

Retour vers le futur

Études sur Paris,
un film d'André Sauvage (1928)

SYLVAIN ANGIBOUST
XAVIER DOUSSON
STEVEN MELEMIS
NICOLAS TIXIER

« Paris, Paris, vous savez, j'en mangerais... »
André Sauvage, 1930¹

Aucune métropole ne peut faire l'économie d'un travail sur la représentation. Après la peinture et la photographie, c'est le cinéma qui est utilisé pour enregistrer et décrire la condition urbaine. L'arrivée du cinéma est concomitante à la mécanisation et à la métropolisation des grandes villes. Le film représente la ville et c'est un public majoritairement citadin qui se rend au cinéma, la concentration de la population urbaine garantissant le succès du nouveau médium. La capacité de l'image animée à rendre compte de la multiplication des flux, dont la ville moderne est le théâtre, les rend définitivement inséparables.

En 1928, André Sauvage (1891-1975) filme cinq « Études sur Paris ». Il dresse un formidable portrait de la capitale et de ses mobilités. Parisien d'adoption, ce Bordelais au tempérament artistique a multiplié les activités, par goût (et parfois par contrainte financière):

1. André Sauvage, « En attendant Pivoine/Auto-interview », *L'Ami du peuple*, 3 janvier 1930, dans Isabelle Marinone, *André Sauvage, un cinéaste oublié. De la traversé du Grépon à la croisière jaune*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, p. 103.

« Passant ainsi simultanément de musicien, poète, romancier, scénariste, à cinéaste et peintre, mais aussi de photographe, assistant réalisateur, à alpiniste ou comptable, Sauvage fait toujours preuve de beaucoup de ressources, de vitalité et d'habileté². » Sauvage connaît le succès avec le film documentaire *La Traversée du Grépon* en 1923 et, à l'exception de la fiction inachevée *Pivoine* (1929)³, travaillera toujours dans ce domaine peu valorisé de l'art cinématographique, dont il fut un ardent défenseur: « Heureusement pour ceux qui estiment que l'œuvre et l'ouvrier doivent être indissolublement liées, et qui tâchent de conserver cette œuvre le plus longtemps possible, il existe le documentaire. [...] Il ne s'agit pas du petit film documentaire à tendances amateuristes, mais d'un grand travail ayant joui, lors de son exécution, des mêmes avantages industriels et financiers qu'un grand film à personnages⁴. » Ces « avantages industriels » font défaut au cinéaste, qui se laisse escroquer à plusieurs reprises, lorsqu'il ne fait pas faillite lui-même: envisagées comme un travail de longue haleine, plusieurs années durant, les *Études sur Paris* ne seront finalement qu'au nombre de cinq: « Au bout de quelques mois, alors que j'avais à peine posé sur ma palette quelques couleurs et, dans mon esprit, quelques jalons, je dus interrompre mon travail. L'argent s'était retiré, tout simplement⁵. » Mais la plus grande déconvenue d'André Sauvage est liée à ce qui aurait pu être son plus grand film: entre avril 1931 et février 1932, il est le cinéaste officiel de la Croisière jaune, mission scientifique et artistique qui consiste en une traversée du continent asiatique en autochenilles à des fins d'exploration. De retour en

France, les images de Sauvage lui sont retirées par la firme Citroën, commanditaire du voyage, et utilisées par le réalisateur Léon Poirier à des fins de propagande coloniale et industrielle, en contradiction avec l'humanisme anthropologique du maître d'œuvre des *Études sur Paris*.

Au milieu de ces projets inachevés, volés, défigurés, *Études sur Paris* est un aboutissement cinématographique à part entière, célébré à sa sortie par les critiques Jean-Georges Auriol, Jacques-Bernard Brunius⁶ et par le futur cinéaste Marcel Carné. Le film est pourtant rapidement oublié, noyé par la révolution du parlant et les difficultés financières de son réalisateur, qui ne tourne plus à partir de 1934 et quitte Paris en 1942 pour devenir agriculteur, continuant à peindre et à écrire. En 1971, Sauvage assiste à une des rares projections de son film, au milieu d'un public qui, sans nouvelles de lui, le croit mort depuis longtemps⁷.

Études sur Paris est un portrait filmé de la ville et de ses mobilités. André Sauvage met en scène la capitale selon la forme de la traversée, du mouvement dans un espace vivant. Ses images captent l'ordinaire urbain et donnent de la ville des représentations partagées où apparaissent chaque quartier, chaque corps de métier. Mais le film invite aussi à l'extrapolation. Comme si, en filmant Paris et sa banlieue, André Sauvage avait eu l'intuition du Grand Paris, à une époque où commence justement à se poser la question de l'aménagement de la région parisienne⁸. Et si l'espace des mobilités du Paris des années 1920 avait déjà des attributs que nous recherchons aujourd'hui pour les espaces métropolitains de demain?

2. I. Marinone, *op. cit.* note 1, p. 31.

3. Le film, parmi les premiers essais français de cinéma sonore, a été restauré par le Centre national de la cinématographie.

4. André Sauvage, « Prééminence du documentaire », *L'Ami du peuple*, 18 juillet 1930, dans I. Marinone, *op. cit.* note 1, p. 193.

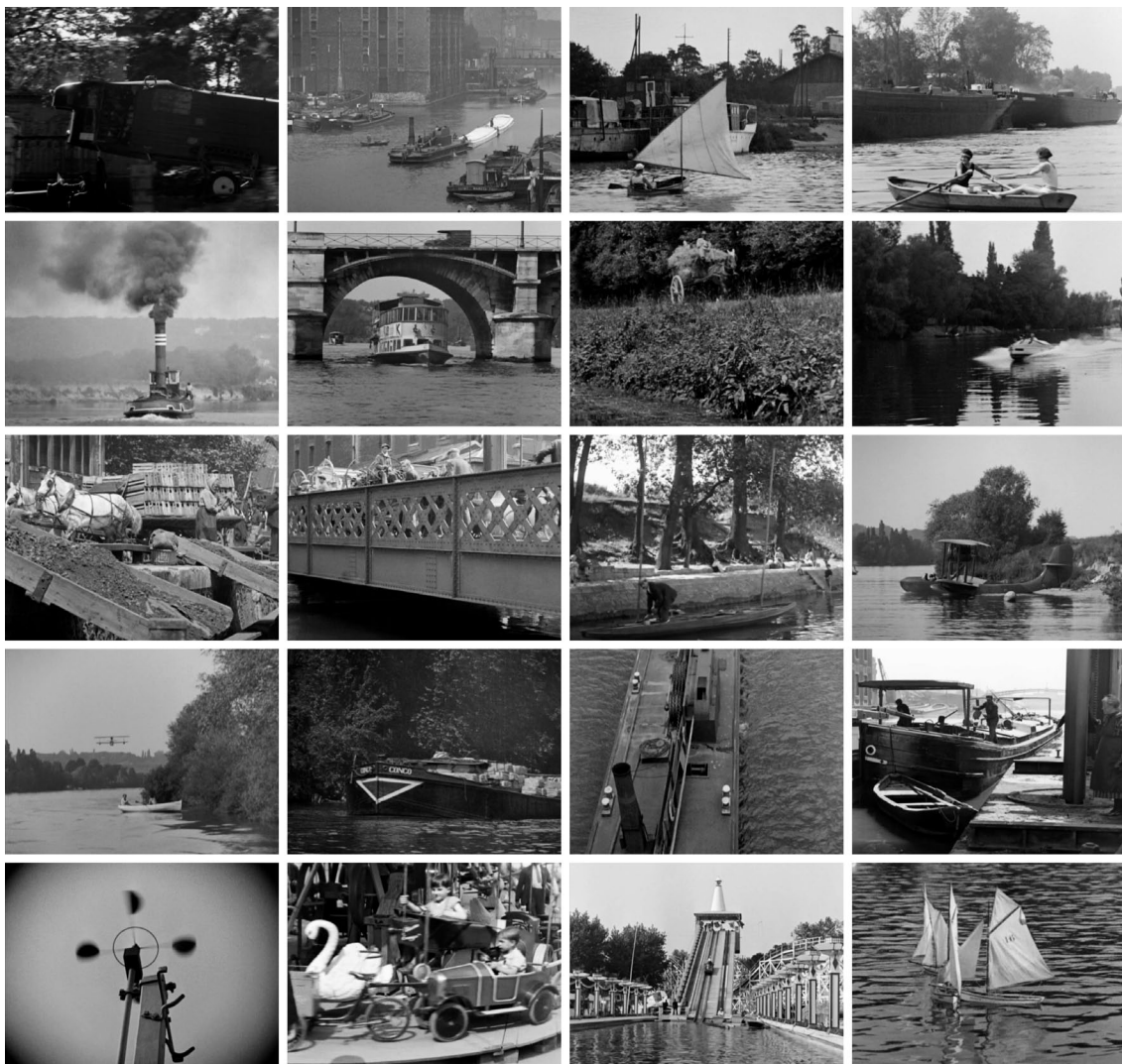
5. André Sauvage, « À propos des *Études sur Paris*... Le documentaire et le film

parlant », *L'Ami du peuple*, 13 juin 1930, dans I. Marinone, *op. cit.* note 1, p. 89-90.

