



HAL
open science

Vidéo-urbain. Images et représentations des banlieues et de l'urbain diffus

Thierry Paquot

► **To cite this version:**

Thierry Paquot. Vidéo-urbain. Images et représentations des banlieues et de l'urbain diffus. Lieux Communs - Les Cahiers du LAUA, 2008, Cultures visuelles de l'urbain contemporain, 11, pp.189-200. hal-02866599

HAL Id: hal-02866599

<https://hal.science/hal-02866599>

Submitted on 12 Jun 2020

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

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



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

Pourquoi filmer en banlieue ? Les raisons que j'y vois sont nombreuses comme les terrains du même nom. Non qu'elles manquent de précision, mais celle-ci reste sous le sceau de l'incertitude. constitue une réponse; même si leur ensemble peut définir ce qu'on appelle celle-ci. Au départ, il y a sans aucun doute le besoin de s'ancrer quelque

L'idée d'essayer de faire naître des films ici et maintenant, dans un rapport concret avec le réel, c'est-à-dire une relation déterminée avec une réalité et des gens précis (localisés dans un endroit, une communauté, à l'air libre, à l'air de moi), plutôt que de continuer à travailler à des films dont le droit à l'existence dépend des seules demandes de l'industrie du cinéma et de la télévision. En d'autres termes, tenter d'accorder mes désirs de films avec un point d'insertion dans le monde et la société, plutôt que d'entrer dans ce jeu de ruse et de vanité où les fantasmes de mon ego s'efforceraient de rivaliser avec les caprices du marché de l'audiovisuel. Et aussi le rêve d'établir une véritable communication avec un public, non pas conçue en termes de audience et de fréquentation, mais espérée en termes de partage: une population avec laquelle on entretient des relations régulières à travers sa vie de tous les jours, en cherchant les mille façons de la filmer dans ce tissu

quotidien, sous des formes d'échanges sans qui sont à découvrir et à contempler. Un lieu instable par excellence: la banlieue, le, ingrat, dur, pas confortable... Mais sans cesse, urbanistiquement et socialement. Mais justement, dans mes raisons, il y a aussi cette «cinégénie» mouvante (et donc de la banlieue. Un monde qui bouge, c'est un fait du cinéma.

Faubourgs

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 rouge en bordure de la petite couronne, berceau de marchés aux puces, aujourd'hui ensevelie, nivelée sous

Deux ou trois choses que je sais d'elle de Jean-Luc Godard (1967)



VIDÉO-URBAIN. IMAGES ET REPRÉSENTATIONS DES BANLIEUES ET DE L'URBAIN DIFFUS

Thierry Paquot

Philosophe de l'urbain, IUP, Paris XII

Par la vitre du train, mes yeux sautent d'une maison entourée d'un jardin potager à un hangar délabré, d'une piteuse remise à une station-service fraîchement repeinte, d'un centre commercial arrogant à des immeubles réhabilités et engrillagés, d'un lotissement pavillonnaire sans grâce à un faubourg ouvrier usé, épuisé. J'ai l'impression que le bâti ne cesse de s'étendre en des lignes, plus ou moins disciplinées, qui joignent les villes entre elles. Ce continuum n'est pas très dense et se trouve parfois interrompu par des champs, des bois, des zones désertifiées, puis le cordon résidentiel repart de plus bel et participe activement à l'éparpillement de l'habitat. Les spécialistes du transport le clament partout, le temps moyen réservé aux déplacements quotidiens n'a pas varié depuis une trentaine d'années (environ 20 minutes) tandis que la distance parcourue a doublé. Cela explique, en partie seulement, l'extension du périmètre construit. Il faut dire que le remarquable état général des routes pour les véhicules motorisés (le cycliste est l'éternel oublié...), la proximité d'une autoroute et le confort des automobiles facilitent aussi cette dispersion des habitations. L'urbain diffus est dorénavant le cadre de vie dominant pour non seulement les Français, attachés à la maison individuelle, mais pour l'ensemble des Européens. À la différence d'autres formes d'urbanisation sur d'autres continents, l'Europe voit coexister de nombreuses "villes" de taille raisonnable (il n'y a que deux grosses véritables entités mégapolitaines, Londres et Paris) et ce fouillis de constructions hétéroclites le long d'axes urbains. Certains s'insurgent alors contre le mitage des paysages et d'autres sur le manque de compacité et de densité des villes. En 1968, les centres anciens représentaient 3,7% de la surface urbanisée de l'hexagone, explique l'architecte Alexandre Melissinos et environ 1% au seuil du XXI^e siècle... Il ne sert à rien de se lamenter sur la perte d'une certaine poésie de la ville, d'une ville agréable,

