'il est aujourd'hui d'actualité par sa restauration et son édition récente. Il s'oppose sur plusieurs points au film de Walter Ruttmann. D'abord par le titre : on a ici des études et non pas une symphonie, des études qui servent à étudier et non pas à démontrer ou mettre en musique la grande ville. Dès le départ nous rentrons à Paris par une péniche au rythme lent de son avancement sur l'eau qui nous offre des vues verticales sur la ville. Si vous vous rappelez de *Berlin, symphonie d'une grande ville*, on rentre en trombe en train, et le film se déroule en 24 heures ou plus exactement en 20 heures de la vie des Berlinois et à toute vitesse. André Sauvage au contraire regarde en prenant le temps la ville sous la forme de coupes transversales. Les Allemands avaient nommé cette catégorie de films les *Querschnittfilm* : films à coupe transversale qui voulaient tout simplement décrire en surface la société.

Ce film a souvent été classé comme avant–gardiste, mais peut-être peut-on le voir tout simplement comme une étude au sens pictural autant que scientifique du terme. Je pointerais trois intérêts pour nous à ce film pour conclure cette courte présentation. D'abord ce que le film choisit justement de filmer. Ces vues nous semblent être de véritables miniatures urbaines, comme les définit au début du siècle dernier Siegfried Kracauer, car elles ne séparent pas la dimension sensible de la dimension sociale et construite, architecturale de la ville. Il cherche à saisir la condition urbaine, sans non plus être un reportage qui viserait une quelconque actualité ou démonstration didactique. Ces vues se focalisent sur un phénomène, en précisent un élément, une organisation, un mouvement de ce que Kracauer nomme *le flux de la vie*, un croisement, une foule, une situation originale, un rituel de la vie quotidienne, un effet lumineux, un usage qui revient de façon récurrente. Ce qui a été suggéré à quelques chercheurs de parler pour ce film d'une véritable ethnographie urbaine par l'image.

Le deuxième intérêt pour nous du film est méthodologique : comment André Sauvage met en place une méthode pour réaliser ce portrait de Paris et de ses mobilités ? Pour cela, il se donne deux outils qui ne sont plus très fréquents aujourd'hui en recherche urbaine, à savoir la traversée et le prélèvement. Il réalise en particulier 3 traversées remarquables : Paris Port

qui est selon un tracé quasi géographique, celui de fil de la Seine et de ses canaux déroulant en élévation autant le paysage que les usages.

La deuxième traversée véritable *transect* qu'il nomme : *Nord-Sud*, du nom de l'ancienne ligne de métro, où il rencontre des situations les plus variées qui se trouvent le long de ce géométrique et quelque peu théorique tracé. Parcours qu'il réalise en fait du Sud au Nord.

Enfin, une troisième étude embarquée et mécanique, cette fois-ci, car il s'agit d'une boucle, celle faite par *la Petite Ceinture* encore en activité en 1928 et qui nous montre les lisières d'un Paris en train de s'agrandir, comme on le voit avec cette troisième étude.

Troisième intérêt, enfin, c'est à l'heure où se construit et se débat le Grand Paris, où se pensent les espaces de demain par les mobilités, qu'il nous semble intéressant de mettre en perspective ce film par une analyse de ce qu'il nous montre justement des espaces des mobilités de la fin des années 1920. On regardera cette implicite question du Grand Paris dans le fait qu'André Sauvage commence son film en partant d'en dehors de Paris en englobant la vallée de la Seine à l'intérieur de son portrait de la ville : la Seine comme structurante de la métropole.

On regardera aussi avec l'ensemble des cinq études, comment il propose une autre image possible du partage des espaces publics et comment les espaces publics sont de formidables espaces et lieux de travail.

La quatrième des études est un ensemble de prélèvement dans *Les Iles de Paris*. Et la cinquième, *De la Tour Saint Jacques à la montagne Sainte Geneviève*, est sans doute d'un point de vue des espaces publics et de la vie quotidienne la moins intéressante. Il s'agit d'un enchaînement de tous les bâtiments connus du centre de Paris. Ces vues semblent être regroupées ici dans une seule étude, comme si André Sauvage ne pouvait pas faire un portrait de Paris sans les montrer. Ce dont il s'est affranchi pour les quatre autres, nous montrant le quotidien urbain.

Retour vers le futur ? Serait-ce une façon de se référer aux ressources que les espaces de la mobilité nous offrent lorsqu'on les regarde aussi en tant que constructions historiques et comme question de mémoire ?

* *

*

Cette réflexion a été mené avec Sylvain Angiboust, Xavier Dousson et Steven Melemis. Et les sons que vous entendez ont été créés par Giuseppe Gavazza, musicien qui a créé une composition sonore originale pour ce film

Chronique n°3
Nicolas Tixier
15 avril 2017

Auggie Wren et la reconduction photographique

Auggie Wren (Harvey Keitel) tient un débit de tabac à Brooklyn au coin de la 16ème rue et de Prospect Park West. Chaque matin il traverse le carrefour face à sa boutique et dispose avec attention, toujours au même endroit, son appareil photo sur un trépied. Il regarde sa montre, attend la bonne heure et appuie sur le déclencheur. Ce n'est qu'ensuite qu'il regarde dans le viseur, puis note une courte remarque sur un calepin qu'il range ensuite dans la poche avant de sa chemise. Cette photo rejoindra un album où jour après jour, page après page, depuis de nombreuses années et sans jamais prendre de vacances, se sédimente l'histoire d'un angle de rue, son angle de rue.

Cette histoire, *Le conte de Noël d'Auggie Wren*, est parue dans *New York Times* du 25 décembre 1990, suite à la demande du quotidien d'une courte nouvelle originale à Paul Auster. Le lendemain de Noël, le réalisateur Wayne Wang tombe par hasard sur cette pleine page. Il rencontre en mai 1991 l'écrivain. Ensemble ils réaliseront *Smoke* (1995), adaptation de la nouvelle. Paul Auster enchaînera avec la réalisation de *Brooklyn Boogie* (1995), joyeux portrait des personnages du quartier que l'on croise autour de la boutique à cigares et à négoce en tous genres du même Auggie Wren, la Brooklyn Cigar Company.