6. Jean-Georges Auriol: « On vient de présenter l'œuvre d'André Sauvage », *L'Ami du peuple* (Paris), mars 1930. Jacques-Bernard Brunius, « NORD-SUD par André Sauvage (Sofar) », *Du cinéma* (Paris) n° 3, mai 1929. dans Éric Leroy (dir.), *André Sauvage, poète insoumis*, livret du DVD d'*Études sur Paris*, Carlotta Films, 2012, p. 31-33.

7. Philippe Esnault, « Sauvages », *Cinématographe* (Paris), n° 112, juillet 1985, p. 67.

8. Le Comité supérieur de l'aménagement et de l'organisation de la région parisienne est créé le 24 mars 1928. Il est à l'origine de la loi du 14 mai 1932 qui fixe un plan directeur pour l'aménagement de la zone située dans un rayon de 35 kilomètres autour de Paris, et est considérée comme l'acte de naissance officiel du Grand Paris, qui se prépare depuis les années 1910.



Les Mobiles, planche n° 1.
© Succession André Sauvage
/ Édition DVD Carlotta Films.



**Photogramme extrait
de l'étude « Nord-sud »**
© Succession André Sauvage
/ Édition DVD Carlotta Films.

Le travail de Sauvage invite à quatre types de développements : historiques, méthodologiques, théoriques et à caractère prospectif. Du point de vue de l'histoire du cinéma, il faut définir la place qu'occupe ce film rare, peu vu avant sa récente restauration⁹, dans le cinéma documentaire des années 1920, particulièrement intéressé par la représentation de la ville. Nous verrons ensuite comment ces études s'organisent sous la forme de traversées et de prélèvements, puis comment cette pratique du tracé a son importance dans la réflexion des contemporains d'André Sauvage comme Marcel Poète, mais aussi de penseurs plus récents comme Tim Ingold. Ce film ancien peut enfin apparaître comme un objet d'interrogation sur le (grand) Paris de demain.

Filmer la ville et les mobilités

Films de ville et symphonies urbaines

Autour de 1928, alors que le cinéma muet va sous peu laisser sa place au parlant, se développe ce que Jean-Pierre Jeancolas a proposé d'appeler une « Nouvelle Vague documentaire¹⁰ » vouée à l'exploration plastique de la grande ville, de Paris (*Rien que les heures*, Alberto Cavalcanti, 1926 ; *Montparnasse*, Eugen Deslaw, 1929...) à Odessa (*L'Homme à la caméra*, Dziga Vertov, 1929) en passant par Berlin (*Berlin, symphonie d'une grande ville*, Walter Ruttmann, 1927, *Les Hommes le dimanche*, Robert Siodmak et Edgar G. Ulmer, 1929-1930). Liste à laquelle on pourrait ajouter le précurseur *Manhatta* de Charles Sheeler et Paul Strand (1921). Entre 1919 et 1929, au moins 73 documentaires, du court au long-métrage, sont consacrés à Paris¹¹, sans compter les fictions. André Sauvage s'est essayé

aux deux approches : le documentaire *Études sur Paris* est suivi d'une tentative de fiction avec Michel Simon, *Pivoine*, où les quais de la Seine sont reconstitués sur la scène du théâtre du Vieux-Colombier (*Pivoine* contient aussi des images prises sur les quais dont quelques plans repris de *Études sur Paris*). Lieu de la modernité, la ville inspire les avant-gardes autant que le documentaire et favorise la rencontre de ces deux courants : « Le documentaire de 1928-1932 est à l'évidence à la fois un moment de l'avant-garde [...] et une tentative de dépassement de cette (ces) avant-garde(s) par le choc avec [...] le réel¹². »

Sauvage ne partage pourtant pas « la passion pour la vitesse éprouvée par les avant-gardistes tel Epstein¹³ ». Parmi les plus fameux films de ville des années 1920, *Études sur Paris* et *Berlin, symphonie d'une grande ville* s'opposent en tous points. Alors que *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann s'ouvre sur l'image d'un train express filant à toute allure, Sauvage débute *Études sur Paris* en suivant le rythme nonchalant des péniches sur la Seine. Le cinéaste s'intéresse moins au mouvement et à la vitesse en soi (le déplacement rapide des voitures est compensé par la lenteur des péniches et l'immobilité des statues) qu'aux différentes formes de mobilités, à la façon dont chacun s'approprie l'espace urbain, y imprime sa marque, sa trajectoire, son rythme, seul ou en groupe. L'unité du film allemand est temporelle : la vie de la capitale filmée durant 24 heures, illustrée par des plans pris aux quatre coins de la ville, sans vraiment de continuité spatiale (le montage est rythmique, les raccords formels). L'unité du film français est spatiale : les quartiers de Paris sont explorés de

9. Restauration photochimique : Centre national de la cinématographie (CNC), en 1993. Restauration numérique : laboratoire Imagine Ritrovata, cinémathèque de Bologne, mars 2012.

10. Jean-Pierre Jeancolas, « N.V.D. 28, appel à témoins », dans Louis Marcorelles (dir.), *100 Années Lumière : rétrospective de l'œuvre documentaire des grands cinéastes français de Louis Lumière jusqu'à nos jours*, AFA-Intermédia, 1989, p. 20.

12. J.-P. Jeancolas, *op. cit.* note 10, p. 23.

13. I. Marinone, *op. cit.* note 1, p. 86.

11. Myriam Juan, « Le cinéma documentaire dans la rue parisienne », *Société & Représentations*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004, p. 313-314.

façon systématique, les uns après les autres, et l'espace de chaque étude est délimité par un intertitre.

Les deux films s'opposent jusque dans leurs titres: « symphonie » évoque une grande œuvre à la conception réfléchie alors que l'« étude » renvoie à une représentation directe et immédiate. « Jamais retouchée, [l'étude] restera une œuvre destinée à capter la première impression, à la fixer comme impression d'emblée artistique¹⁴ ». L'étude diffère de l'ébauche qui a pour fonction l'« enregistrement d'une réalité déjà façonnée par le projet d'un futur tableau¹⁵ », de produire une image seulement destinée à être reprise et améliorée par la suite. L'étude, elle, enregistre « la réalité "telle qu'elle est", pour elle-même¹⁶ ». Les images de Walter Ruttmann, Jean Vigo ou Dziga Vertov sont comme celles de Sauvage des fragments prélevés au réel mais, contrairement aux *Études sur Paris*, elles sont agencées de façon rhétorique¹⁷. Siegfried Kracauer reprochait ainsi à *Berlin, symphonie d'une grande ville* d'imposer « une intention artistique *a priori*, une idée abstraite de la "grande ville telle qu'elle devrait être"¹⁸ ». André Sauvage nous immerge dans un milieu circonscrit – les quartiers de Paris – et en observe le fonctionnement, mais laisse à chacun le choix de ses conclusions.