accueillante, de bonne dimension, à l'image du vieux Saint-Maur que Jacques Tati magnifie dans *Mon Oncle*, elle n'existe plus, du moins sous cet aspect. Dorénavant, la patine est neuve et artificielle et il faut attendre que les arbustes faméliques deviennent de solides arbres touffus à l'ombre généreuse, pour attribuer à un paysage urbain un âge plus avancé que le sien. Si les humains s'évertuent à paraître plus jeunes, les ensembles urbains, eux, espèrent vieillir prématurément et obtenir ainsi un certificat d'authenticité... Je ne vais pas m'appesantir sur un tel constat, d'autant qu'il n'est guère contesté: l'urbain a désormais recouvert l'ensemble des territoires habités, sans pour autant néantiser les villes et les banlieues, mais les intégrant, peu ou prou, à sa propre morphologie insignifiante. Néanmoins, il convient de s'interroger: cette non-forme urbaine ou cette forme d'urbanisation sans qualité est-elle représentable, produit-elle des images, se montre-t-elle?

MONTRER ET REPRÉSENTER

Si, selon l'adage populaire, il n'est guère convenable de "montrer quelqu'un du doigt", qu'en est-il de la ville? "Montrer" vient du latin *mostrare* et signifie "désigner", "indiquer". Ainsi "montrer une ville" c'est la représenter. Ce verbe a lui aussi une origine latine, *repraesentare*, qui veut dire "faire apparaître", "rendre présent". Il n'est guère étonnant, dans ces conditions, de trouver le terme de "représentation" dans le vocabulaire des ambassades (un ambassadeur *représente* son roi absent auprès de la cour du pays où il réside), du théâtre (les comédiens donnent une *représentation* d'une pièce d'un auteur mort depuis belle lurette ou bien absent) et de la peinture (un tableau *représente* un fruit, un nu, un paysage, une abstraction, qui n'est pas là). La représentation d'une ville adopte fréquemment la forme d'une image. Le mot français "image" vient du latin *imago* et signifie justement "représentation", "apparence". "Représentation" s'emploie également pour désigner ce qui "imite", "reproduit", est "à l'image de". Au XVII^e siècle, par exemple, Descartes considère que l'image est la représentation mentale d'une impression, d'un sentiment, d'une perception en l'absence de l'objet dont il est question. L'image se distingue alors de la réalité. L'image suggère, rappelle la réalité qu'elle représente mais ne peut s'y identifier. La représentation consiste à rendre présent un souvenir, une sensation, une image et l'art y excelle, c'est même sa finalité, si j'en crois Paul Klee et son célèbre aphorisme: "L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible." Ainsi, la ville occidentale de la civilisation médiévale nous est rendue visible par Giotto (1266-1337), de façon plus furtive, indirecte, en fond, par les frères Limbourg dans *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* (1413-1416) et aussi par les védutistes (le mot italien *veduta* peut-être traduit par "belle vue") comme Maerten van Heemskerck, Locatelli, Zuccarelli ou encore Vernet.