Paul Benjamin (William Hurt), un écrivain habitué du lieu, rentre dans la boutique juste au moment de la fermeture. Il voit l'appareil photo posé sur le comptoir et demande s'il n'a pas été oublié par un client. Non. Le buraliste l'entraîne à l'arrière de la boutique. Ils s'assoient. Auggie sort un album de ses photos. Il y a quatre photographies par page. Toutes sont en noir et blanc. La date de prise de vue est indiquée sur un scotch blanc sous chaque image. Ils boivent une bière, fument. Paul tourne les pages d'un premier album, puis d'un deuxième et d'un autre encore. « Ralentis. Il faut y aller plus lentement, sinon tu ne comprendras pas » conseille le photographe-buraliste. Un peu plus tard, il ajoute :

> Elles sont toutes les mêmes, et pourtant chacune est différente des autres. Tu as des matins lumineux ; des matins brumeux ; tu as des lumières d'été et des lumières d'automne ; tu as les jours de la semaine et les week-ends ; tu as des personnes avec des manteaux et des bottes de caoutchouc et tu as les gens en T-shirts et en shorts. Parfois ce sont les mêmes personnes, parfois elles sont différentes. Parfois, les différentes deviennent les mêmes, et les mêmes disparaissent. La terre tourne autour du soleil et chaque jour la lumière du soleil frappe la terre à partir d'un angle différent.

Auggie Wren construit avec une méthode simple, mais rigoureuse, une observation du quotidien urbain en considérant son coin de rue comme un formidable observatoire de la vie qui passe. Si Auggie est un personnage de fiction, de nombreuses personnes bien réelles mènent comme lui un travail de reconduction. Comme par exemple Camilo José Vergara, qui photographie New York depuis le milieu des années 1970 avec des protocoles de reconduction, des analyses et un travail de chrono-géo-localisation.

Camilo José Vergara documente des quartiers, le plus souvent des ghettos. Il s'intéresse aux situations urbaines en crise, et dresse des portraits tant de l'habitat que des habitants. Travail artistique remarquable, sa production n'en est pas moins une documentation sociale, de véritables enquêtes, comme le montre le prix Robert E. Park de l'American Sociological Association qu'il obtint en 1997 pour son ouvrage *The New American Ghetto*.

Vergara se donne des éléments de méthode pour décrire par la photographie ce quotidien urbain. Il quadrille par exemple un quartier avec des prélèvements réguliers selon des thèmes qui lui semblent pouvoir énoncer le lieu : devantures de magasin, angles de rue, entrées d'immeubles, mais aussi les *Street memorials*, ou encore les chiens errants, autant de choses qui sont pour lui une façon de comprendre le *Ghetto* par ses signes, ses stigmates. Il peut encore se donner également comme principe de suivre une ligne de métro pour s'intéresser aux scènes urbaines qui entourent chacune des stations, articulant ainsi les échelles par le jeu d'une traversée souterraine et de prélèvements en surface.

Mais ce qui, ici, nous intéresse le plus dans la production de Vergara, c'est son travail de reconduction photographique, qui année après année, lui permet de mettre littéralement en regard l'évolution d'un lieu sur bientôt quarante ans. Ce travail de reconduction lui est un outil précieux pour saisir un lieu dans la durée, du devenir ruine de certains à la gentrification progressive d'autres. Réalisant toutes les prises de vue lui-même – ce qui est rarement le cas dans les missions photographiques institutionnelles – il est très attentif à garder les mêmes points de vue, angle et objectif, pour que les images puissent être comparables. Ses textes sont autant le récit de sa propre expérience de reconduction que l'analyse des images prises à des années d'intervalle et qui, mises côte à côte, racontent par elles-mêmes ces évolutions. Vergara incorpore dans ses descriptions l'évolution de son propre regard. *Tracking Time* titre-t-il en synthèse de son travail.

Depuis 2004, Vergara a mis une grande partie de ses photographies en ligne (http://invinciblecities.camden.rutgers.edu) avec une double entrée, cartographique et temporelle (*time-line*). Le site permet de plus de comparer ses images avec celles plus récentes de *Google Street View*. Camilo José Vergara n'est pas le Auggie Wren de Paul Auster, mais au détour des images que l'on découvre en suivant les rues sur la carte numérique, il nous semble croiser la Brooklyn Cigar Company et son carrefour, qui hantent notre regard.

Chronique n°4
Nicolas Tixier
juin 2017

André S. Labarthe et la reconduction cinématographique

Critique fameux aux *Cahiers du Cinéma* et cinéaste prolifique, André S. Labarthe filme depuis 1982, le 30 novembre de chaque année, un coin de rue en bas de chez lui dans le XVIIIe arrondissement de Paris. Il place une caméra 16 mm sur un trépied, à plus de deux mètres cinquante de haut. Un preneur de son avec une perche l'accompagne. Le rituel s'est installé. Ses amis-équipes sont là, à midi chaque année de ce même jour à l'angle de la rue Ramey et de la rue Custine pour assister ou aider au tournage, avant d'aller tous ensemble déjeuner.

L'architecte-cinéaste Guillaume Meigneux était là le 30 novembre 2007 pour filmer ce moment. La séquence tournée par Labarthe est assez brève puisque le temps du plan est donné le magasin pour une pellicule 16 mm, cent vingt mètres, soit une dizaine de minutes si le film est projeté à vingt-quatre images par seconde. « Le plan débute par un plan fixe dans l'axe de la rue Ramey où Labarthe présente brièvement l'équipe et annonce la date, le lieu et l'heure, puis un lent panoramique jusqu'à arriver dans l'axe de la diagonale du carrefour, pause de 4 min puis lent panoramique jusqu'à finir dans l'axe de la deuxième rue, pause de 2 min et lent panoramique de retour sans interruption jusqu'au point de départ. »