Un style documentaire

Le caractère immédiat de l'étude correspond à un premier regard, au moment de la découverte, car même dans un espace *a priori* bien connu comme celui de Paris, André Sauvage se comporte comme un explorateur. Il traverse Paris en tous sens comme il a voyagé à travers la Grèce (*Portrait de la Grèce*, 1927) et, plus tard, l'Asie (La

Croisière jaune, 1933): « Paris, en mystère, en inattendu, en humanité, en beauté, vaut bien le pôle Nord ou le Sahara¹⁹. » *Études sur Paris* rentre ainsi dans la catégorie des « films en coupe transversale » (*Querschnittfilm*) qui procédaient à une coupe de la société afin de la regarder dans ses variations, ses différences et régularités²⁰. Les « films de rue » dont parlait Kracauer sont les plus représentatifs de ce principe, auquel s'ajoute chez Sauvage la saisie d'une atmosphère et des gestes du quotidien, liés à un métier, une activité, ou au simple fait de passer, d'être assis, de regarder. La qualité du regard de Sauvage est sans doute ce qui rend si modernes ses prises de vues. On y perçoit un double mouvement: la saisie au plus près de ce qui compose l'urbain et du regard que l'on peut porter sur lui, et la traversée douce et quasi surfacique de cette période, mais sans la mélancolie des descriptions urbaines de Berlin et de Paris de Franz Hessel, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer et d'autres.

Le film s'intéresse à tous les territoires parisiens, mais il ne comporte aucune scène nocturne et la caméra ne s'aventure presque jamais à l'intérieur des bâtiments, d'une gare ou d'une station de métro. Le Paris d'André Sauvage est principalement un Paris des espaces publics et des espaces de la mobilité, une ville ensoleillée, filmée durant l'été.

Les plans de Sauvage possèdent la stabilité dans le temps et la mobilité dans l'espace correspondant aux situations qu'il filme, ne se laissant pratiquement jamais guider par les seuls jeux cinétiques de tout ce qui est mobile. Ici, chaque mobile – vivant ou mécanique – est d'abord un personnage et chaque vue embarquée est

14. Jacques Aumont, *L'Œil interminable: cinéma et peinture*, 1989. Édition augmentée: Paris, Éditions de la Différence, 2007, p. 53.

15. *Id.*, p. 52.

16. *Ibid.*

17. Certains des enchaînements des *Études sur Paris* conservent une valeur rhétorique: le plan d'une tortue contraste avec des véhicules rapides et celui de deux enfants

jouant sur un terrain vague avec les infrastructures du Luna Park.

18. Siegfried Kracauer, cité par Nia Perivolaropoulou: « La ville cinématographique. Siegfried Kracauer », dans Laurent Creton et Kristian Feigelson (dir.) *Théorème*, n° 10, « Villes cinématographiques. Ciné-lieux », Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2007, p. 21.

19. André Sauvage, « À propos des *Études sur Paris*... Le documentaire et le film parlant », *op. cit.* note 5, p. 89.

20. Philippe Despoix, « La "miniature urbaine" comme genre. Kracauer entre ethnographie urbaine et heuristique du cinéma », dans Nia Perivolaropoulou et Philippe Despoix (dir.), *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001,



p. 162-177. Il faut noter que le film de Sauvage est absent de quasiment tous les textes qui s'intéressent et listent les films à coupe transversale.

**Métiers et occupations,
planche n° 1.**

© Succession André Sauvage
/ Édition DVD Carlotta Films.

celle d'un potentiel passager regardant la ville défiler. Chaque détail contemplé nous renvoie aux observations anecdotiques de l'urbain que fait chacun d'entre nous dès qu'il s'arrête et regarde. Il n'y a rien d'ordinaire à savoir filmer l'ordinaire. Cette méthode peut être rapprochée de celle du photographe Eugène Atget, mort en 1927 et admiré par Man Ray, lui-même proche de Sauvage²¹. Refusant les artifices de la photographie pictorialiste, Atget travaille à établir une banque d'images du quotidien parisien (petits métiers, façades d'immeubles) destinée à servir de modèle aux artistes, mais désormais conservée dans les musées. Les images de Sauvage partagent avec celles d'Atget ou Charles Marville leur caractère descriptif, une sobriété du cadre au service de la primauté du sujet. De même que le travail d'Atget a peut-être été abusivement présenté comme

précurseur du surréalisme²², le film de Sauvage n'appartient que partiellement à l'avant-garde. Documentariste et créateur de formes, Sauvage ne recourt que ponctuellement à des effets visuels marqués (surimpression, accéléré, marche arrière), qui peuvent être vus comme des clins d'œil à la vie artistique de son temps et plus sûrement comme moyen de traduire visuellement l'atmosphère singulière d'un lieu, cette « première impression » qui caractérise l'étude. Le bois de Boulogne lui inspire par exemple un traitement en surimpression des voitures et des cyclistes, qui prennent alors une dimension fantomatique. Au hasard d'un plan, Sauvage saisit un événement insolite et porte sur le réel « un regard tellement minutieux et attentif [qu'il] finit par y approcher les limites du fantastiques²³ ». Il recourt parfois à des jeux optiques (l'Obélisque, dans la profondeur de



**Photogrammes extraits
de l'étude « Paris-port »**
© Succession André Sauvage
/ Édition DVD Carlotta Films.

champ, apparaît si petite qu'elle tient sous un chapeau ; le reflet d'un groupe d'arbre sur l'eau est brouillé par le passage d'une navette rapide) et des effets de montage poétiques (la fumée qui s'échappe des cheminées d'une usine se transforme en nuages dans le ciel).

Durant la majorité du film, le style est descriptif, le cadrage et le montage pensés pour offrir la meilleure lisibilité des phénomènes urbains. L'expérience de la ville est polyphonique : chaque plan déborde d'informations et se limite rarement à une lecture unique. Le premier et l'arrière-plan communiquent, de nouveaux sujets entrent soudainement dans le cadre ou, au contraire, un personnage ou un véhicule qui semblait central sort de l'image alors que le plan continue et attrape un autre sujet à la volée. Le cadrage est alors, pour reprendre l'expression d'André Bazin, un « cache mobile » ouvert sur la réalité qui l'entoure : « L'action n'est pas encadrée par l'écran, elle le traverse, le personnage qui rentre dans le champ ne sort pas des coulisses imaginaires²⁴. » Les mouvements de caméra occasionnent « une métamorphose perpétuelle du champ qui s'opère sans violence²⁵ », à l'opposé de la frénésie des travellings ferroviaires de Ruttmann.

Traversées et prélèvements

Pour effectuer ce portrait de Paris, le cinéaste met en place un dispositif de saisie du territoire abordant la ville selon différentes échelles spatiales, mais avec des procédés toujours proches de la perception et des pratiques habitantes. Il utilise deux pratiques, qui sont aussi des techniques d'enquête : la traversée et le prélèvement.

Traverser n'est pas dériver

Sauvage réalise plusieurs études, dont deux traversées de natures très différentes. La première étude suit une ligne géographique – le tracé hydraulique du cours de la Seine et des canaux – alors que la seconde s'impose une ligne géométrique parcourant la métropole du sud au nord.

Paris est d'abord déroulé à partir de son fleuve et de ses canaux artificiels. Cette ligne permet de voir défiler, telle une élévation architecturale, autant le paysage de la capitale que ses usages. On y saisit la silhouette, voire la ligne, des habitations, des usines, du végétal, la vie le long des quais et au niveau de l'eau. La première traversée nous fait entrer dans Paris par la Seine : on part de l'Île-de-France rurale peinte à la fin du siècle précédent par les impressionnistes et les postimpressionnistes (péniches, pêcheurs, barques...) pour entrer dans le Paris réaliste des années 1930. Ce trajet témoigne de la conscience d'un Paris élargi, qui dépasse largement les limites de la ville. Le nom d'un bateau, dans un des premiers plans du film, nous emmène plus loin encore : « Havre²⁶ ». On pense à l'ambition de Napoléon Bonaparte qui déclarait déjà en 1802 : « Paris, Rouen, Le Havre, une seule ville dont la Seine est la grande rue. »

La seconde traversée (« Nord-sud ») – mais qui est en fait réalisée du sud au nord – s'apparente à la pratique du transect, qui désigne pour les géographes « 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 phénomènes²⁷ ». André Sauvage traverse Paris et rend compte des situations les plus variées rencontrées

21. I. Marinone, *op. cit.* note 1, p. 89.

22. Guillaume Le Gall, « Atget, figure réfléchie du surréalisme », *Études photographiques*, 7 mai 2000 [En ligne]. Consulté le 12 janvier 2013. Disponible à l'adresse : <http://etudesphotographiques.revues.org/index208.html>.

