



**HAL**  
open science

## Banlieues pavillonnaires, l'image à l'épreuve du réel

Anaïs Outurquin

► **To cite this version:**

Anaïs Outurquin. Banlieues pavillonnaires, l'image à l'épreuve du réel. Lieux Communs - Les Cahiers du LAUA, 2013, La fiction et le réel, 16, pp.173-181. hal-03278682

**HAL Id: hal-03278682**

**<https://hal.science/hal-03278682>**

Submitted on 5 Jul 2021

**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

## BANLIEUES PAVILLONNAIRES, L'IMAGE À L'ÉPREUVE DU RÉEL

Anaïs Outurquin, architecte D.E.

La représentation des banlieues pavillonnaires dans les sphères artistiques et médiatiques actuelles traduit une attitude ambivalente qui oscille entre l'appui et la dénonciation de stéréotypes détériorant souvent la réalité de territoires plus complexes. Les images véhiculées, contradictoires, semblent entretenir à dessein la confusion entre les caractéristiques réelles du lieu et une reconstruction caricaturale, induisant à notre insu une déformation de la réalité.

C'est dans le cadre d'un travail de mémoire que j'ai abordé ces questions<sup>1</sup>. Cet article est une synthèse de la recherche s'appuyant tant sur un corpus d'œuvres, que sur l'étude comparée de films avec les lieux qu'ils représentent. Je vais restituer rapidement ce que révèle l'analyse du corpus, avant de décrire plus longuement deux films en particulier pour détailler ce qu'ils nous apprennent.

L'étude d'œuvres contemporaines m'a permis de mettre en exergue des thématiques récurrentes ainsi que des préjugés et présupposés dévoilés par le regard d'artistes. La maison s'y révèle être un objet de consommation idéalisé au cœur d'un mode de vie rêvé (Levêque, C., Sauder, R.,

1 Mémoire de Master réalisé à l'ensa Malaquais dans le département Architecture et Dispositifs Domestiques, sous la direction de Soline Nivet et Isabelle Chesneau.

Reinhardt, E.). Tout comme elle incarne la contradiction entre la volonté de l'individualisation de l'espace familial, et la condition même du lotissement, où toutes les maisons sont semblables. Ainsi, "Que signifie construction individuelle au sein d'une zone pavillonnaire et comment peut-on *sortir du lot* ?" (Harang, C., cité par Gravari-Barbas, M., 2006, p. 167) est une des questions dont s'emparent par exemple les artistes Catherine Harang, Jürgen Nefzger et Séverine Hubard. Elle peut également être représentée comme une enveloppe sans contenu pour un monde déshumanisé, mettant en avant le peu de qualités architecturales et urbaines et la difficulté pour l'individu de trouver sa place dans un environnement presque factice, sans substance (Moix, Y., Moro, L., Casabere, J., Crewdson, G.)<sup>2</sup>. Malgré tout, des artistes et des intellectuels tentent de sortir de ces clichés en proposant des œuvres manifestes contre l'enlèvement du pavillonnaire dans une image sclérosée (Chauvier, E., Ramade, F.).

Après avoir identifié les contenus culturels, on peut tenter d'analyser de manière plus précise les processus mis en jeu dans la représentation des banlieues pavillonnaires, en visant à comprendre en quoi les images, et plus particulièrement celles des œuvres de fictions cinématographiques orientent la perception et la compréhension des lieux périurbains et quelles en sont les conséquences

2 Dans le secteur de la publicité, la maison est par exemple constamment et consciemment pétrie d'idées reçues appuyées jusqu'à la caricature (voir notamment AOL Box, *Les Enfants*, 2006, 30 sec. et BNP Paribas assurances, 2006, 31 sec.)



*Pâté n°52*, 2001, photographie et © Catherine Harang ; *Serris*, 2000, photographie et © Jürgen Nefzger ; *Untitled (Penitent Girl)*, 2002, photographie et © Gregory Crewdson.

pour l'image de ces territoires. L'hypothèse est que la diffusion de ces images a contribué à véhiculer différents clichés sur les banlieues pavillonnaires, clichés qui ont eux-mêmes fini par recouvrir la réalité spatiale. Les représentations sont ainsi construites pour donner une image de banlieue pavillonnaire telle qu'on se l'imagine, et de ce fait reproduisent en boucle des stéréotypes sans jamais parvenir à s'en affranchir.