Mais je vais évoquer d'autres images, littéraires d'abord, et cinématographiques ensuite. J'adhère aux propos de Milan Kundera, dans *L'Art du roman* (1986) : ce genre littéraire – le roman –, ne relève plus de la légende, du mythe, de l'épopée, de la chanson de geste, devient une saga personnalisée qui naît, en gros, avec le Quichotte (première publication en 1608) de l'écrivain castillan Miguel de Cervantès (1547-1616) et s'épuiserait de nos jours, où tout un chacun serait devenu l'auteur de son propre roman, largement autobiographique, interchangeable et "lieu communisé"... Bref, nous pourrions raconter le roman du roman à partir de ce qui lui donne corps, son sujet principal, le "je", qui comme chacun le sait est, par nature, multiple. Un "je" comme singulier pluriel en quelque sorte se déployant dans le milieu qui le façonne et parfois le conditionne : la ville. Ce "je", je l'ai nommé, il y a quelques années, sans succès du reste, l'*homo urbanus*... Aussi le roman est-il intimement chevillé à la ville. C'est dans la ville que l'individu s'émancipe du lignage, s'autonomise de la parentèle, affronte plus ou moins consciemment son destin. Un des premiers romans urbains de langue française, *Le Roman bourgeois* (1666), d'Antoine Furetière (1619-1688) – l'auteur du remarquable *Dictionnaire universelle de la langue française* (1690) – se moque de la Cour, privilégie la Ville et plus particulièrement le quartier Maubert, où les caractères qu'il présente – les "types humains" – rivalisent de bons mots, d'intrigues et d'esprit. Généralement, le héros d'un roman suscite l'identification du lecteur et son histoire s'inscrit, à la fois, dans une géographie et dans un "milieu" social et culturel, que l'auteur s'efforce de rendre vraisemblables, d'où l'importance de la description, parfois fastidieuse. Je pourrais établir un répertoire des couples "ville/auteur" de la fin du siècle de Louis XIV à l'orée du XXI^e siècle, mais cela serait fatigant à lire et bien ennuyeux à entendre. Aussi fais-je tirer – pas tout à fait au hasard, pour être honnête – quelques noms de ces ménages littéraires, qui parfois cohabitent à trois ou à quatre ! Tenez Paris, voilà une ville qui est bien courtisée et n'hésite pas à concubiner un temps avec tel ou tel littérateur. Même avec Jean-Jacques Rousseau – dont on affirme qu'il est un urbanophobe actif –, qui aimait bien s'y promener avant, il est vrai, avant qu'un chien ne le renversa... Sébastien Mercier et Restif de la Bretonne n'auraient pas passé l'épreuve du temps sans le cadeau que Paris leur a donné : la liberté de décrire ses moindres faits et gestes, jour et nuit ! Il est possible de reconstituer l'esprit de cette ville grâce aux romanciers, Balzac, Dumas, Sue, Hugo, Goncourt, Flaubert, Maupassant, Zola, France et tant d'autres qui, avec un rare talent d'observateurs, vont en tracer un tableau aux couleurs contrastées. Je pourrais prendre un autre couple Champfleury/Laon, moins connu mais tout de même appréciable. De qui s'agit-il ? De Jules Husson (1821-1889), dit Champfleury, qui fréquente la bohème parisienne et vivote de sa plume en accumulant les articles de presse, les nouvelles et les romans (une vingtaine avec la ville de Laon comme

décor-actif). *Les bourgeois de Molinchart* (1854), *La Succession Le Camus* (1858), *Le Violon de faïence* (1862) – il possède une collection de faïences et sera conservateur du musée de Sèvres... – méritent le détour, mais c'est sa "Lettre à madame Sand", publiée dans *L'Artiste* du 2 septembre 1855, puis sa reprise développée, en brochure, sous le titre *Le Réalisme* (1857), qui nous intéresse ici. Il y précise ce qu'il entend par cette nouvelle conception littéraire largement inspirée par la peinture de Gustave Courbet et que l'on peut résumer par cette formule: "Ce que je vois entre dans ma tête, descend dans ma plume et devient ce que j'ai vu." Il sera moqué par les frères Goncourt qui le ridiculisent dans *Charles Demailly*, sous les traits de Pommageot, homme de lettres ô combien caricatural (il est l'auteur d'une *Histoire de la caricature*, en plusieurs tomes, publiée dès 1865). Son réalisme sera combattu par Flaubert et surtout par le courant zolien, attaché au naturalisme, issu de Balzac d'une certaine façon. En effet, celui-ci ambitionne de se comporter comme un savant, habile en sciences naturelles qu'il transpose sur le terrain de la *Comédie humaine* et évoque les "naturalistes du roman", en 1845. Dans *La Joie de vivre* (1884), il note "Tout connaître pour tout guérir." Émile Zola ne se contente pas de voir, il veut comprendre, expliquer, c'est qu'il entreprend avec les vingt volumes des *Rougon-Macquart*, dont le sous-titre indique bien l'intention "Histoire sociale et naturelle d'une famille sous le Second Empire" – et il publie en 1880, *Le Roman expérimental...* Pour lui, "une œuvre est un coin de la nature, vu à travers un tempérament". Reproduire le réel ne lui suffit pas, il veut le justifier, d'où des enquêtes méticuleuses que certains rapprocheront du journalisme d'investigation et d'autres, plus tard, du "remueur de boue", le fameux *muckraker* dénoncé par Theodore Roosevelt au début du XX^e siècle, par la grâce duquel un voile pudique était levé sur la sinistre réalité et obligeait à la modifier quelque peu. Le "reportage romancé" d'Upton Sinclair, *La Jungle*, qui paraît en 1906, a contraint le gouvernement à envoyer une commission d'enquête dans l'industrie agroalimentaire de Chicago et à modifier le statut des travailleurs de ce secteur... Ce souci de véracité n'est pas sans arrière-pensée socialisante, d'où la volonté de dépendre au plus près possible la réalité sociale. "Cela revient à dire, constate Émile Zola dans son important article intitulé *De la description*, que nous ne décrivons plus pour décrire, par un caprice et un plaisir de théoriciens. Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province; et, dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son cœur, sans chercher les causes ou le contrecoup dans le milieu. Je définirai donc la description: un état du milieu qui détermine et complète l'homme." Ainsi, la ville est-elle chez Zola, un milieu qui façonne le caractère des individus tout autant qu'elle est modelée par la société des hommes. En fait, selon