23. Éric Thouvenel, *Les Images de l'eau dans le cinéma français des années 1920*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2010, p. 118.

24. André Bazin, *Jean Renoir, Paris*, Éditions Champ libre, 1971, p. 82.

25. Éric Thouvenel, *op. cit.* note 23, p. 257.

26. On peut lire sur la coque de la péniche suivante un nom encore plus exotique : « Congo ».

27. Marie-Claire Robic, « Coupe (Transect) », dans *Hypergéométrie* [en ligne], 10 mai 2004. Disponible à l'adresse : www.hypergeo.eu/spip.php?article60#.

le long de ce géométrique et quel que peu théorique tracé. À la fois pratique de terrain – dispositif d'observation – et technique de représentation – ici un film monté –, le transect peut être questionné dans ses applications à l'urbain. Pour nous, il se présente comme un dispositif se situant entre la coupe technique et le parcours sensible, empruntant à ces deux techniques pour les hybrider ; le transect se construit par le dessin, la photo, le texte, et ici le film, autant qu'il se pratique *in situ*. Tout au contraire de l'attitude du flâneur, celui qui opère un transect sait qu'il devra effectuer des intrusions, des franchissements. C'est une « coupe » qui, loin d'être simplement technique, engage le corps même de l'observateur dans une traversée, pour justement... aller voir²⁸. Tout en étant une expérience richement et proprement sensible, la raideur de ce genre de protocole d'observation tend à briser la continuité des récits d'espace constitutifs des identités personnelles dans leurs liens aux lieux.

À ces deux traversées, nous pouvons en ajouter une troisième, ou presque : il s'agit en fait d'une boucle, celle de la Petite Ceinture que Sauvage emprunte en utilisant le train comme dispositif de captation, et les gares comme arrêts aux travellings latéraux. Les tracés réalisés par Sauvage (géographique, géométrique, mécanique) dessinent en creux une figure de la métropole parisienne, une courbe sinueuse avec ses canaux qui va de l'est à l'ouest, une ligne plus ou moins droite qui traverse Paris du sud au nord, et une boucle ferrée qui se tient à distance du centre et côtoie les faubourgs. À ces tracés, Sauvage ajoute des prélèvements, de-ci, de-là, comme des petites croix

qui viendraient se positionner entre les traversées précédentes (comme par exemple les îles de Paris, la piscine des Tourelles, le Luna Park...). Le résultat est un dispositif raisonné de captation d'un territoire à grande échelle, proche de ce que pourrait être, aujourd'hui, une étude urbaine qui chercherait à ne jamais perdre l'échelle du corps, des usages et des ambiances. On y croise des situations singulières autant que paradigmatiques, c'est-à-dire qui se retrouvent à plusieurs endroits sous la même forme ou sous des formes différentes, mais avec la même logique.

La caméra participe aux mobilités parisiennes et embarque le spectateur à travers la ville. Si certains plans fixes évoquent des natures mortes photographiques, la plupart des sujets immobiles sont animés par le mouvement cinématographique : la caméra tourbillonne au pied de la tour Eiffel, multiplie les panoramiques le long des statues et des façades, fait à plusieurs reprises le tour de la place de l'Opéra. Sauvage explore l'espace de différentes façons, dans une alternance de travellings avant embarqués et de panoramiques latéraux à partir d'un point fixe. Les premiers ont « une fonction essentiellement exploratoire²⁹ » : « la mise en scène embarque le regard, le prend à son bord pour un voyage au long cours³⁰ », par exemple durant les scènes en péniche où « défile un paysage à peu près invariant et, pourtant, sans cesse renouvelé³¹ ». Les panoramiques, qui suivent les bateaux depuis la rive ou les voitures depuis le trottoir, « sont une manière de traverser l'espace "comme en passant" ; de déceler cette fois la permanence sous le changement³² ». Le bateau, alors transport commun pour la marchandise, devient chez

28. Sur l'usage du transect dans les approches urbaines ont peut se reporter aux travaux précurseurs de Patrick Geddes (1925), puis à ceux de Donald Appleyard (1981) pour une application aux rues et aux mobilités des villes nord-américaines, ainsi qu'à la recherche récente que nous avons collectivement menée pour éprouver le transect aux études sur les ambiances urbaines (Tixier Nicolas et alii, *L'Ambiance est dans l'air. La dimension atmosphérique des ambiances architecturales et urbaines*

*dans les approches environnementalistes. Recherche PIR Ville et Environnement – CNRS – Puca, rapport de recherche Cresson, 250 pages + annexes numériques, janvier 2012, et Nicolas Tixier, « Transects urbains », dans Sabine Barles, Nathalie Blanc (dir.), *Écologies urbaines 2*, Paris, Economica-Anthropos/PIR Ville et Environnement, Paris, en cours de publication.*

29. É. Thouvenel, *op. cit.* note 23, p. 118.

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*

32. *Id.*, p. 158.



Les Immobiles,
planche n° 1.

© Succession André Sauvage
/ Édition DVD Carlotta Films.

Sauvage un formidable dispositif pour saisir la ville, avançant à faible vitesse, n'arrêtant le travelling que le temps du passage des écluses pour se focaliser, comme les passants qui regardent, sur les manœuvres et le fonctionnement de celles-ci. Durant la première étude, le long de la Seine, le montage alterne entre plans pris depuis la berge et plans embarqués dans la péniche, en travellings avant ou latéral. Le rythme est donné par le différentiel de vitesse entre ce qui navigue et ce qui se promène ou stationne au bord de l'eau, témoignant d'une réciprocité fascination de ce qu'il y a à regarder : les activités sur les berges, la variété des embarcations. Tout en restant à bonne distance de ses sujets, Sauvage fait un véritable recensement de tout ce que l'on peut trouver au fil de l'eau.

Les cadrages et les mouvements d'appareils des *Études sur Paris* nous mettent donc alternativement en position d'acteur et de spectateur, au cœur de la ville puis à distance, alors qu'un troisième motif récurrent nous donne à voir la ville dans son ensemble, prise à vol d'oiseau. « Les documentaires [des années 1920] proposent de nombreuses vues prises en hauteur, où la caméra parcourt la ville du regard et y fixe un certain nombre de repère [...] afin de permettre au spectateur d'approprier l'espace qu'il s'apprête à parcourir³³. » Ces prises de vue en hauteur ne sont pourtant pas filmées depuis un avion ou un ballon³⁴ et restent ainsi à la portée de chacun. Filmées depuis un immeuble ou un monument, ces plongées ont à la fois une dimension abstraite (la ville réduite à un ensemble de lignes, les passants réduits à de petits points noirs) et une valeur didactique : en surplombant, on perçoit mieux la logique

du tissu urbain. Alors que les travellings et les panoramiques latéraux construisent un espace horizontal (on suit le cours de la Seine et des rues), les points de vue plongeants renvoient eux à une verticalité également présente dans les nombreux panoramiques, ascendant ou descendant, le long des bâtiments.

Un inventaire de l'ordinaire et de l'extraordinaire urbain

Que choisit, justement, de filmer Sauvage ? Qu'enregistre-t-il lors de ses traversées et ses prélèvements ? D'abord, il prend comme objet les mobilités et l'espace des mobilités. Il s'intéresse à tout ce qui bouge, roule, marche, tourne, glisse, vole... Nous voyons des engins roulants de toutes natures, tirés à bras d'homme, emmenés par des chevaux, fonctionnant avec toutes sortes d'énergie, du fragile bolide de course nécessitant un casque et des lunettes pour le piloter à l'autocar lent et solide, d'un vélo avec une remorque se fauflant dans la circulation d'un giratoire à un tramway dans ses rails, jusqu'aux voiturettes d'un manège qui tourne sur lui-même et à la voiture-jouet en bois tirée par un enfant. Cette tentative d'épuisement des mobiles (Sauvage filme même les mannequins qui tournent dans les vitrines des magasins), relève presque de la contrainte oulipienne, objet de l'étude autant que mobile pour filmer Paris³⁵.