À partir de 2012 cet heureux rituel s'est arrêté. Un désaccord entre le réalisateur et son producteur-ami à propos du passage en numérique pour tourner le plan en est la raison principale. André Labarthe précise lors de sa venue à Grenoble que sans les trois conditions initiales – 1. de la pellicule, 2. du 16 mm, 3. Une durée de 10 min, donnée par la taille du magasin –, l'expérience n'a plus aucun sens. Cela constitue depuis 1982 exactement trente films, à la durée et au cadrage identiques, réalisés peu ou prou dans les mêmes conditions matérielles pour filmer cet angle de rue, son angle de rue. Dans l'entretien que mène Guillaume Meigneux avec André Labarthe et son producteur, Labarthe précise qu'il a jusqu'à aujourd'hui refusé de visionner les films tournés alors même que ceux-ci sont développés (toujours sur pellicule 16 mm) : « À quoi bon, vu que de toute façon, nous allions recommencer l'année prochaine. De plus il faut être franc, nous avions tous vu qu'il ne s'était rien passé d'extraordinaire dans ces dix minutes, ni la première année ni les autres. » La seule perspective que Labarthe imagine est celle d'un mur d'images : « un empilement d'écrans avec un écran par plan et par année pour exposer les vingt-cinq [à l'époque du témoignage] et là l'œil se baladerait, tiens 82 c'est la date de naissance de mon fils, et toi c'est quelle année ? ». Le mur d'images permettrait pour Labarthe de comparer des séquences entre-elles pendant leur déroulement même, ce que ne permettrait pas un montage bout à bout ou des visionnages séparés.

Que nous dit cette expérience ?
D'abord un intérêt pour le quotidien urbain avec des contraintes de relevé explicites, des relevés s'inscrivant dans une temporalité calculée et, très vite, l'inéluctable implication de l'observateur dans l'espace décrit.
Ce type de dispositif nous parlent car on les imagine facilement reproductibles. Chacun peut consigner cet ordinaire du lieu, cet ordinaire du regard et légitimer par la construction d'un

témoignage partageable l'intérêt à ce qui compose un quotidien, véritable monde dans ses variations et ses répétitions.
Entre récits du lieu et lieu des récits, le travail sur la série mélange naturellement le temps long de l'évolution d'un site et le singulier de chaque moment capté. Le paysage urbain se dessine dans ses évolutions. L'album et le temps linéaire que l'on a par exemple avec Auggie Wren le personnage de Paul Auster dans son film Smoke, les enveloppes et le temps encapsulé que l'on peut retrouver chez Georges Perec, la carte/*time-line* et le temps comparé du photographe Camilo Vergara dont nous avions parlé dans la dernière chronique, et ici le mur d'écrans et le temps simultané. Tous ces dispositifs sont autant de possibles pour rendre compte du temps qui passe sur nos villes et sur nous et peut-être plus encore pour réfléchir au temps qui vient.

Chronique n°5
Nicolas Tixier
17 septembre 2017

La captation du monde

A propos des Ailes du désir de Wim Wenders

Wim Wenders aime à construire, puis à détruire des dispositifs permettant de capter la ville. A Berlin, pour son film « les ailes du désir », les anges se font caméra. Cherchant une prise avec le monde, à en goûter ses saveurs autant qu'à soulager ses malheurs, ils interrogent directement notre regard.

Wenders et ses anges peuvent-il nous aider à mieux comprendre les transformations du monde ?

« Les ailes du désir » vient après Paris-Texas qui se déroulait aux USA, puis Tokyo-Ga qui se déroulait au Japon. 1987, retour à sa ville, Berlin où, je crois il n'avait plus tourné depuis un de ses premiers films « Summer in the City », c'était en 1971. C'est donc à Berlin, un peu moins de deux ans avant ce que personne ne prévoyait, c'est-à-dire la chute du mur, qu'il posera à nouveau sa question, celle du regard que peut porter un cinéaste sur une ville… Mais cette fois-ci, le regard ne sera pas un regard horizontal et embarqué, sur les paysages comme il l'a souvent fait, ou anthropologique par la rencontre, mais un regard de trois quarts, à vol d'ange, introspectif car il peut passer les murs et écouter dans les têtes, autant que contemplatif car les anges ne peuvent que regarder, un regard uniquement possible pour qui sait voler ou tout simplement, comme les enfants ou quelques personnes très âgées, pour qui sait lever la tête. Le vide de Berlin, c'est son histoire, ses blessures, autant de brèches qui disent le contemporain. Le vieil homme, Homère le raconteur. Dans le film il regarde le monde, son crâne est monde, images souvenirs, films, guerre… Il est devenu un ange qui regarde le passé, sans plus pouvoir interagir.

> « En réalité, je ne m'appelle pas « Wim ». Je m'appelle « Ernst Wilhelm » Wenders. Je suis né à Düsseldorf… une semaine après le lancement des bombes atomiques sur Hiroshima et Nagasaki, le jour de la capitalisation japonaise. »

Pour se présenter, Wenders se situe, il s'ancre même, dans l'histoire et la géographie du monde. La recherche de soi et le parcours du monde, sont les deux attitudes qui se répondent dans ses films.

Des anges. Bien. Mais comment les montrer ? Ce n'était pas ça le problème pour Wenders. S'ils nous ressemblent, alors ils peuvent être jouer par des acteurs, même si comme le vent ne peut pas les affecter, alors par exemple, Otto un des anges a ses cheveux en catogan pour que rien ne les fasses bouger. Mais pour Wenders, la vraie question qui se posait tous les jours, avec chaque plan, jusqu'à la fin du film, c'était plutôt le contraire : comment montrer ce qu'ils voient ? Le point de vue du film est celui des anges. Que serait le regard d'un ange ?

Bien sûr le noir et blanc, mais c'est surtout comme le montre la sublime séquence d'ouverture, de plus de 15 minutes, une liberté de glisser d'un lieu à un autre, de s'y arrêter et d'écouter quelques instants, de passer d'un extérieur à un intérieur, de passer d'une pièce à une autre, d'un devant à un derrière, d'une discussion entre deux personnes à la pensée d'une seule ressassant sa vie dans son appartement, de passer de la cabine d'un avion, à l'habitacle d'une voiture puis à celui d'une ambulance. Formidable traversée urbaine que ce long plan, véritable coupe transversale sur la société et l'urbanité d'un quartier de Berlin.