lui, la ville obéit à des lois quasi-organiques. Qui ne reconnaîtrait pas les Halles au cœur de ce "gigantesque ventre de métal, boulonné, rivé, fait de bois, de verre, et de fonte, d'une élégance et d'une puissance de moteur mécanique, fonctionnant là, avec la chaleur du chauffage, l'étourdissement, le branle furieux des roues" ? Qui ignorerait qu'il s'agit du magasin *Au Bonheur des dames*, quand il lit ce passage: "Il y avait là le ronflement continu de la machine à l'œuvre, un enfouement de clientes, entassées devant les rayons, étourdies sous les marchandises, puis jetées à la caisse. Et cela réglé, organisé, avec une rigueur mécanique, tout un temple de femmes passant dans la force et la logique des engrenages." Oui, la femme est conditionnée par une certaine ambiance qui vise à la conduire à un orgasme "platonique" en quelque sorte, là, dans cette machine désirante qui l'acapare, la subjugue, l'ébranle, la possède. Gervaise, la mère de *Nana*, est une exilée dans la grande ville, elle rêve et son rêve se mêle à la réalité, sans aucune distinction. Tout va mal. C'est la dégringolade sociale. La débâcle individuelle! La vie est injuste et pourtant Paris rayonne, comme si de rien n'était. On accompagne Gervaise dans *L'Assommoir*: "Quand elle levait les yeux, au-delà de cette muraille grise et interminable qui entourait la ville d'une bande de désert, elle apercevait une grande lueur, une poussière de soleil, pleine déjà du grondement matinal de Paris. Mais c'était toujours à la barrière Poissonnière qu'elle revenait, le cou tendu, s'étourdisant à voir couler, entre les deux pavillons trapus de l'octroi le flot ininterrompu d'hommes, de bêtes, de charrettes, qui descendait des hauteurs de Montmartre et de La Chapelle. Il y avait là un piétinement de troupeau, une foule que de brusques arrêts étalaient en mares sur la chaussée, un défilé sans fin d'ouvriers allant au travail, leurs outils sur le dos, leur pain sous le bras; et la cohue s'engouffrait dans Paris où elle se noyait, continuellement." On s'y croirait... Mais attention ne me faites pas dire ce que surtout je ne souhaite pas que vous entendiez, à savoir: le romancier serait un excellent témoin de la vie urbaine, un sociologue amateur de la vie citadine...

Non, il y a toujours, au moins deux lectures d'un texte littéraire: la première ne concerne que son écriture, ce qui est propre à son auteur (Céline, Dabit, Guérin, Modiano, Échenoz, etc.), ce qui le distingue des autres, son style si vous voulez, ce qui fait qu'on le reconnaît et une lecture plus intéressée par nos propres préoccupations. Ainsi dans bien des cas, le romancier – selon la seconde lecture – plus et mieux que le géographe de l'urbain, l'historien des villes, le sociologue des pratiques citadines, perçoit des transformations-en-cours, des tendances-à-l'œuvre qui affectent aussi bien un territoire qu'un mode vie. Mais, j'insiste avec force, un romancier ne témoigne pas d'une époque ou d'un milieu social, ce n'est pas son métier, il se doit avant tout de fictionner le réel et surtout honorer le langage,

renouveler l'écriture, servir et saluer l'esprit d'une langue. Pour un historien diplômé – je précise que Zola est recalé au bac! – l'auteur de *La Curée* ou de *Nana* n'est pas fiable, il commet des anachronismes fâcheux et pourtant son œuvre nous donne à voir les grands travaux haussmanniens avec une exactitude qu'atteignent rarement les historiens. Pourquoi? Parce qu'il possède une incroyable intelligence de son temps, une pratique journalistique de l'enquête de terrain, une compréhension physique de sa ville, comme le montrent les croquis qu'il dessine et le recours permanent aux cinq sens pour associer son lecteur à la description de la grande ville, à Paris, capitale de la modernité naissante, ce que pratique en même temps le philosophe Georg Simmel, pour Berlin. Il se concentre avant tout sur le lieux des pouvoirs (économique, financier, militaire, scientifique, commercial, culturel, sexuel, un seul manque, semble-t-il: la presse) et, à chaque fois, y saisit justement ce qui advient (avez-vous noté l'abondance des verbes "germer", "naître", "monter", sous sa plume?), ce qui s'efface et ce qui résiste (les habitudes, les réflexes d'autodéfense, les conformismes et autres fatalismes). C'est peut-être à cause d'une telle intuition qu'il pénètre dans la banlieue populeuse et pas seulement champêtre et endimanchée... Tout est flux chez lui et se traduit sans grandes difficultés en langage cinématographique, cette mise en mouvement des images. Dès la naissance du cinématographe en 1895, ses romans sont adaptés. Pourquoi? Ses intrigues individuelles et familiales, comme les villes qu'il y décrit, sont faciles à cinématographier, elles sont toujours dans la durée, le "en-cours", l'historique.