Il nous semble ensuite que les vues proposées par Sauvage sont de véritables « miniatures urbaines » comme l'envisage Siegfried Kracauer au début des années 1920³⁶ : elles ne séparent pas la dimension sensible, voire poétique d'un phénomène, de sa

33. M. Juan, *op. cit.* note 11, p. 293.

34. Contrairement à de nombreux autres films réalisés dans le cadre de commandes en particulier en géographie humaine : Teresa Castro, *La Pensée cartographique des images : Cinéma et culture visuelle*, Lyon, Aléas, 2011 ; Mark Dorrian et Frédéric Pousin (dir.), *Vues aériennes. 16 études pour une histoire culturelle*, Genève, MétisPresses, 2012.

35. On se réfère bien entendu aux travaux de Georges Perec, en particulier le projet non-abouti *Lieux*, pour lequel il mit en place un protocole de description de douze espaces parisiens. Ce protocole, qu'il pensait strict et objectif, s'est avéré très vite difficile voire impossible à réaliser. Voir Jean-Paul Thibaud et Nicolas Tixier, « L'ordinaire du regard », dans *Le Cabinet d'amateur*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, n° 7-8, décembre 1998, p. 51-57.

36. Si le terme « miniatures urbaines » a une certaine fortune aujourd'hui tant en sociologie que dans les pratiques artistiques, il semble difficile d'en retracer sa généalogie et d'en trouver une définition rigoureuse. Il s'agit en premier lieu de descriptions littéraires chez Siegfried Kracauer (le recueil de ses textes paru généralement en feuilleton *Rues de Berlin et d'ailleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 1995, mais aussi dans *Le Voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, texte réunis

dimension sociale. Ces miniatures urbaines cherchent à constituer plan après plan un portrait de Paris sans didactisme ou démonstration volontaire (on est très loin du reportage). Les fragments apparaissent tour à tour comme des morceaux d'atmosphère contenant des mini-récits dont l'accumulation et les enchaînements parviennent à saisir quelque chose de la condition urbaine parisienne de la fin des années 1920. Même quand il filme des lieux touristiques, Sauvage s'intéresse moins aux bâtiments qu'à des détails de ceux-ci ou à la vie qui les entoure. Ainsi de Notre-Dame de Paris, qui apparaît d'abord sous la forme d'un simple reflet déformé dans la Seine, puis à l'arrière-plan derrière des mariniers occupés à décharger une péniche. La caméra gravit ensuite le bâtiment par étapes, un détail après l'autre, et délaisse plusieurs fois son architecture monumentale pour se concentrer sur la circulation en contrebas, la présence de visiteurs à son sommet et de flâneurs dans ses jardins. Sauvage filme au présent et le film nous semble échapper à tout effet nostalgique et au risque du catalogue touristique des espaces à visiter. Si patrimonialisation il y a, elle est bien plus dans les usages et les pratiques que l'on capte et que l'on reconnaît comme perdurant dans le temps ou dans l'imaginaire collectif, que dans les monuments de pierre. Il y a un jeu permanent dans le montage et le choix des angles de vue entre les mobiles et les immobiles – qu'ils soient vivants, machiniques ou de pierre – une coprésence qui a tendance à mettre les choses au même niveau d'intérêt et d'existence. Lors de la visite du Panthéon et du jardin du Luxembourg (dans la cinquième et dernière étude, qui recense le

plus de lieux célèbres), les statues figées de personnalités sont mises en relation avec le vivant, les passants et les travailleurs qui s'affairent autour d'elles³⁷.

Sauvage parvient à filmer ce que Kracauer nomme « le flux de la vie », un croisement de rues, une file, des proximités urbaines, un rituel de la vie quotidienne, un mouvement de véhicule, mais aussi un effet lumineux, un mouvement dans l'eau, des fumées, le mouvement des nuages ou du vent dans les arbres, une qualité atmosphérique et sonore malgré que le film soit silencieux. Tous ces aspects sont réunis dans la scène la plus connue du film, le superbe passage en bateau dans la partie couverte du Canal Saint-Martin, le long du boulevard Richard-Lenoir³⁸. Cette miniature décrit de façon réaliste le travail des mariniers et le remorquage des péniches, mais elle rend également compte de l'atmosphère quasi fantastique du monde souterrain, où les ténèbres sont trouées de puits par lesquels filtre la lumière du jour. La fumée charbonneuse se mélange à la lumière, le noir et le blanc se combinent en une masse brumeuse dont la matérialité parvient à rendre sensible, presque tactile, l'atmosphère du lieu. Par un montage alterné entre des plans pris à la surface (l'angle de la colonne de Juillet, un marché) et dans les profondeurs, Sauvage fait aussi œuvre de topographe, en rendant compte de la stratification de ce coin de Paris et de son organisation sociale: au travail souterrain des mariniers répond celui des commerçants à la surface. Ces cinq minutes sont exemplaires du travail d'épuisement des lieux par Sauvage: sans jamais cesser d'être en mouvement, le cinéaste saisit une organisation spatiale, un ordre social et une atmosphère. Les deux

par Philippe Despoix, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1996). Cette appellation trouve aussi son application pour l'image animée en visant à représenter la vie collective de la ville dans sa dimension quotidienne et souvent non consciente entre analyse critique et représentation sensible. Pour le passage de la miniature urbaine comme genre littéraire à son application au cinéma, voir l'article de Philippe Despoix, « La "miniature urbaine" comme genre. Kracauer entre ethnographie

urbaine et heuristique du cinéma », dans N. Perivolaropoulou et P. Despoix (dir.) *Culture de masse et modernité... op. cit.* note 20, p. 162-177.

37. L'omniprésence des sculptures dans certaines études nous paraît également loin des clichés, car elles nous sont montrées soit sous un angle nouveau, soit par un détail faisant oublier l'ensemble ou, le plus souvent, par un mouvement de caméra qui rappelle la façon dont on les perçoit

dans la vie quotidienne (attrapant le regard au passage, nous donnant le tournis en regardant en l'air, nous faisant saisir le ciel autant que la pierre).

38. La scène, souvent commentée par les critiques de l'époque, est reprise à l'identique dans *Paris la belle* (ou *Paris Express*, Marcel Duhamel et Pierre Prévert, 1928) puis, des années plus tard, dans le film de Pierre Tchernia, *Les Gaspards* (1974).

espaces superposés ont leur propre mouvement: sous la ville, la caméra, montée sur les poutres, se déplace en travelling, toujours de façon frontale, alors que les plans à la surface sont au contraire animés de déplacements latéraux. L'espace souterrain est paradoxalement ouvert, l'œil du spectateur étant attiré par la lumière et donc vers l'extérieur, alors que sur le marché la profondeur de champ est bouchée par la superposition de plusieurs couches d'activité (les passants, les étals des commerçants, le tramway à l'arrière-plan). Cette séquence illustre à merveille que notre perception n'est pas instantanée, mais qu'elle est ambiante et ambulatoire comme le postule le psychologue James J. Gibson. Celui-ci cherche à rendre compte de la vision naturelle et affirme que la « perception de l'environnement n'est pas fondée sur une séquence d'instantanés mais sur

l'extraction d'invariants depuis un flux », et que « ce que nous voyons n'est donc pas un milieu physique, mais un environnement qui ne peut être correctement décrit qu'en référence aux possibles actions ». L'environnement visuel, affirme Gibson, est directement perçu, il est un *réalisme direct* qui passe par la saisie d'une *lumière ambiante*. Comment alors ne pas regarder les images de Sauvage sans y ressentir une foultitude d'*invites* comme autant d'*affordances*, qui « font signes dans deux directions, vers l'environnement et vers l'observateur³⁹ ».

Le cinéma est un médium « réaliste » si on le compare aux autres arts figuratifs, au sens où il produit un « reflet de la réalité » sans tomber dans l'illusion d'une restitution exhaustive de l'espace. La « camera-reality », disait Kracauer, produit des fragments discontinus du



Photogramme extrait de l'étude « Îles de Paris ».
© Succession André Sauvage / Édition DVD Carlotta Films.