Pour bien comprendre la mise en place de la représentation et le passage d'une réalité physique à une image picturale, photographique, ou cinématographique, la connaissance de cette réalité peut nous aider à saisir les points précis choisis par les artistes au sein d'une complexité périurbaine. Elle peut d'autant mieux permettre de rendre compte des constructions imaginaires, des amplifications, ou des traductions presque documentaires. Dans cette perspective d'investigation, j'ai mis en place une méthodologie qui permet de comparer la représentation d'une banlieue pavillonnaire dans une œuvre de fiction cinématographique avec l'espace réel auquel elle renvoie. L'analyse s'appuie sur le rapprochement de photogrammes issus des films avec des photographies prises sur site, à l'aide d'une focale proche de l'œil humain<sup>3</sup>. La comparaison a pour but de déceler similitudes et écarts entre fiction et réalité, ainsi que leurs raisons d'être et les procédés qui les ont rendus possibles.

### De la réalité à la fiction : transposition, distorsion, construction.

#### *Je vais bien ne t'en fais pas* – le périurbain aliénant

Philippe Lioret signe en 2006 avec *Je vais bien ne t'en fais pas* son dixième long métrage. Le film raconte l'histoire

Il a été pris en compte que cette méthode est sujette, comme tout autre, à l'influence des représentations sociales de l'observateur. Pourtant d'après le sociologue Howard Becker (Becker, 2002, p. 49-51), un travail précis et attentif, ainsi qu'une réflexion sur ses propres représentations et leur remise en cause par l'étude factuelle, permettent de réaliser une étude pertinente.

d'une jeune fille, Lili, qui recherche son frère jumeau disparu. Sa famille habite une banlieue pavillonnaire, proche de Paris, dont on ignore la localisation exacte. Dans la fiction, le lotissement est déjà chargé de sens. Le réalisateur en fait tour à tour le lieu d'oppression que Lili veut fuir, car il lui rappelle son frère et la contraint à un confinement intenable, et le lieu de la renaissance où elle recommence à vivre. Nous allons voir dans quelle mesure les images de l'espace induisent et renforcent ces idées. L'étude du lieu de tournage révèle que deux lotissements différents ont été utilisés pour représenter celui où se déroule le film : un pour l'image d'ensemble, ou aérienne, et un autre pour la vue rapprochée des maisons. Les deux lotissements ne sont en outre pas situés dans la même ville : l'un se trouve à Savigny-sur-Orge (Essonne), l'autre à Vigneux-sur-Seine (Val-de-Marne).

Le premier lotissement a été filmé en vues plongeantes à l'aide de téléobjectifs, sa représentation est de ce fait très éloignée de la réalité perçue sur le site. Ainsi, lorsque l'on se promène dans les rues, nous pouvons voir la diversité des petits jardins, des façades, le ciel, qui s'organisent ensemble pour former un quartier résidentiel. Dans le film en revanche, c'est la totalité physique du lotissement qui s'offre à nous, et nous pouvons observer au-delà de cette rue qui tourne à droite, le quadrillage des lampadaires, la profusion des toits double pente, les maisons plus éloignées, les petits immeubles d'habitation, les nombreuses tours etc. On peut alors voir très distinctement l'affrontement direct entre l'habitat individuel et l'habitat collectif, le premier étant cerné par le second. On note qu'aucune vue lointaine n'est possible du fait d'un horizon bouché, comme une absence de perspectives tant architecturales que sociales. Le lotissement est donc montré comme une enclave, écrasé, encerclé, et dont toute tentative de sortie semble difficile. Cette représentation corrobore



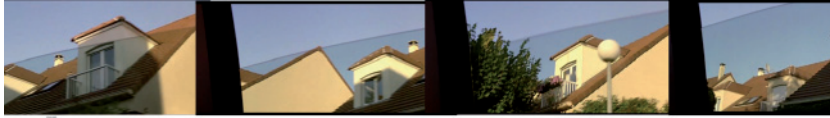
les propos utilisés par le réalisateur pour qualifier le lieu à travers les paroles du personnage principal : l'endroit est une "réserve d'indiens". Une réserve dans laquelle il n'est aisé ni d'entrer ni de sortir, comme en témoignent les difficultés que rencontre la jeune fille pour se faire accompagner à la gare, ou raccompagner tard le soir en voiture par des amis. Cette idée se prolonge à l'intérieur de cet espace, comme une mise en abyme, où chacun se réfugie au sein de sa maison. Les visiteurs extérieurs, lorsqu'ils s'y promènent la nuit, sont seuls et peuvent apercevoir les gens à l'intérieur des maisons, devant les télévisions.