Les cinéastes sont particulièrement sensibles à ce qui se déroule dans le temps, à ce qu'il faut attraper – et fixer sur la pellicule – avant qu'il ne disparaisse, telle une ombre à la nuit venue. La ville traversée par mille et un flux, inspire le réalisateur. Toutes les villes? La ville reconstituée dans un studio avec un décor en bois et en structures légères (Méliès) et éphémères, tout comme la ville "en vraie". La ville se donne. Elle invite le cinéaste à un corps à corps sous l'œil de sa caméra, avec une incroyable indécence. Qu'elle soit imaginée (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927), ou bien réelle avec ses sautes d'humeur qui résultent de sa propre rythmique (*Rien que les heures*, Cavalcanti, 1926; *Berlin, Symphonie d'une grande ville*, Walther Ruttmann, 1927; *L'Homme à la caméra*, Dziga Vertov, 1929), elle n'hésite pas à s'exhiber. La ville s'impose comme un archétype du Septième Art. Elle en est une figure à la fois emblématique et récurrente. Comme si le spectateur suivrait mieux un scénario si de la ville y participait, afin de lui rappeler un cadre, une ambiance, un souvenir lui facilitant la complicité, l'identification, la collusion. Pas de films dignes de ce nom, sans la présence de la ville? Le cinéma, et c'est là sa magie, suggère plus qu'il ne montre. Cela est valable pour le sentiment de panique, pour le désir sexuel, pour la ville...



Comment imaginer des images en mouvement, sans cette image de la

Capture écran du film *Manhattan* de Woody Allen, 1979.

ville qui vient servir de référence au spectateur, de mesure, de gnomon ? Tout le temps laborieusement qui est accumulé dans les pierres des immeubles, les arbres des parcs, le bitume des rues, les murs des bistrotts, des commissariats, des gares, des hôpitaux, des boutiques, le halo des lampadaires, est cristallisé dans l'idée même de ville. C'est si évident qu'il devient de plus en plus délicat de distinguer la ville du cinéma. Chacun d'entre nous en a fait l'expérience : cette rue nous rappelle tel film, telle scène, tel acteur. Combien de fois nous avons eu l'impression de figurer dans un film déjà vu ? Voilà notre réalité de citoyen : elle est cinématographique. Le réel et l'imaginaire se sont télescopés sur un écran dans une salle obscure et nous portons en nous cette rencontre comme un talisman, une amulette. Si c'est "du" cinéma, alors nous ne craignons rien, pas vrai ? De la même manière que nous associons une ville à un romancier, nous n'hésitons pas à marier un cinéaste à une cité, Fellini avec Rome, Woody Allen avec Manhattan, Marcel Carné avec Paris, Satyajit Ray avec Calcutta, Amoldovar avec Madrid, Yasujiro Ozu avec Tokyo, etc. Mais qu'en est-il à l'heure de la vidéo et de l'urbain éparpillé ?

TEMPS ET ESPACES ÉMIETTÉS

Dans le catalogue de la remarquable exposition *Cités-Cinés* (1987), Serge Daney observe : "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. Il y a eu – il y a encore – un monde *d'avant* le cinéma comme il y aura – il y a déjà – un monde *d'après* le cinéma." Quelques lignes plus loin, il note, en conclusion d'un texte devenu "classique", par le destin de son auteur, "La ville avait un dehors (en arrière la terre, en avant l'espace), la banlieue est ce dehors définitif."