Les anges ici sont des observateurs, malgré leur capacité immense d'empathie, ils sont des spectateurs passifs. Ne pouvant jouer le rôle de messagers entre les dieux et les hommes. Mais leur envie d'être du monde est là. Le coup de génie, dit Gérard Lefort au moment de la sortie du film dans Libération « c'est d'avoir tiré cette extra-sensorialité vers un formidable hommage amoureux du cinéma. Comme au premier temps du muet, les anges voient tout en noir et blanc. Et quand ils

mettent le son puis la couleur, c'est le symptôme de leur accession à la condition humaine. Les cinéastes seraient-ils des anges ? ».

Les anges entendent tout. Polyphonie sonore, ils sont l'oreille du monde (radio, TV, pensées, voisins, etc.). Cela est décuplé par le rendu stéréo du film. Il est impossible pour les anges de filtrer ce qu'ils veulent ou pas entendre. Ils sont en permanence en écoute de la rumeur du monde. Ce qui est In / Hors champs / Off ne fait qu'un pour les anges. Ils sont le cinéaste, le designer sonore, le mixeur. L'ange est celui qui au cinéma peut passer d'un champ à un autre (du sonore au visuel, d'un décor, à un autre). L'ange capte tout, tel un micro ouvert. Le film n'aurait pas pu être fait sans la stéréo précise Wenders. Les sons ne sont plus uniquement au milieu de l'écran, trouant la toile, mais tout autour de nous.

Seule la bibliothèque est leur refuge, elle est tour à tour, le lieu des sons, et le lieu du silence et de la mémoire. Les anges s'y pose une question très cinématographique : « quand commence le temps et quand fini l'espace… » Ils voudraient toucher le sol, contingence de matière et où l'espace et le temps sont définis par nos actions. Alors qu'au vol des anges s'oppose dans le film la marche des habitants.

Marion, jouée par Solveig Dommartin, elle, veut quitter le sol, apprendre à voler. Elle fait le chemin inverse des anges, en étant voltigeuse dans un cirque. Les deux pensent que l'amour est du ressort de l'autre monde. Wenders est alors amoureux de sa comédienne. Avec sa caméra, Il est l'ange de Solveig avec sa caméra.

Mais la ville n'est pas si facile que cela à regarder, Cassiel, un des anges, fini par chuter, mime un suicide, si bien que l'acteur Otto Sander pour de vrai se cassera la jambe le dernier jour du tournage. La chute, seule échappatoire pour mettre fin à quelque chose. Alors, le monde prend une saveur pleinement en couleur. Le rouge du sang a surtout un goût. Cassiel devient l'homme en couleur.

Nous connaissons tous dans la vie quotidienne des moments souvent furtifs d'observation discrète où la ville ordinaire prend des saveurs extraordinaires. Alors on ressent une tension entre le monde dans lequel on est, et sa représentation. Est-ce là que se fait l'idée même de monde ou de paysage ? Ces moments de décalage et en même temps de prise de vue, de conscience avec ce qui nous entoure, avec ce que l'on aime. « L'expérience d'un temps modeste qui se suffit à lui-même », « glisser subrepticement des êtres et des choses vers les relations qu'ils produisent » et « ouvrir sous une apparence placide, retirée, apolitique, un nouveau rapport au monde » nous dit le philosophe Pierre Zaoui. Est-ce cela le cinéma, trouver cette discrétion, ce juste décalage, faisant que la ville sous l'angle des images ne ressemble pas tout à fait à la ville effective dans laquelle nous agissons ?

A suivre... Car Cassiel veut devenir homme pour pouvoir agir, sentir. Et c'est la suite tournée par Wenders 7 ans plus tard. Le film s'appelle « Si loin si proche ». Le mur est tombé. Cassiel a eu sa chance, il devient homme et peut enfin parcourir les paysages au niveau du sol.

« Berlin est une ville qui demande une suite », conclue Wenders.

Chronique n°7
Nicolas Tixier
30 octobre 2017

Sauver le Cabanyal

À propos de Cabanyal Z, web-série espagnole

Cabanyal est un quartier situé à Valence en Espagne. Il a fait pendant longtemps l'objet d'un grand projet urbain impulsé par les pouvoirs publics, mais sans concertation avec les habitants...

Sauver Cabanyal ou comment des collectifs d'habitants et d'artistes mobilisent le cinéma pour sauver leur quartier. On s'intéressera ici à une de ces actions, la création d'une web-serie de 10 épisodes, tournée de 2012 à 2017.

La série a été réalisée par Joan Alamar

Disponible en ligne sur http://cabanyalz.com

Certains des épisodes sont sous-titrés en français.

Pour en parler, Adrián Torres Astaburuaga, jeune architecte Valencien, membre de différents collectifs, et défenseur de ce quartier.

1/ L'histoire du Cabanyal, et depuis le milieu des années 90, un grand projet urbain d'accès à la mer qui pour se faire, nécessite de détruire une grande partie du cabanyal. Le cabanyal, c'est d'abord un village de pêcheurs construit en front de mer…

Réponse Adrian

2/ le cinéma, et là la série TV comme forme d'expression et de création pour défendre le Cabanyal. Et donc on en vient à Cabanyal Z. Sous la menace d'une invasion spéculative depuis 16 ans, le quartier du Cabanyal doit maintenant de plus résister une invasion de zombies. Cette web-série prend une forme atypique -le film de genre- et participative –les acteurs sont les habitants du quartier- pour clamer son attachement au quartier.

Réponse Adrian

3/ 2015 nouvelles élections, nouvelle municipalité, tendance Podemos cette fois-ci, après les 24 années de Rita Barberá, est élue Joan Ribó, la situation a-t-elle changé ?

Réponse Adrian

On pourra regarder les 10 épisodes de cette série sur cabanyalz.com et lire en français un ouvrage passionnant d'Adrián Torres sur Valencia sorti récemment : *Valencia, mémoire naturelle, stratigraphie urbaine*, réactivation par l'usage, aux éditions de l'École Supérieure d'Art Annecy Alpes.

Présentation du projet par son équipe (traduction Adrian Torres Astaburuaga)

Cabanyal Z est le portait d'un quartier de la ville de Valence en lutte, qui résiste depuis 16 ans à la SPECULATION IMMOBILIERE il est donc plus que prêt à résister à une INVASION DE ZOMBIES.