Le second lotissement est davantage montré puisqu'il abrite la maison de la famille de l'héroïne, Lili. On y pénètre au début du film par un long travelling en voiture, lors du retour de vacances de l'héroïne. Elle regarde par la fenêtre du véhicule les maisons qui défilent, dont nous ne pouvons voir que les toitures. Celles-ci semblent toutes identiques, comme si elles se répétaient à l'infini. Sur le site, les maisons suivent certes un modèle architectural type qui se décline selon des variantes possibles, mais les couleurs vives des portes et fenêtres choisies par les habitants permettent une première différenciation. De plus, les jardins côté rue ne sont pas organisés



de la même manière, les plantes y sont différentes, certains habitants faisant pousser de hautes haies protectrices, d'autres ne marquant aucune séparation entre la rue et leurs terrains. La représentation élude ainsi une réelle diversité pour mettre en avant un rythme répétitif où la maison semble incarner le "paradigme de la perte de l'identité" (Brayer, 1999, p. 9). Le stéréotype de la maison sur catalogue, même s'il n'est pas sans fondements, est poussé à son paroxysme : tous les pavillons sont identiques et forment un labyrinthe déshumanisé, un espace sans repères ni qualités.

Cet univers rejoint des représentations sociales répandues aujourd'hui. Les habitants du quartier pavillonnaire seraient individualistes, et favoriseraient la cellule familiale au détriment de la collectivité. De ce fait, dépourvus de vie sociale, et disposant de peu de distractions, ils préféreraient rester reclus chez eux, en opposition à d'autres personnages qui, eux, ont su sortir du quartier, et vivent aujourd'hui une vie épanouie dans la capitale. Pourtant, d'après le géographe Christophe Guilluy, cette attitude serait loin d'être une volonté antisociale, mais une stratégie, celle de se construire un rempart contre l'insécurité, pour des populations qui n'ont d'autres choix puisque les centres urbains prisés leur sont financière-



Je vais bien... Travelling sur les toitures dans le film, compilation de photos de maisons prises sur place .

ment inaccessibles : "L'habitat individuel révélerait mécaniquement les plus bas instincts du peuple. L'acquisition d'un pavillon bas de gamme impliquerait même le rejet de l'autre. En réalité, les élites ne perçoivent pas que l'habitat pavillonnaire constitue pour les couches populaires une forme de remparts à l'insécurité sociale mais aussi culturelle générée par la mondialisation." (Guilluy, 2010, p. 17)

#### Dans la maison – l'illusion américaine

*Dans la maison* est le dernier long métrage de François Ozon, tourné en 2012. Il raconte l'histoire d'un élève brillant, à tendance pervers narcissique, qui provoque l'enthousiasme de son professeur de français avec ses écrits voyeuristes. Lieu de toutes les situations, des plus conventionnelles aux plus débridées, la maison occupe une place centrale et fonctionne comme la scène de tous les fantasmes. Pourtant, elle sert uniquement de décor. Aucun mot n'est dit de la part de l'équipe de tournage à propos du lieu, rien n'est précisé dans le dossier de

presse sur le rôle de la maison, aucune interview n'y fait référence. Ce lieu central, qui donne son nom au titre, et qui n'est pas dénué d'un symbolique particulière, n'est finalement jamais commenté par le réalisateur. C'est donc a priori un film "dans" une banlieue pavillonnaire plus que "sur" ou "à propos" de celle-ci. Pourtant, nous allons voir qu'il existe une véritable construction de l'image, qui sert le récit et le rôle attribué aux personnages.

Difficile de situer la maison, aucun indice ne permet d'avoir une idée de la ville dans laquelle elle se trouve, ni de savoir si elle s'insère dans un lotissement de maisons semblables ou si elle se trouve sur une parcelle plus isolée. Aucun plan ne montre une construction proche qui abriterait un voisin potentiel. Les plans extérieurs sont souvent identiques : la caméra se trouve en face et cadre sur la maison, ou suit les personnages qui vont y rentrer depuis la petite rue. Les vues sont souvent réalisées en plongée. Les espaces intérieurs sont très présents, et le spectateur peut entrer dans les différentes pièces au rez-de-chaussée comme à l'étage.



Dans la maison. Ajouts et mise en scène.