Ce n'est pas ainsi que je vois l'urbanisation contemporaine. Si Henri Lefebvre a bien cerné le passage du "rural à l'urbain" (titre d'un recueil d'articles, 1968), c'est Françoise Choay qui a le mieux rendu compte du processus – toujours en marche, du reste – de "la ville à l'urbain" (son texte pour le catalogue de l'exposition *La ville*, à Beaubourg en 1994, est "Le règne de l'urbain et la mort de la ville"). Quant à Serge Daney, à l'instar de la majorité de ses concitoyens, il passe à côté de l'urbain et se fige obstinément sur "la ville" et son double "négatif", "la banlieue". De la même façon que le "bidonville" appartient entièrement à la ville du tiers-monde et correspond à la même logique civilisationnelle, la banlieue accompagne la ville occidentale lors de l'urbanisation diffuse. On s'en souvient, la ville libérée de ses fortifications au cours de la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle, se développe – c'est ce verbe que repère Michel Foucault dans de nombreux textes de cette époque –, c'est-à-dire s'étend. On parle à l'époque de l'embellissement de la ville et de ses extensions. Ces "extensions" méritent un contrôle, tant géographique qu'en termes d'équipements et d'infrastructures. Ces extensions préoccupent divers ingénieurs, architectes, nobles. C'est le Catalan Idelfonso Cerda, auteur d'un nouveau plan pour Barcelone, qui invente le mot *urbanizacion* (1863), que l'on peut traduire par "urbanisme" (1910), afin de définir une nouvelle "science" de l'aménagement du territoire, soucieuse des extensions territoriales (la ville déborde littéralement de ses anciennes limites administratives) et des nouveaux procédés de communication (les réseaux des transports, des sources d'énergie, du télégraphe, des eaux propres et usées...). C'est à partir de cette période que l'on peut parler de croissance de la banlieue. Celle-ci n'est concevable qu'avec le prolongement des voies ferrées, des routes et du réseau viaire. En France, l'argument publicitaire des lotisseurs, outre le mode d'épargne et de crédit, est l'annonce de l'ouverture d'une gare près du terrain loti... La banlieue s'accroît avec les lignes du chemin de fer. Ce n'est plus la banlieue pour rentiers que décrit Balzac, mais celle qui reçoit ce que la ville ne veut plus : les entrepôts, les cimetières, les bassins de traitement des eaux, les usines, les "classes dangereuses", etc. Cette banlieue démunie, déglinguée, pauvre (Céline parlera de "paillasson") est stigmatisée, entre les deux guerres, par Le Corbusier : "Les banlieues sont l'antichambre sordide des villes". Il réclame un traitement chirurgical et invite à tailler dans le lard ! Pourtant, au même moment, la banlieue cinématographique est rieuse, coquine, contestataire, insubordonnée, peuplée. Elle danse au son de l'accordéon et s'enivre du petit blanc de Nogent. C'est une banlieue idyllique filmée par des Parisiens ! Après l'euphorie du Front populaire et les sermons du père Lhande sur la déchristianisation de la "ceinture rouge", la banlieue sera associée au monde du travail, au syndicalisme, à la figure du prolo, à un à-côté de la ville, la vraie, Paris. Dans l'esprit des contemporains, il y a bien

une périphérie de la capitale, même si le boulevard circulaire n'est pas encore en chantier. *L'Amour existe* (Maurice Pialat, 1961) est un cri rageur contre les iniquités qui marquent le territoire: tout pour Paris, rien pour la banlieue! Jean-Luc Godard utilise une enquête du *Nouvel observateur* sur la prostitution occasionnelle dans les grands ensembles pour tourner *Deux ou trois choses que je sais d'elle...* (1967) et conforter cette image d'une banlieue dégradée. Nous retrouvons ce même diagnostic dans *La décharge* (Jacques Baratier, 1970), *Le Chat* (Pierre Granier-Deferre, 1971), *Elle court, elle court la banlieue* (Gérard Pirès, 1973) ou encore *Les Valseuses* (Bertrand Blier, 1973), la banlieue est toujours et encore polarisée, satellisée à la capitale. Est-ce parce que les cinéastes ne sont pas des banlieusards? Il est frappant de constater qu'avec des réalisateurs issus des banlieues – et souvent de la seconde génération d'immigrés – ou plus jeunes, l'image change quelque peu: le travail du col bleu et du col blanc est remplacé par l'inactivité, le petit trafic et la débrouillardise, la solidarité entre voisins fait place à de nouveaux clivages (les "jeunes" et les autres, les "jeunes" et les flics, les garçons et les filles, les nationaux et les migrants, l'homosexuel et l'hétérosexuel...). Les immeubles et les logements sont souvent corrects, voire coquets, de *Terrain vague* (Marcel Carné, 1960) à *La Squale* (Fabrice Genestal, 2000), sauf dans *De bruit et de fureur* (Jean-Claude Brisseau, 1987). L'échec scolaire est à l'origine de l'isolement du "héros" et à sa marginalisation, quant à la "galère", elle devient son mode de vie. Paris ne constitue plus l'unique horizon de "nos" banlieusards; de film en film, les personnages ont de moins en moins de raison à se rendre à Paname. Dans *Le Thé au harem d'Archimède* (Mehdi Charef, 1984), *L'Amour* (Philippe Faucon, 1990), *Hexagone* (Malik Chibane, 1992), *Raï* (Thomas Gilou, 1995) et *Jeunesse dorée* (Zaïda Ghorab-Volta, 2002), la capitale n'appartient pas au scénario, alors que pour *La Haine* (Mathieu Kassovitz, 1995) elle en constitue un des temps forts, lieu initiatique et mystérieux à la fois. Ainsi, la banlieue acquiert-elle une réelle autonomie fictionnelle, que l'on repère également dans la BD et le polar au cours des années 1990, elle n'est pas le versant sale de la "ville lumière" et si la vie y est difficile, elle y est possible. La banlieue habitable n'est plus une sorte de débarras de Paris, mais son prolongement. Du reste, certaines franges de la banlieue se sont "boboïsées" tandis que d'autres se résidentialisaient et d'autres, ne les oublions pas, se paupérisaient encore davantage. À dire vrai, l'*urbain* est le nom de ce processus aux rythmes divergents et aux formes standardisées qui affecte tous les territoires et rend caduque l'usage d'expressions comme "périurbain", "rurbain", "périphérie", "centre", etc. Nous avons donc des villes historiques et leurs extensions successives (Perpignan, Bayonne, Pessac, Colmar, Besançon, Saint-Étienne, Figeac, Vannes, Rennes, Orléans, Senlis, Saint-Omer, etc.), des communes de banlieue dont le destin est lié à celui de la grande ville, mais qui, néanmoins,