La série s'inscrit parmi les mouvements qui contribuent à dynamiser le quartier. Elle propose un nouveau mécanisme pour mettre de la vie dans le quartier et attirer l'attention sur ses problématiques sociales.

Dans la catégorie Epouvante-Horreur, la thématique des zombies est un genre à part entière. Et l'actuelle profusion de projets de films de zombie n'est en rien un hasard : nous vivons une époque où le fossé entre riches et pauvres se creuse de plus en plus à l'échelle mondiale, paupérisant à chaque fois un plus grand nombre, pour permettre à une minorité de s'enrichir encore plus. C'est là sans aucun doute une réalité qui s'adapte parfaitement à la métaphore zombie : un petit groupe de riches retranchés face à une marée de citoyens affamés et désespérés.

Dans le cas de Cabanyal Z, il existe d'autres raisons qui nous ont conduits à choisir cette thématique :

- Le quartier a résisté au raz de marée de la spéculation immobilière. Maintenant il résiste à la marée zombie !
- À Valence, beaucoup de citoyens vivent dans un état de léthargie, victimes de la manipulation médiatique ainsi que de la corruption qui gangrène toutes les sphères publiques. Une grande partie de la population est incapable de réagir, la crainte du pouvoir en place est trop ancrée dans les esprits. Mais le Cabanyal ne se soumet pas et continue à lutter !
- Une grande part de la mémoire historique de Valence (pratiquement perdue aujourd'hui) gît oubliée dans d'énormes fosses communes, remplies de citoyens exterminés en des temps pas si lointains. Un jour, ils sortiront de ces fosses et marcheront !
- En raison du blocus et de la profonde dégradation auquel est soumis le quartier Cabanyal de la part du gouvernement de Valence pour justifier sa destruction, il devient une scène de prédilection pour illustrer un monde post-apocalyptique. Dans certaines zones, l'action destructrice de la municipalité a laissé des terrains vagues et des édifices en ruine qui rappellent le Berlin de la fin de la 2de Guerre mondiale !

Mais Cabanyal Z a renversé la vapeur. Maintenant c'est Valence qui est en ruine par l'apocalypse zombie, et le Cabanyal résiste et montre le chemin vers la vie.

La série est issue du quartier lui-même, comme un outil de plus qui lui permet de porter son message. Le Cabanyal résiste toujours à la spéculation immobilière ainsi qu'aux zombies. La lutte continue !

Le projet, sans budget initial, est complètement autofinancé. Parmi les moyens qui ont permis de faire progresser la série, il y a le mythique mítico CSO Samaruc (C/ Josep Benlliure, 193 Valencia), un local où tous les jeudis à 20h se réunit l'équipe pour faire le point sur le projet. Un espace ouvert à tous ceux qui souhaitent découvrir la série, participer ou simplement dîner ou boire un verre pour contribuer au budget de la série.

Mais la ressource principale qui permit l'aboutissement de la série, ce sont les 48 personnes et plus (dont l'équipe technique, les personnages, les zombies…) qui ont participé bénévolement d'une façon ou d'une autre au projet. Ainsi que les associations et collectifs du quartier. Ils ont collaboré en donnant l'accès à leurs locaux, en diffusant le projet ou par leur contribution économique.

Chronique n°6
Nicolas Tixier et Jean-Michel Roux
19 novembre 2017

Deadwood* versus *La petite maison dans la prairie

Trente ans exactement séparent la *Petite maison dans la prairie* (1974) de *Deadwood* (2004). Au-delà du code cinématographique du *western* qu'elles réécrivent toutes les deux et d'une identique conquête de l'Ouest dans les années 1870, tout ou presque les sépare. Walnut Grove, le village dans la prairie du Minnesota et Deadwood, le camp des Black Hills témoignent de deux visions de la ville, du territoire et de l'Amérique plus généralement. Ces deux séries sont de fantastiques prismes pour regarder les phénomènes urbains dans la civilisation américaine.

Dans la *Petite maison*, la terre est perçue comme un milieu avec lequel l'homme fait corps et qu'il ménage pour sa survie. À *Deadwood*, la terre est une ressource dont on aménage l'exploitation pour s'enrichir. Le mode d'urbanisation et les acteurs de la croissance urbaine sont par là même très différents. Dans la prairie, l'acteur central est le fermier et sa famille, l'unité d'exploitation économique est la ferme et la multiplication modérée des cellules produit un hameau qui devient ultérieurement un village. Le fermier vit en quasi-autarcie, il n'a guère besoin que d'un *drugstore*, d'un révérend et d'un médecin. Dans les Black Hills, les acteurs sont les chercheurs d'or dont la multiplication exponentielle amène à la création artificielle d'un camp, unité d'exploitation minière qui produit une ville en moins d'un an par la nécessaire spécialisation des tâches. Autour de la rue centrale, la *main street* des *westerns*, s'agrègent toutes les fonctions urbaines : *drugstores*, *saloons*, hôtels et maisons closes, cabinet médical et même un journal…

Ces deux modes d'urbanisation sont de nature sociale radicalement différente. Dans le village de Charles Ingalls (M. Landon), les hommes sont égaux et homogènes. Il s'agit d'une communauté où la seule cellule sociale qui compte est la famille. Dans le camp de Seth Bullock (T. Olyphant), la famille n'est jamais la norme et l'exogamie est une règle impérieuse pour la survie et la croissance du corps urbain… ne serait-ce que parce que l'on manque de femmes. Le choix n'est guère satisfaisant au début de la série entre la femme maniérée du fils de bonne famille new-yorkaise (M. Parker), une Calamity Jane particulièrement imbuvable (R. Weigert) et des filles de petite vertu plus ou moins en bout de course… L'arrivée de prostituées plus « urbaines » est d'ailleurs vue d'un bon œil.