Une nouvelle fois, le film a été tourné dans deux maisons différentes : l'une a permis de réaliser les plans de la façade avant côté rue, et l'autre ceux de la façade arrière côté jardin. Les maisons qui ont été utilisées sont situées dans la ville de Mennecy (Essonne), au sein d'un lotissement bien particulier : très vaste, il comprend 1600 pavillons répartis sur 2km<sup>2</sup> de territoire, construits par la société américaine Levitt à partir de 1970. La maison qui a servi à réaliser la majorité des prises de vue côté rue, est une de ces maisons. La seconde, celle qui a fourni le décor pour les scènes côté jardin est située quelques rues plus loin<sup>4</sup>.

En comparant les photogrammes du film avec les photographies prises sur le site, on peut noter qu'ont été ajoutés à cette maison archétypale différents objets : un banc, un lampadaire, un morceau de clôture, une terrasse, un portique muni de colonnes, une boîte aux lettres, une haie, et des plantes en pot et en pleine terre. Différents "clichés du périurbain" (Bossé, Devisme, Dumont, 2007, p. 146), viennent parachever un tableau déjà idyllique. On peut se poser la question de ces ajouts ; doit-on montrer tous les attributs de la maison de banlieue pour que le spectateur puisse situer la scène ? L'accumulation de ces clichés sert-elle à rappeler une idée de maison-témoin pour mettre à jour l'aspect factice ?

<sup>4</sup> En effectuant cette recherche, je me suis rendue compte que Mennecy, et particulièrement le nouveau village pavillonnaire, avaient attiré et attirent de nombreux réalisateurs. D'après un article du journal *Le Parisien*, "c'est d'abord le quartier Levitt qui a fait la réputation cinématographique de la ville. Ce secteur construit à partir des années 1970 ressemble à une banlieue américaine, à la *Desperate Housewives* ; les régisseurs nous disent que c'est cela qu'ils veulent, note Alain Le Quellec, adjoint au maire"

Ou au contraire sert-elle à pousser la caricature tellement loin afin que personne ne se trompe sur le fait que c'est une mise en scène, un décor prétexte au labyrinthe du récit ? Très certainement en tous les cas, ces clichés mettent-ils à mal un modèle américain tel qu'il nous parvient à travers les séries télévisées ? Un article des *Échos* souligne à propos du film que l'apparente normalité serait une caricature des images de banlieues véhiculées par la culture américaine : "François Ozon s'amuse à recréer l'univers à la fois familial et totalement saugrenu des séries américaines doublées en français ! Le film a beau se passer en France, les personnages évoluent dans un décor américain où la mère apparaît comme un modèle de *ménagère désespérée* et où le père vénère les basketteurs de la NBA."

On remarque en outre que la parcelle de la maison utilisée pour les plans côté rue étant close à l'arrière par une barrière, les scènes côté jardin seront filmées plus loin. Le parc qui fait face à la maison dans le film est également fictif, et se trouve probablement lui aussi à un autre endroit.

Cette construction sert l'intrigue en ce qu'elle interpelle le spectateur sur les limites entre réalité et fiction. Trop belle pour être vraie ? Trop parfaite pour ne pas cacher quelque chose ? La référence aux productions cinématographiques américaines n'y est pas sans raisons : ces univers du quotidien recèlent des secrets les plus fous – meurtres, tromperies, pouvoir, argent etc. Le réalisateur François Ozon semble s'y référer avec un certain recul critique. L'image est donc en quelque sorte trompeuse. Cet espace n'a jamais existé autrement que pour le film. C'est un décor



Dans la maison. Comparaison entre l’affiche du film et la maison utilisée pour le tournage

de perfection à l’américaine transposé dans une France qui ne possède pourtant pas l’équivalent exact de tels espaces. Cet exemple nous montre également la grande influence des séries et films américains non seulement sur notre manière d’appréhender l’espace, mais aussi sur celle qu’ont les réalisateurs de filmer un lieu. Il semble se développer une esthétique particulière, introduite par la représentation des “suburbs” à l’américaine dans des séries telles que *Weeds*, *Desperate Housewives*, *Suburgatory*, qui convoquent des couleurs, des procédés, des ambiances désormais propres à ce type de productions.