possèdent une réelle identité (Créteil, Thiais, Vanves, Malakoff, Saint-Denis, Aulnay, Bondy, etc.) et l'urbain. Ce sont ces trois niveaux de regroupements humains qui se manifestent aussi au niveau de l'imaginaire, les deux premiers avec une indéniable longueur d'avance sur le troisième. En effet, il y a un genre cinématographique dit "de banlieue", et un autre "de ville", avec des cinéastes, tels qu'Eric Rohmer, Claude Chabrol ou Bertrand Tavernier, qui filment des bourgades et des villes moyennes de province, sans omettre ceux qui ne quittent pas Paris. Reste l'urbain. Il est davantage présent dans la littérature qu'au cinéma, avec des auteurs comme Jean Échenoz, Marie Ndaye, François Bon, qui ne refusent pas à circuler dans les nouveaux territoires du quotidien urbain. La famille recomposée multiplie les habitations (celles des divers conjoints et de leurs parents), le télétravail, la loi sur les 35h., les gares TGV, les autoroutes, permettent de résider loin d'une ville, le désir de la maison individuelle s'accorde aux mouvements pendulaires des navetteurs, la généralisation des nouvelles technologies de l'information et des télécommunications facilite aux utilisateurs une implantation loin de tout... La distance ne se compte plus en kilomètres mais en temps d'accès, quelques secondes pour le transport par mail, quelques minutes pour aller à une gare avec son automobile, quelques heures au maximum pour rejoindre la capitale et y régler ce qu'on ne peut pas encore faire depuis chez soi avec son ordinateur. Le paysage de notre quotidien change. Qu'en est-il de ses représentations? Comment donner à voir ce qui est dilué dans la géographie? Ce qui n'a pas d'unité? Qui franchit allègrement les limites flottantes d'une cartographie existentielle? Comment représenter ce qui n'a pas encore de nom (certes, j'écris "l'urbain", mais suis-je bien compris?) et qui à défaut d'une forme originale se plie à l'uniformité du banal? Peut-on poétiser un centre commercial isolé entre deux radiales autoroutières et un stade? Certes Michel Lebrun arpente l'*Autoroute* et déambule dans un hypermarché *Géant*, mais c'est pour mieux nous parler de la société de consommation, celle des caddies et du langage de la marchandise. Or, nous sortons, du moins une partie de la population, de cette logique du marché et affirmons un "comme je veux, quand je veux", qui ne rompt aucunement avec le capitalisme mais lui confère une autre configuration. La ville et la banlieue, celles du cinéma, nourrissent à la fois la foule et l'anonymat. Qu'en est-il de l'urbain parcouru en tout sens par l'individu-à-tiroirs et paradoxal qui ne sait jamais vraiment à qui il veut ressembler?