« L'air de la ville rend libre »[1] et nombre de personnes qui seraient jugées hors norme dans la prairie gagnent à Deadwood droit de cité. La prostituée peut avoir pignon sur rue, tout comme le Juif ou le Chinois. Chacun y exerce à sa manière une fonction nécessaire au système urbain. On est libre pour autant que l'on respecte les règles de l'urbanité que chacun contribue à édicter en se privant volontairement d'une part de sa liberté. C'est le contrat urbain par opposition à la contrainte rurale qui soumet le fermier à la loi de la communauté et à la loi divine.

La dernière opposition flagrante relève du rapport au temps. La prairie représente la fin d'un voyage par la découverte de la terre promise. On fait souche, et pour longtemps, si bien que *La petite maison* flotte dans une sorte d'achronie et dans la langueur des histoires. Pour qui voudrait s'étendre ne resterait plus que la solution d'aller fonder plus loin une autre communauté. Dans *Deadwood*, ce qui frappe c'est au contraire le rythme de la série et du changement urbain. Le progrès fait son

1 Max Weber d'après un adage médiéval allemand. C.f. M. Weber, *La ville*, Aubier, Paris (1921, rééd. 1982).

apparition à chaque épisode et de manière inéluctable, parfois même au désarroi de ses habitants. La ville échappe à ceux qui l'ont créée.

Jean-Michel Roux et Nicolas Tixier

Deadwood. Etats-Unis, HBO, 2004-2007 (3 saisons, 36 épisodes). **Diff. France :** Canal+, 2006. **Créée par :** David Milch (producteur exécutif). **Avec :** Ian McShane, Timothy Olyphant, Molly Parker. **Créée et écrite par :** D. Milch. **Réalisateurs :** Steve Shill, Greg Feinberg. **Thème du générique :** David Schwarz. **Éditions DVD :** intégrale en zones 1 et 2.

La Petite Maison dans la prairie (*Little House on the prairie* puis *Little House : A New Beginning*), NBC, 1974-1984 (1 épisode pilote (1974) - 9 saisons (183 épisodes de 1974 à 1983) + 3 téléfilms conclusifs (1983-1984)) **Diff. France** : TF1, 1976, puis M6, Teva, RTL TV, etc. **Créée par :** Michael Landon d'après le roman autobiographique de Laura Ingalls Wilder, *Little House*. **Avec :** M. Landon, Melissa Gilbert, Karen Grassle. **Scénariste :** M. Landon et al. **Réalisateur :** M. Landon, William Claxton et al. **Thème du générique :** David Rose. **Éditions DVD :** 5 saisons en zone 2.

Chronique n°8
Nicolas Tixier
4 avril 2018

Quatre traits spécifiques du rapport ville et cinéma

En 1987, le critique Serge Daney esquisse une stimulante et polémique hypothèse, celle de la fin de la co-naturalité entre la ville et le cinéma. Il écrit pour le catalogue de l'exposition *Cités-Cinés* (éditions Ramsay) : "Le cinéma appartient à la ville" [et,] "pas plus qu'il ne l'a précédée, il ne lui survivra. Plus qu'une solidarité, un destin commun. D'un côté la ville s'efface devant le 'paysage urbain', tissu banlieusard de mégalopoles avec leurs périphéries ; de l'autre le cinéma s'estompe devant le 'paysage audiovisuel', univers déritualisé de la communication obligatoire et du simultané." Si les mutations qu'il annonce sont aujourd'hui évidentes, en particulier à l'échelle mondiale, il nous faut sans doute, pour suivre Daney dans son hypothèse, accepter que ce que nous appelions "ville" et ce que nous appelions "cinéma" sont en partie la traîne d'un temps que nous regardons de façon mélancolique. Mais il n'en reste pas moins des urbanités à habiter et des films à regarder. Leurs modes de production et de "consommation" ont changé, mais leurs résonances sont tout aussi passionnantes qu'hier. Que nous disent alors les films sur nos villes, sur nos urbanités ? Si le sujet est inépuisable, on peut tout au moins essayer d'en esquisser quelques traits, occasion aussi de citer en exemple quelques films que l'on trouve passionnants.

Premier trait
La distinction entre fiction et documentaire est rarement opérante. Dans un entretien le philosophe Pierre-Damien Huyghe, à propos de *Les Hommes, le dimanche* (1929), suggère qu'une des qualités de ce film, trop vite rangé dans les documentaires urbains, serait d'être "presque une fiction" tellement les personnages semblent avoir une vie, des histoires, avant et après les moments de leur passage à l'écran… À l'inverse, de nombreux films de fiction, même quand ils sont tournés en décors, témoignent par une concrétion d'indices de "ce qui fait ville". Le cas des films à petit budget est intéressant, mais pour une tout autre raison. Ils sont souvent tournés "en décor naturel" (incroyable expression !), sans modification de l'existant et parfois sans autorisation de tournage. C'est le cas de nombreux films policiers des années 1970 en France et en Italie, qui nous montrent une banlieue comme peu de films documentaires l'ont fait. Parmi ces films hybrides, il y a le captivant *La Ville bidon*, de Jacques Baratier (1975), montrant une réelle cité de transit et une histoire fictive d'aménageurs désirant proposer une ville nouvelle sur son emplacement.

Deuxième trait
Les films les plus passionnants sur la ville sont autant le récit des lieux que le lieu des récits, les ville – comme les films – est des formidables réceptacles et pourvoyeurs d'histoires et d'anecdotes.
Si la condition urbaine se généralise, mais cela ne signifie en rien, quand on y regarde de près, que les villes sont génériques. La ville doit se défendre des généralités qu'on lui prête trop rapidement. Chaque entité urbaine, chaque quartier, chaque rue, chaque immeuble a une identité culturelle et une histoire irréductible. Il n'y a pas non plus de généricité dans les regards. Il en va de même pour les films, enfin pour ceux qui évitent tout didactisme. Quelle que soit la taille du territoire abordé, l'échelle qui compte est d'abord celle du corps. Plus exactement, c'est le corps, par ses déplacements et par la façon dont il habite un lieu, qui donne l'échelle et nous donne accès à la ville. Trois exemples. À l'échelle d'une ville, Paris nous est donné à voir en suivant les déplacements et les pensées de Jacques Spiesser dans *Un homme qui dort* de Georges Perec et Bernard Queysanne (1974). À l'échelle d'un quartier, le court-métrage *Guy Moquet* de Demis Herenger (2014), qui se passe dans le grand ensemble de La Villeneuve, à Grenoble, au pied des immeubles, nous donne à suivre le projet d'un jeune homme qui veut faire un baiser de cinéma à sa bien-aimée au centre d'un bassin. Ce projet très simple nous permet de saisir les spécificités de cet espace public et de ses sociabilités et d'appréhender la possibilité de les dépasser.