Photogramme extrait de l'étude « De la tour Saint-Jacques à la montagne Saint-Genève ».
© Succession André Sauvage / Édition DVD Carlotta Films.

39. James J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*. Bellevaux, Éditions Dehors, 2014 (*The Ecological Approach to Visual Perception*, 1979), p. 449, p. 451, p. 495-496, p. 214.

Cartographie des lieux de tournage
des cinq *Études sur Paris*
(1928)

-
- ÉTUDE 1 ☆ Paris-port
ÉTUDE 2 ○ Nord-sud
ÉTUDE 3 □ Les Îles de Paris
ÉTUDE 4 △ Petite Ceinture
ÉTUDE 5 ✕ De la tour Saint-Jacques à la montagne Sainte-Geneviève



Les Animaux, planche n° 1.
© Succession André Sauvage
/ Édition DVD Carlotta Films.

réel (« Flow of life ») qui pour lui sont affectés d'un double indice « de présence et d'incomplétude » : de « présence » par ce qu'elle saisit, d'« incomplétude » par tout le hors-champ spatial, le hors-champ temporel mais aussi le hors-champ sensoriel⁴⁰, lié au médium utilisé (aucun enregistrement du son, des odeurs...). Mais pour Kracauer, ces fragments discontinus constituent justement l'expérience commune que nous pouvons avoir d'une situation. Ce travail de la subjectivité prépare les conditions d'une objectivité, permettant d'énoncer un discours de connaissance sur le monde de l'expérience sensible. Kracauer voit naturellement dans le matériau filmique des possibilités de montage qui rendent compte de cette variété des indices à la façon dont procèdera plus tard le courant de la micro-histoire⁴¹, en promouvant une « rédemption de la réalité » comme témoignage matériel du quotidien.

Véritable ethnographie de la ville par l'image, cette observation de l'ordinaire urbain, permet d'aborder la question de la production, puis du partage des représentations pour la ville et les mobilités.

Tracés, écologies

L'intérêt du film de Sauvage aujourd'hui tient aussi à deux autres raisons très différentes. Ce qui frappe d'abord est l'effet de décalage temporel du Paris de 1928 qu'il donne à voir avec celui d'aujourd'hui, avec le Paris que nous connaissons grâce à notre expérience directe. L'intensité considérable de cet effet témoigne des choix esthétiques de l'œuvre, notamment le fait de révéler des séquences d'espaces parisiens le long de parcours très proches de ceux que nous faisons, ou

que nous pourrions faire aujourd'hui. Ces choix reflètent par ailleurs des idées et des méthodes largement présentes dans les milieux artistiques et scientifiques de son époque qui, aujourd'hui, semblent être à nouveau d'une grande actualité.

Tracés parisiens

On pourrait dire que la série de séquences et de parcours qu'offre *Études sur Paris* se structure à partir de deux familles de lignes qui sembleraient distinctes, du moins à première vue, et qui en même temps se définissent les unes en fonction des autres. Il y a d'abord les trajectoires de ces personnes avec les machines ou les animaux dont ils se servent, qui « dessinent » une vaste quantité de lignes essentiellement (mais non pas entièrement) virtuelles. La caméra du cinéaste se joint à ces mouvements en se frayant des chemins à travers la ville, placée tour à tour entre les mains d'un marcheur, en voiture ou en bateau, s'entrelacent les trajectoires des êtres et machines qu'elle rencontre. Il y a ensuite ces lignes, physiques et visibles, qui correspondent avant tout au réseau circulatoire de la ville – voies, voiries et cours d'eau – combinées avec celles que définissent, sous forme d'alignements et de limites, les bâtiments et autres constructions. Nous serions tentés de mettre en relation l'ensemble des lignes en question (des deux familles confondues) avec l'idée de « tracé » qui, à l'époque, se définit dans des textes scientifiques, notamment, mais non point exclusivement, dans ceux du sociologue Maurice Halbwachs et de l'archiviste, historien et urbaniste-théoricien Marcel Poète, publiés la même année que la sortie du film de Sauvage⁴².

40. Sur la question de perception plurisensorielle, nous renvoyons aux travaux récents de l'anthropologue Tim Ingold lorsque en prolongeant les proposition de James J. Gibson et de Maurice Merleau-Ponty, il énonce que l'atmosphère n'est pas l'objet de la perception, mais que l'atmosphère est un médium qui est la condition de possibilité même de toute perception, « voir par la lumière est voir par l'atmosphère », une « expérience du ressentir ». Tim Ingold, « L'œil du cyclone: la perception visuelle et la météo »,

dans Paul-Louis Colon (dir.), *Ethnographier les sens*, Paris, Éditions Petra, 2014, p. 21-42.

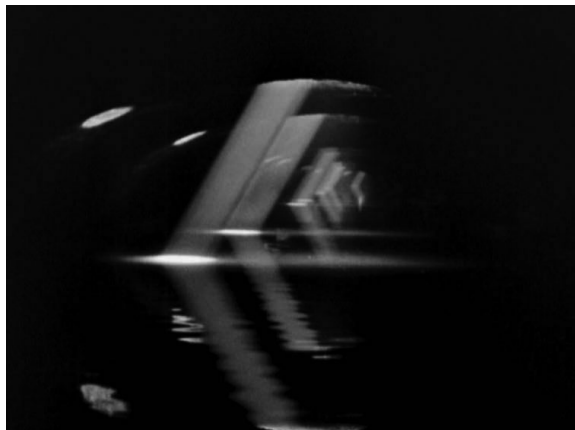
41. Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, novembre 1980, p. 3-44. Une application contemporaine à nos questions se trouve chez Carolina Rodriguez Alcalá, « Unité et dispersion de l'espace urbain : la coupe comme dispositif de lecture de la ville », dans Nicolas Tixier et alii. *L'Ambiance est dans l'air*, op. cit. note 28, p. 110-123.

42. Pour Halbwachs, il s'agit de *La Population et les tracés des voies à Paris depuis un siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1928, une version complétée de sa thèse de doctorat initialement publiée en 1909 sous le titre, *Les Expropriations et le prix des terrains à Paris*. Pour Poète, voir le chapitre « L'image de la cité » dans *L'Introduction à l'urbanisme*. Paris, Sens et Tonka, 2000 [1929].

Ce terme ne renvoie pas exactement à la matérialité des composants des chemins, ni tout à fait au plan de ville mais à une idée du paysage urbain comme forme « dessinée » ou « creusée » par les mouvements qui le traversent et l'animent. Le tracé serait en quelque sorte l'expression de la ville en tant que champ tendu de forces sociales, économiques et politiques, mais aussi liées aux qualités physiques des matières et des éléments qui la composent. Il comprendrait en outre une dimension psychologique implicite : les tracés issus des mouvements et des pratiques de la population – ou plutôt les lignes que celle-ci « dessine » – interagissent autant dans la structuration de la « vie intérieure » des habitants que les traits fixes et visibles du cadre paysager.

En insistant sur les caractères subjectifs et esthétiques des tracés qu'il donne à voir, *Études sur Paris* développe

une vision proche de celle de Marcel Poète, qui déployait dans ses conférences d'histoire et d'urbanisme une vaste collection d'iconographie parisienne⁴³. Même si rien ne le confirme, André Sauvage aurait pu connaître l'historien et urbaniste qui, dans les années 1920, commence à s'intéresser aux possibilités documentaires et expérimentales du cinéma. Il aurait pu également avoir connu quelques-uns des nombreux guides historiques de Paris parus dans les années 1920, créés pour inciter habitants et visiteurs à faire des « promenades » en vue de mieux connaître des vestiges du « vieux Paris » largement disparus depuis l'époque des transformations urbaines de la monarchie de Juillet et du second Empire. Certains de ceux-ci incitaient à mettre en relation des tracés du passé avec ceux du présent, et même parfois à considérer de possibles évolutions métropolitaines futures⁴⁴.



Photogramme extrait de l'étude « Paris-port ».

© Succession André Sauvage / Édition DVD Carlotta Films.

Photogramme extrait de l'étude « Petite ceinture ».