#### Quatre procédés de construction d’images

Quatre outils majeurs semblent permettre la construction des images. Le premier est le cadrage. On constate ainsi que c’est en choisissant ce qu’il va montrer, et surtout ce

qu’il va éluder, que le réalisateur va pouvoir faire passer l’idée qu’il veut transmettre à propos de l’espace. Cette stratégie est à l’œuvre pour tous les films, qu’il s’agisse de montrer uniquement les ressemblances au détriment de la diversité – accentuées par des vues en plongées – (*Je vais bien ne t’en fais pas*), de décentrer le cadre pour mettre en avant la répétitivité (*Fred*), ou de passer sous silence un contexte pourtant important (*Padium*, *Dans la Maison*). On voit que ce choix de cadrage peut donc se révéler contradictoire d’un film à l’autre, puisque selon que le propos soit orienté sur les questions de conformisme, de monotonie ou d’ennui, ne seront choisies que les parties extrêmement répétitives du lotissement (alors même qu’il en existe d’autres plus diversifiées qui ne figureront pas dans le film). En plus du choix des secteurs, les maisons sont filmées de manière à montrer au mieux

cette répétition, sous des angles très précis, permettant de voir le plus grand nombre de motifs identiques. En revanche, lorsque le but est de valoriser l’illusion américaine et la vente de maison sur catalogue, ce sont les détails typiques de ce type de lotissement qui seront mis en avant, tels que les clôtures ou l’aspect factice des maisons, sans notion de répétitivité cette fois.

Ensuite, le choix de la focale permet d’adopter le point de vue d’un piéton, réaliste, ou bien au contraire d’aplatir les perspectives et rendre l’espace à l’écran d’une façon déformée, telle qu’il est impossible de le percevoir en réalité. Ainsi, Philippe Lioret utilise un téléobjectif pour confronter de façon violente habitat collectif et individuel, mais aussi écraser le quartier qui devient une enclave emmurée.

L’angle de prise de vue, à hauteur d’œil, en plongée ou contre plongée, est également un procédé utilisé pour accentuer, rendre visible, ou bien encore cacher certains éléments. Les deux exemples nous montrent ainsi que se surélever permet de révéler un contexte difficilement perceptible en temps normal ou d’exposer la totalité d’un décor et de ses clichés. On peut noter aussi dans les films étudiés une récurrence de plans dont les perspectives se heurtent à des murs, des constructions, des immeubles, ou autres obstacles. Les rues ne débouchent pas sous nos yeux, les horizons ne sont quasiment jamais visibles. Cette construction d’image peut être mise en relation avec un avenir plus ou moins bouché, aux perspectives incertaines, sans possibilité de se projeter plus loin que la situation présente.

Enfin, la transformation réelle des lieux existants par ajout d’éléments est une méthode utilisée pour traduire une idée déjà posée, souvent stéréotypée. Par l’apport d’objets typiques de l’univers du périurbain et de la maison individuelle, François Ozon fait du pavillon une véritable caricature. De même, Yann Moix ajoute cactus,

palmiers et pancartes publicitaires dans le village Domexpo qu’il filme, pour évoquer les stéréotypes américains, et notamment la ville de Las Vegas.

Pour conclure, “La maison permet d’évoluer à travers deux attitudes réversibles *représenter la construction* et *construire la représentation*” (Virilia, P., cité par Brayer, M-A., 1999, p. 46). Ces deux attitudes, plus que d’être réversibles, sont fortement imbriquées et complexes à décortiquer. Dans le but d’en rendre compte, nous avons questionné la production actuelle des images représentant les banlieues pavillonnaires, afin de tenter de comprendre quelles idées celles-ci véhiculent dans la société et en quoi cela peut orienter ou non une compréhension alors uniforme de réalités multiples.

L’investigation menée tente de mettre à jour les processus à l’œuvre dans la description d’un territoire de banlieue pavillonnaire diffus, et le degré de conformité entre image et réalité. Les résultats montrent que, bien souvent, la réalité est subtilement déformée par le biais de procédés, afin de soutenir des propos préexistants, plutôt que de tenter d’en donner une représentation autre, nouvelle, décalée ou fidèle. La mise en image minutieusement décortiquée révèle que les films français contemporains véhiculent des images chargées de sens auquel le spectateur ne peut échapper, et reproduisent et diffusent des idées reçues et des clichés. On comprend par cette étude l’ampleur des manipulations et distorsions dont sont victimes ces territoires, et la nécessité d’autant plus grande et urgente d’en retrouver les caractéristiques réelles.