À l'échelle d'un immeuble, avec *Habitations légèrement modifiées*, de Guillaume Meigneux (2013), on peut suivre la rénovation de la tour Bois-le-Prêtre à Paris, par une présence du réalisateur et de sa caméra dans les appartements, avant, pendant et après les travaux ; chaque habitant commente par le corps et le verbe les changements, comme autant de déplacements nouveaux.

Troisième trait
Le cinéma est aussi un révélateur des propriétés urbaines. Il peut rendre explicite la structure de l'espace, comme le quadrillage des rues de New York dans *Les Guerriers de la nuit* (Walter Hill, 1979) où chaque croisement de rue, chaque choix de direction, devient pour les personnages, embarqués dans une course-poursuite haletante, une question de vie ou de mort. Un court métrage récent de Nicolas Boone, *Hillbrow* (2014), situé dans un quartier de Johannesburg, montre grâce à dix saynètes filmées en plan-séquence avec une Steadicam l'imbrication des bâtiments entre eux et des possibilités inédites de les traverser, de passer de l'un à l'autre. D'une façon plus apaisée, le parcours du preneur de son de *Lisbonne Story*, de Wim Wenders (1994), rend sensibles les ambiances sonores caractéristiques de ce dédale de ruelles en pente, ainsi que leurs tonalités sociales.

Quatrième trait
La ville est un lieu d'exercice du regard et du pas. Prendre un film et une ville comme compagnons de réflexion, s'attacher à ce qu'ils nous disent sur l'ordinaire urbain, permet de débusquer comment le cinéma nous aide à voir et à penser la ville. Mais c'est peut-être tout autant l'inverse, à savoir comment notre culture cinématographique modifie notre perception de la ville, et peut-être même notre design de l'urbain. Le cas de la High Line, voie ferrée aérienne transformée en promenade à New York, est représentatif de cette réciprocité. La pratiquer à pied donne à voir et à entendre la ville comme autant de vues urbaines cadrées et de travellings savamment calculés. Plus besoin de caméra, le dispositif spatial permet à tout promeneur d'être "un opérateur sans caméra[1]".

"Marcher les villes" pour se faire un film ou se faire un film pour "marcher les villes". Ce sera toujours dans l'écart entre le réel et ses représentations que la fiction et la réflexion trouveront leur espace.

[1] Cf. le très intéressant article de Viva Paci et Martin Bonnard : "Le flâneur de la High Line de New York : un opérateur sans caméra et une vue urbaine sans film", in *Annales de géographie*, n° 695- 696, 2014.

Chronique n°9
Nicolas Tixier
9 juin 2018

Habiter-Filmer
La Villeneuve de Grenoble

Cette chronique a été écrite avec la complicité de Steven Melemis.

Questionner l'utopie est une façon comme une autre d'entrer en projet. Cela renvoie à une posture d'action dans laquelle nous cherchons à perpétuer des ambitions les plus élevées pour le lieu afin de garantir une matérialisation du projet le plus abouti possible. Le quartier de la Villeneuve construit par l'AUA dans les années 70 à Grenoble a indéniablement cette dimension utopique.

Par définition l'utopie :

- propose une critique argumentée d'un état sociétal jugé inacceptable,
- répond – a priori point par point – aux critiques de départ et, ce faisant,
- cherche à faire vivre cette réponse à travers des formes d'organisation (spatiales, politiques, etc.) et des récits nouveaux.

L'utopie en architecture et urbanisme traduit des motivations sociopolitiques qui trouvent dans l'expérimentation et l'innovation de l'organisation spatiale et des éléments construits une tentative de réponse. Parler d'utopie à la Villeneuve, c'est évoquer ces deux dimensions – architecturales/spatiales et sociales/politiques – aussi bien en faisant un retour sur les processus de conception originelle que sur le projet à venir.

Comprendre les ambitions et portées de l'utopie d'origine. Progressisme, humanisme et utopie ont joué un rôle déterminant dans la conception de la Villeneuve. L'innovation s'exprime d'abord et avant tout du côté sociopolitique à travers ce qui va être popularisé sous l'appellation dite de la « méthode de Grenoble ». Elle se traduit par le désir d'un niveau de vie amélioré, une mixité d'usages et de populations (en termes de niveau socioculturel et d'origine culturelle), les valeurs de l'État providence et une forme particulière de démocratie participative.

Le projet de la Villeneuve matérialise certaines de ces pensées réformatrices, mais aussi une matérialisation des volontés réformatrices du « mouvement moderne » notamment sur la tendance à pratiquer la séparation radicale des fonctions. L'intégration de commerces et de services est – ou plutôt était à l'origine ! – beaucoup plus poussée que dans les projets précédents des avant-gardes. Cette mixité d'activités et de fonctions est par ailleurs soumise à une discipline géométrique générale : formes hexagonales avec quelques « îles extérieures » liées au corps de bâti principal par les galeries.

Par ailleurs, la volonté réformatrice du projet s'exprime dans la critique de la « rue traditionnelle », associée à des conditions de pauvreté, de bruit, de manque de lumière, etc. et rendue d'autant plus problématique par la présence envahissante de la voiture, qu'elle soit en mouvement ou à l'arrêt. Outre les nuisances de la rue, le modèle spatial de la Villeneuve s'adresse à la question de l'éclatement de la ville, proposant une manière de structurer l'habitat dense dans un environnement par ailleurs « noyé » de verdure. Enfin, la Villeneuve rompt avec le schématisme des « tours dans la nature » de Le Corbusier et bien d'autres et marque en même temps une distance avec l'opposition entre ville et campagne. L'espace vert qui entoure les bâtiments est ici un espace dessiné, « socialisé ».