© Succession André Sauvage / Édition DVD Carlotta Films.



43. Pour un aperçu de cette collection voir l'Album de l'ouvrage en quatre tomes de Marcel Poète, *Une vie de cité. Paris de sa naissance à nos jours*, Paris, Picard, 1927-1931. Voir également Steven Melemis, « La cité et ses images. La collection iconographique de Marcel Poète », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n° 29, 2014. Il est important de noter l'intérêt de Marcel Poète pour le cinéma et sa faculté à enregistrer les bouleversements de la ville, ainsi que son engagement dans la

création d'une cinémathèque appartenant « en propre à la Ville de Paris ».

44. Un exemple notable en est la série de guides historiques de la collection « Pour connaître Paris », publiés par le ministère des Affaires étrangères dans les années 1920, dont les auteurs sont parmi les historiens les plus réputés de l'époque (Frantz Funck-Brentano, Camille Jullian, Marcel Poète...).

Ces guides étaient de véritables « dispositifs de visite », souvent accompagnés d'images diffusées depuis le début du XIX^e siècle dans les recueils populaires de lithographies.

Pas plus que Poète ou d'autres figures importantes des transformations urbaines de son temps, rien ne suggère que le cinéaste ait fréquenté des personnages clés des disciplines scientifiques s'intéressant aux transformations en cours des villes et des territoires du monde de l'époque, parmi lesquels on pourrait citer notamment Jean Brunhes et Albert Kahn. Cependant, les *Études sur Paris* apparaissent à une époque où se réalisent, à Paris, les premiers projets d'extension à visée globale intégrant les enjeux de l'arrivée massive des transports mécanisés et les données de l'hygiène sociale, et dans laquelle les mutations des villes du monde entier semblent s'accélérer. Ces enjeux renvoient à leur tour aux pensées raisonnées des sciences sociales et humaines (sociologie, géographie humaine, statistique sociale, histoire) qui se construisent sur les plans épistémologique et universitaire depuis les dernières décennies du XIX^e siècle. La profession d'urbaniste, quant à elle, apparaît dans les années précédant la Grande Guerre en s'appuyant largement sur les productions de ces disciplines⁴⁵.

Dans les années 1920, la construction d'une connaissance « scientifique » de la ville, initiée durant les deux décennies précédentes, se développe de plus en plus. On emprunte aux sciences dures leurs méthodes de conceptualisation de phénomènes inaccessibles directement aux sens, avec des données quantitatives présentées au travers de graphiques au caractère abstrait⁴⁶. Malgré quelques exceptions notables, cette perspective

participera à une intense polarisation des positions épistémologiques dans le champ des sciences sociales. Jusqu'à récemment, elle y gardera la place dominante.

Affirmant une position plus ou moins opposée à celle-ci⁴⁷, beaucoup d'historiens ou de littéraires et nombre de géographes humains évoluent dans le sens d'un empirisme méthodique très affirmé offrant une visibilité « depuis l'intérieur » des milieux urbains, et se permettent de mettre en exergue les qualités sensibles et esthétiques des situations relevées.

Les modalités et les dispositifs de rencontre entre l'art et la science avec le phénomène urbain correspondent alors à une forme de superposition complexe et souvent inventive entre les deux domaines. Même lorsqu'elle n'a pas été conçue avec un tel objectif, c'est surtout l'image documentaire, photographiée ou filmée, qui se rapproche de cette conception de la science sociale sans pour autant se confondre avec elle. Depuis au moins 1865, année où Paris achète les plaques de négatif sur verre de Charles Marville pour les déposer à sa toute nouvelle Bibliothèque historique de la Ville⁴⁸, l'image photographiée a joué un rôle central dans la construction d'une sorte d'archive municipale vivante, permettant l'enregistrement des changements historiques. Assimilés à ce cadre, les clichés photographiques de Marville, Atget et bien d'autres, agissent comme des catalyseurs d'échanges, instaurant une sorte de commerce à la frontière non seulement entre les domaines des sciences sociales et de l'art, mais aussi entre le savant et le populaire.

L'apparition du documentaire filmé, dont le film de Sauvage serait l'exemple le plus puissant, prolonge ces échanges tout en intensifiant la relation d'engagement

45. La profession d'urbaniste s'établit de manière « officielle » avec la création de la Société française des urbanistes en 1913, après plus d'une décennie de discussions approfondies sur les besoins de transformation et d'extension de la capitale dans le cadre du Musée social.

46. Enrico Chapel, *L'Œil raisonné. L'invention de l'urbanisme par la carte*, Genève, MétisPresses, 2010.

47. Ce qui n'est pas sans rappeler des manières de faire actuelles, pratiquées par les urbanistes comme par exemple Bernardo Secchi et Paola Viganò, et qui fondent notre approche au sein du collectif BazarUrbain, en s'appuyant plus singulièrement sur les travaux du laboratoire Cresson.

48. Ruth Fiori, *L'Invention du vieux Paris : Naissance d'une conscience patrimoniale dans la capitale*, Wavre, Mardaga, 2012.

de l'observateur qui, en se déplaçant entre les personnes et les milieux observés, filme souvent des effets de son propre mouvement au milieu de ceux des autres.

Écologies des trajectoires

On pourrait rapprocher la manière particulière dont Sauvage met en évidence des maillages de mouvements, producteurs d'une multiplicité de situations d'interactions concrètes, avec des pensées contemporaines comme les positions dites « pragmatiques », en particulier celles de Bruno Latour, Michel Callon⁴⁹. En développant la théorie des acteurs-réseaux, ils aident à appréhender les phénomènes urbains comme un ensemble d'interactions d'actants de nature hétérogène : l'humain, le machinique, l'organisation bâtie, les éléments végétaux, mais aussi les données atmosphériques participent de ce réseau pour interpréter, voire agir sur les situations.

Cependant, il serait encore plus évident et plus fructueux, selon nous, d'associer les tracés que les *Études sur Paris* donnent à voir avec l'approche particulière des écologies sociales proposée par Tim Ingold, qu'il a lui-même définie de façon concise comme « l'étude de la vie des lignes⁵⁰ » et qui s'intéresse au maillage (« interweaving ») des mouvements à travers desquelles les relations entre les êtres et les choses se nouent.

Cette implication dans le monde grâce au mouvement dans l'espace est même, selon Ingold, la condition fondamentale de la capacité à penser. Paris tel que Sauvage nous le donne à voir s'apparente à un exemple de *taskscape*⁵¹, pour reprendre le terme de l'anthropologue⁵² : un « paysage d'activité » inscrit dans un proces-

sus de construction permanente, où les activités humaines sont intimement liées au paysage local et inversement, le paysage tirant ses significations de ces relations. La trajectoire, telle que Sauvage a l'habitude de s'en servir dans la construction de ses *études*, apparaît alors comme un fil conducteur pour la pensée des interactions que comprend le milieu urbain, et qui le constituent.

Il est tentant d'affirmer également que le *taskscape* (ou plutôt les lignes et les flux qui le « dessinent ») et le terme de *tracé* partagent des éléments de définition ; ceux du paysage et de sa constitution dans le temps, du tracé virtuel des lignes à travers les mouvements associés à la pratique et à la connaissance de l'espace urbain. Cependant, ces termes se réfèrent à des registres différents, à savoir ceux de la croissance urbaine et de la théorie de l'urbanisme pour l'un, l'écologie sociale⁵³ et environnementale pour l'autre. Entre ce qu'ils partagent et ce qui les distingue, envisager leur mise en relation pour constituer un environnement d'interprétation du film de Sauvage permettrait notamment d'y cerner une articulation potentiellement féconde avec des discussions de prospectives urbaines d'aujourd'hui.

Nous voyons tout particulièrement dans cet ensemble de mises en relation une possibilité de prolongement, voire de transformation des pratiques courantes visant le recueil des récits d'espaces, que ce soit en qualité d'habitant, d'acteur, d'expert, presque systématiquement recueillis *in situ*, que nous comme d'autres pratiquons depuis un peu plus d'une décennie. Il semble offrir une réponse à la difficulté de créer un cadre invitant à regarder fixement l'espace que l'on connaît de façon intime, dont on a par conséquent une connaissance

49. Bruno Latour, *Changer de société. Refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2005.

50. Voir Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Paris, Zones Sensibles Éditions, 2011.

51. Voir Tim Ingold, *The Perception of the Environment. Essays of Livelihood, Dwelling and Skill*. Londres, Routledge, 2000.