Pour sortir de ces stéréotypes qui continuent d’être largement véhiculés, des initiatives de déconstruction et réappropriation voient le jour, notamment dans le domaine de l’art contemporain ou du film documentaire, comme le montre l’étude préalable du corpus. En particu-

lier, le réalisateur Frédéric Ramade tente dans son travail intitulé *Ode Pavillonnaire*, de faire échapper le pavillon au "verdict du quadrillage suburbain et de sa prétendue fonctionnalité pour l'ouvrir à une indétermination", à une autre vie possible, une autre histoire (Ramade, F., 2008, p. 3). L'auteur affirme dès le début son ambition de filmer une réalité dénuée autant que possible d'a priori, et tâche de déceler des qualités qui ont été enfouies sous une couche de critiques médiatiques et politiques : "L'objet premier du film, d'où le titre *Ode pavillonnaire*, était de considérer les pavillons comme autre chose qu'un échec architectural ayant peu à peu colonisé notre beau paysage. Venant d'un pavillon, j'avais un peu de mal avec ce point de vue même si, pour des raisons intellectuelles, je ne pouvais que constater la faille aussi bien esthétique qu'éthique des zones pavillonnaires." (Ramade, F., 2008, p. 3)

La démarche de Frédéric Ramade consiste ainsi à remettre la réalité à l'épreuve afin d'exhumer ce qu'elle recouvre, dans un monde où le réel est surcodé par l'image audiovisuelle. Malheureusement, peu de liens existent entre le monde des décideurs urbains et celui de l'art, notamment à propos des territoires banals, a priori peu intéressants pour les uns comme pour les autres<sup>5</sup>. De telles confrontations permettraient pourtant si ce n'est une remise à plat, une ébauche de renouvellement du regard et de dépassement des présupposés.

<sup>5</sup> Seule l'Université d'Angers a engagé des recherches en réponse à une consultation du ministère de la Culture. La recherche, intitulée *Maison, jardin, lotissement : logiques d'acteurs et processus de projet*, a proposé de croiser les points de vue entre élus, architectes, paysagistes, artistes et lotisseurs, malgré la complexité de leurs rapports et leurs visions parfois antagonistes.

## BIBLIOGRAPHIE

**BECKER, H.**, [2002], *Les Ficelles du métier, comment conduire sa recherche en sciences sociales*, Paris, La Découverte.

**BILLARD, G., BRENNETOT, A.**, [2011], "Quand la critique des suburbs envahit les séries télévisées américaines", *Métropolitiques*, [en ligne] disponible sur < <http://www.metropolitiques.eu/Quandla-critique-des-suburbs.html> > [consulté le 05.10.2012].

**BOSSE, A., DEVISME, L., DUMONT, M.**, [2007], "Actualité des mythologies pavillonnaires", *Les Annales de la recherche urbaine*, n°102, p. 141-152.

**BOSSE, A., DEVISME, L.**, [2011], "Agrestic, ton univers impitoyable. La série américaine *Weeds*", *Métropolitiques*, [en ligne] < <http://www.metropolitiques.eu/Agrestic-ton-universimpitoyable.html> > [consulté le 15.10.2012].

**BOURDIEU, P.**, [2000], *Les Structures sociales de l'économie*, Paris, Seuil.

**BRAYER, M.-A.**, [1999], "La Maison : un modèle en quête de fondation", *Exposé* n°3, *La Maison* t. 1, Orléans, Éditions HXX, p. 8-38.

**CHAUVIER, E.**, [2011], *Contre Télérama*, Paris, Éditions Allia.

**GOMBEAUD, A.**, [2008], "Ozon nouvelle saison", *Les Échos*, n°21288.

**GRAVARI-BARBAS, M.**, [2006], *Maison, jardin, lotissement : logiques d'acteurs et processus de projet*, Angers, Université d'Angers.

**GUILLY, C.**, [2010], *Fractures françaises*, Paris, François Bourin Éditeur.

**MAGNY, J.**, [2001], *Le Point de vue*, Paris, Éditions des Cahiers du cinéma.

**RAMADE, F.**, [2008], "Ode pavillonnaire", *dossier de presse*, [en ligne] disponible sur < [http://www.contre-allée.fr/share/minifilemanager/dossier\\_presse\\_ode.pdf](http://www.contre-allée.fr/share/minifilemanager/dossier_presse_ode.pdf) > [consulté le 02.08.2012].

## FILMOGRAPHIE

**JOLIVET, P.**, [1997], *Fred*, 97 min.

**LIORET, P.**, [2006], *Je vais bien ne t'en fais pas*, 100 min.

**MOIX, Y.**, [2004], *Podium*, 90 min.

**OZON, F.**, [2012], *Dans la maison*, 105 min.

**RAMADE, F.**, [2006], *Ode pavillonnaire*, 50 min.

## Séries

**KAPNEK, E.**, [2011], *Suborgatory*

**KOHAN, K.**, [2005], *Weeds*

**PRATT, C., CHERRY, M.**, [2004], *Desperate Housewives*