Comme toute expérimentation, la Villeneuve n'a pas tenu toutes ses promesses, mais pour autant l'objet patrimonial figé et assigné au passé est-il le seul héritage possible de cette utopie ?

À peine achevé, toujours questionné, déjà démonté, le projet interroge encore aujourd'hui.

Dès le début de ce nouvel urbanisme, les pratiques cinématographiques sont là. Elles s'y inscrivent autant qu'elles questionnent ces nouveaux quartiers, leurs utopies autant que leurs réels. Pour la Villeneuve de Grenoble, ce fut le cas en particulier avec l'expérience innovante de la *Vidéogazette* (https://www.videogazette.net) de 1972 à 1976. Cette expérience de télévision câblée, ou « téledistribution » dont les images produites localement par le Centre Audio-visuel et diffusé dans tous les appartements de ce nouveau quartier est un héritage restauré et revisité aujourd'hui par *La maison de l'Image*. Mais c'est encore le cas aujourd'hui avec une structure de production cinématographique qui s'y est installée depuis 2010, *Vill9 la série* (http://lesfilmsdelavilleneuve.com/), renommé récemment *Les films de la Villeneuve* où se développe en particulier des courts métrages de fictions, j'en citerais deux formidables *Guy Moquet* de Demis Herenger et *Africa* de Naïm Aït Sidhoum.

Comment aujourd'hui comprendre la Villeneuve de Grenoble, avec ses principes urbains, son organisation sociale et ses utopies, comment témoigner et débattre de son évolution ? Nous faisons ici l'hypothèse très simple que regarder les films qui la prennent comme objet ou encore mieux ceux qui, tout simplement, s'y déroulent, est un moyen d'y accéder et d'en être un acteur.

Les films les plus passionnants sur la ville et ses urbanités sont autant le récit des lieux que le lieu des récits, c'est ici particulièrement le cas avec ces deux expériences situées que sont la Vidéogazette et Les Films de la Villeneuve.

Pour aller plus loin sur cette question, vous trouverez de nombreux éléments dans un dossier spécial de la revue de cinéma en ligne « La Furia Umana » avec un dossier sur *Ville, architecture et cinéma* que j'ai eu le plaisir de coordonner avec Toni d'Angela. Le dossier est en ligne depuis quelques jours.

Chronique n°10
Nicolas Tixier
16 septembre 2018

Grenoble, transect

Le film que je présente dans cette chronique est peu particulier, vous ne le verrez pas au cinéma, mais uniquement sur internet. Il se réalise chaque année depuis 2016 grâce à la contribution de plus de 100 jeunes chef opérateurs. Il s'intitule *Grenoble, transect.*

Grace au talent d'un développeur d'application web, Jérémie Bancilhon, et la collaboration de la cinémathèque de Grenoble, j'ai eu la chance de mettre en place pour des étudiants en première année d'architecture une exploration des ambiances urbaines actuelles de la ville Grenoble. Chaque année, les étudiants viennent documenter une ligne, droite, coupant littéralement la ville par son milieu, un transect, allant pour ceux qui connaissent Grenoble du sommet de la Bastille jusqu'aux premiers contreforts au sud d'Echirolles. Le terme transect désigne si on cite la géographe Marie-Claire Robic « un dispositif d'observation de terrain ou la représentation d'un espace, le long d'un tracé linéaire et selon la dimension verticale, destiné à mettre en évidence une superposition, une succession spatiale ou des relations entre phénomènes ». Technique de représentation autant que pratique de terrain, le transect est aujourd'hui revisité. Pour nous, il se présente comme un dispositif hybride entre la coupe technique et le parcours sensible : il se construit ici par le récit, la photo et surtout la vidéo, autant qu'il se pratique *in situ*, par la perception, la parole, la déambulation, en général par la marche.

Le long de cette ligne de plus de près 6 km de transect Nord-Sud de l'agglomération grenobloise, chaque étudiant tire au sort un carré de 50 x 50 mètres dans lequel il choisit un point précis d'où il rend compte du lieu et de ses pratiques par un récit de ses ambiances. Ce point d'observation peut être dans l'espace public, dans un espace intérieur, au niveau de la rue ou en en hauteur, etc. Tout dépend de l'ambiance que l'on veut décrire. Les mêmes contraintes de format sont données à tous, parmi elles, la réalisation d'une séquence vidéographique légendée, une *miniature urbaine* si l'on reprend le beau terme du théoricien du cinéma et de la ville Sigfried Kracauer. Les consignes pour la réalisation de ces courtes vidéos sont simples : une durée de 30 secondes, un format horizontal de type 16/9, avec une prise sonore. Un seul mouvement de caméra est possible : plan fixe (avec un pied), travelling ou zoom - Pas de montage, pas de titrage, pas d'effet ajouté. Et en recommandation finale de privilégier le plan fixe.

Ainsi s'enchaîne selon une logique spatiale des séquences prises de jour ou de nuit, en pleine activité ou au contraire au petit matin, par beau temps ou par mauvais temps, focalisant sur un détail, ou donnant à voir le grand paysage. On y lit des histoires minuscules qui nous racontent la ville dans son ordinaire extraordinaire pour qui sait regarder et écouter. Carré par carré, année après année se mettent en place des archives vidéographiques de la ville dans ses ambiances au quotidien. On peut au choix explorer séparément chaque carré de cette théorique traversée et faire des sauts au fil du tracé et des années, ou alors s'installer confortablement, choisir une année de production et cliquer sur *Transect vidéo* pour pouvoir regarder les vidéos s'enchaîner les unes après les autres et faire ainsi une traversée inédite de Grenoble, un immense travelling polyglotte d'un peu moins d'une heure.

Entre le grand récit, historique, d'une ville et les micro-récits pragmatiques de l'usage en chaque lieu, le transect, revisité ici par la vidéo, devient un instrument de narration pour témoigner des ambiances urbaines et pour interroger leurs évolutions. Il est de plus un outil d'archivage d'un quotidien urbain par l'image animée. Et il oblige enfin à se poser la question du retour dans l'espace public de ces représentations et leurs liens potentiels avec la fabrique actuelle du territoire.

L'application est en ligne, l'adresse en est : grenoble.transect.fr