Et puis il y a l'écran. Celui de l'ordinateur, du téléphone mobile, des fenêtres de l'automobile, de la télévision, de la vidéo-surveillance, ces écrans poreux qui brouillent la distance entre le dehors et le dedans, ces deux-là fusionnent, se combinent, s'indifférencient. Une nouvelle culture du regard associée à la démultiplication des écrans s'impose à nous. Sans cesse, l'œil est sollicité

de manière cadrée et nous montre ce qu'il faut voir. Toute vue est vraie. Nous vivons dans une ambiance digne du film *The Truman Show* à la différence près que nous souhaitons être filmé non-stop, que le monde se transforme en un vaste plateau de télé-réalité, pour que nous en soyons, à la fois, la vedette adulée et le public émerveillé. La vidéo – j'emploie ce mot dans un sens *général*, je n'évoque pas ici ni le matériel de vidéo, ni les expérimentations des vidéastes, je me contente de ce moyen commode de filmer la discontinuité – réclame son espace/temps propre, indépendant du cinéma (l'industrie, la salle, le métier) et de la narrativité du réalisateur, libéré du code de conduite en ville (celui qui assurerait tant bien que mal une urbanité minimale...et participait au commun, souvenez-vous, c'est Jean-Luc Godard qui a dit que "le cinéma est le dernier transport en commun"...). La ville puis ses banlieues se sont construites comme des "objets" à étudier, à analyser, à ethnologiser et par conséquent à sémiologiser. Elles faisaient "sens" et "signifiaient" ce qu'elles portaient en elles de messages, plus ou moins audibles, visibles, sensibles. Ses formes, par analogie, évoquaient des phrases et le promeneur pouvait lire le parcours urbain qu'il effectuait. Dorénavant la ville s'éparpille, le cinématographe intéresse de moins en moins de cinéphiles, reste l'*urbain* où règne le consommateur, le consommateur de lieux et d'images, de pastiches et de patrimoine. Ce consommateur ne sait plus lire entre les lignes de la non-ville. Et le cinéma d'auteur cède la place à des productions transnationales dont l'essentiel de la rentabilité échappe au simple film et dépend principalement des "produits dérivés"... La ville semble suivre le même destin économique, les produits immobiliers rentables ("enclaves résidentielles closes et sécurisées", "habitats réservés au troisième âge", etc.) se posent sur le parcellaire, indépendamment d'une quelconque préoccupation urbanistique, c'est dire que l'urbain se répand sans nécessairement générer de l'urbanité. Peut-il, dans ces conditions, artialiser? J'en doute.

N.B.: texte écrit en 2006.

BIBLIOGRAPHIE

BARBER, S., [2002]*Projected cities*. London, Reaktion Books.**CHARTIER, R., [1989]**"Le monde comme représentation", *Annales*, n°6, Paris, Armand Colin.**CHOAY, F., [1972]**"Sémiologie et urbanisme", *Le sens de la ville*, Paris, Seuil. [1994], "Le règne de l'urbain et la mort de la ville", *La Ville*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 26-35.**DANEY, S., [1987]**"Ville-ciné et télé-banlieue", *Cités-Cinés*, Paris, éditions Ramsay, p. 121-127.**FOURCAUT, A., [1994]**"La banlieue et la grâce : autour de Notre-Dame de la Mouise", *Cahiers de la cinémathèque*, n°59/50, février, Toulouse. [2005], "Banlieue",*Encyclopédie la ville au cinéma*, sous la direction de Thierry Jousse et de Thierry Paquot, Paris, Les éditions de l'Étoile/Les Cahiers du Cinéma.**GINZBURG, C., [2001]***À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire* (en particulier le chap. 3 : "Représentation. Le mot, l'idée, la chose"), traduit de l'italien, Paris, Gallimard.**JOUSSE, Th., [2003]**"Pendant les travaux, le cinéma reste ouvert", *Cahiers du cinéma*.**MELISSINOS, A., [2005]**"Les valeurs de la ville". Actes de la 25^e rencontre nationale des agences d'urbanisme, *Urbanisme*, hors-série n°24.**MAZIERSKA, E.,****RASCAROLI, L., [2003]**
From Moscow to Madrid. Postmodern Cities, European cinema, London, I.B.Tauris.**MOINEREAU, L., [1994]**"Paysages de cinéma : les figures emblématiques d'une banlieue imaginaire.", *Cahiers de la cinémathèque*, n°59/50, février, Toulouse.**PAQUOT, Th., [2003]**"Que savons-nous de la ville et de l'urbain ?", *De la ville et du citoyen*, Marseille, Parenthèses.[2004], "Filmer l'habiter ?", *Images de la culture*, n°18, CNC, juin.[2003-2004], "Capitale-fiction, un nouvel imaginaire parisien ?", *Prétentaines*, n°16-17, Université Paul Valéry Montpellier III.[2005], "L'usine dans la ville : un effacement programmé sous l'œil de la caméra.", *Mouvements*, n°39/40, mai-août, Paris, La Découverte.

06 30 94 60 53 Maffias



3

LIEUX ET PERSONNAGES



Generica