52. Tim Ingold : « The temporality of the Landscape », *World Archeology*, 25(2), 1993, p. 152-174.

53. Il peut être utile de rappeler que le terme même d'écologie sociale a son origine dans les travaux des années 1920, notamment au sein de l'école de Chicago ou encore avec la phénoménologie de l'ordinaire d'Alfred Schütz.



Les Mobiles, planche n° 2.
© Succession André Sauvage
/ Édition DVD Carlotta Films.

approfondie, avec un regard nettement distancié afin de pouvoir y cerner des qualités virtuelles. Nous voyons dans le film de Sauvage un potentiel de distanciation qui agit à plusieurs niveaux. D'abord tout simplement par le fait que l'espace que l'on connaît soit vu dans une salle de projection, à travers la puissante méthode de description et la sensibilité du réalisateur. Mais aussi grâce au décalage temporel du film, qui donne aux lieux que nous habitons un aspect à la fois familier et profondément étrange, ceci dans ses moyens et ses « styles » de mouvement, ses rythmes, ses mélanges de vitesses, les possibilités d'usage rapportées.

Le Paris que Sauvage donne à voir est en effet celui d'une époque de transition où la ville conserve encore des traces de ses anciennes formes de mouvements, de pratiques, de métiers et de sociabilités de rue, alors que des moyens mécanisés de mouvement sont déjà amplement présents et en train de la transformer profondément. Ainsi, le cinéaste enregistre un état de diversité que la présence de plus en plus importante de la voiture et la forte normalisation du fonctionnement du système viaire a graduellement érodé depuis. Le résultat en est, selon nous, non pas tout à fait une question de mémoire et encore moins de nostalgie – bien que celles-ci puissent y agir – que de suggestions des qualités à réactiver et à réinterpréter.

Cette mise en relation de dialogue entre des écrits anthropologiques de ces vingt dernières années avec le film de 1928 serait-elle une manière de construire un regard croisé et fécond entre les interrogations sur le Grand Paris d'aujourd'hui et le Grand Paris de l'époque de Sauvage ?

Un film d'hier pour aujourd'hui et demain ?

Au-delà des questions sur le statut du film et sa place dans l'histoire, de l'objet filmique en lui-même et de son intérêt documentaire, des méthodes d'observation qu'il mobilise et de leurs diverses et potentielles remobilisations contemporaines, nous formons l'hypothèse qu'*Études sur Paris* est un document toujours actif pour penser une série de questions contemporaines liées à l'aménagement de la ville au sens générique et de la métropole parisienne en particulier. Et que ces questions, qui tracent des passerelles fécondes entre espaces, usages, techniques, réglementations, peuvent intéresser et informer l'ensemble des acteurs et observateurs de la fabrique des villes, qu'ils soient architectes, urbanistes, paysagistes, ingénieurs, commanditaires, ou encore historiens, sociologues, économistes...

L'hypothèse posée, dont nous cherchons à cerner la pertinence, se fonde sur la capacité du film, grâce au décalage temporel du regard, à nous révéler l'épaisseur de ressources spatiales et usagères insoupçonnées de la ville, à nous rendre conscient de latences et de potentialités invisibles⁵⁴.

L'implicite question du « Grand Paris »

Si le film d'André Sauvage est intitulé *Études sur Paris*, force est de constater que ses territoires d'études ne sont pas bornés par les limites administratives de la capitale. Au contraire, le cinéaste dévoile, entre autres, les bords de la Seine vers Argenteuil, le canal Saint-Denis, les usines d'Ivry avec la même opiniâtreté et exigence que les quartiers intra-muros de l'Opéra ou de l'île de la Cité, sans jamais faire mention des découpages administra-

54. Ce qui est précisément, avec d'autres outils, méthodes et objectifs, l'approche que cherche à promouvoir BazarUrbain à travers tous ses travaux : l'espace brut n'est pas suffisant, sa compréhension doit être enrichie de récits et paroles habitantes.

55. Schéma directeur de la région Île-de-France. Initié au début des années 2000, adopté (sous forme de projet) par la Région en 2008, le SDRIF a été approuvé par décret par l'État le 27 décembre 2013 et

publié le lendemain au *Journal officiel*.

56. Fruit de plusieurs années de discussions entre les communes denses et les collectivités de la région Île-de-France, initié par la ville de Paris sous la houlette de Pierre Mansat, chargé par le maire de Paris des relations Paris-Banlieue et initiateur de la conférence métropolitaine, le syndicat *Paris Métropole* est créé en 2009. Fin 2012, il regroupe 203 collectivités (communes, groupements de communes, départements et région). Cf.: www.parismetropole.fr.

57. « Le grand pari de l'agglomération parisienne : consultation internationale de recherche et de développement pour l'avenir du Paris métropolitain ». Dans l'abondante littérature qui a précédé, accompagné et prolongé la consultation et son exposition à la Cité de l'architecture et du patrimoine (du 29 avril au 22 novembre 2009), voir en particulier : Paul Chemetov et Frédéric Gilli, *Une région de projets : l'avenir du Paris. Un espace central recomposé, enjeu d'un pari métropolitain*,

tifs. Ses images semblent dire que la ville de Paris forme dorénavant un territoire métropolitain qui a débordé son cadre administratif, obsolète et insuffisant à son épanouissement, et qu'il convient plutôt de s'attacher à rendre compte de cette réalité nouvelle plutôt que de se limiter à son périmètre officiel.

Cette prise de position implicite, jamais énoncée comme telle mais limpide au regard des images, croise les questions qui ont resurgi depuis le début des années 2000 à la faveur de la mise en chantier de la révision du SDRIF⁵⁵, des projets métropolitains impulsés par la ville de Paris⁵⁶ et, pour son volet le plus visible, de la Consultation internationale de recherche et développement pour l'avenir du Paris métropolitain, plus communément connue sous le nom de Consultation du Grand Paris⁵⁷, prolongée par l'Atelier international du Grand Paris⁵⁸.

Le film montre, à un moment où les dimensions de la métropole parisienne n'ont pas encore atteint les proportions qu'on leur connaît aujourd'hui, et où la ville de Paris domine encore très largement de son poids démographique une Île-de-France majoritairement rurale⁵⁹, que la question n'est déjà plus neuve. Et que, pour l'aborder, il convient de prêter attention aux usages, aux continuités spatiales et fonctionnelles et à la diversité des paysages urbains. Pour André Sauvage, la ville de Paris n'est pas seulement la cité dense, saturée d'usages et de pratiques métropolitaines, centrée sur l'île de la Cité. Elle est également dans tous ces paysages péri-urbains, délaissés, bucoliques, industriels, un peu déglingués, ces infrastructures ferroviaires et ces viaducs, qui lui apportent ainsi une épaisseur d'usages et une diversité spatiale extraordinaire.

La vallée de la Seine comme l'élément structurant principal de la métropole ?

Par les orientations et choix de ses traversées et prélèvements, André Sauvage semble rappeler, là encore implicitement, l'importance de la géographie comme élément de structuration de la ville mais également comme outil de sa compréhension. Le cinéaste longe méticuleusement les berges de la Seine et de ses affluents (La Marne et les canaux), et révèle la métropole depuis l'eau ou la rive. La Seine (et l'ensemble de son réseau hydrologique) apparaît bien comme la figure centrale de son enquête, la ligne vers laquelle tout converge et de laquelle tout part: une figure métropolitaine par excellence.

Sur ce point, le cinéaste semble faire siennes, par anticipation, les démarches contemporaines de plusieurs des équipes de la consultation du Grand Paris, depuis celle d'Antoine Grumbach, dont la vallée de la Seine était le motif principal⁶⁰, jusqu'à celle de Bernardo Secchi et Paola Viganò, qui plaçait la spécificité de l'urbanisation des berges comme une question centrale du devenir de la métropole, en passant par d'autres encore (groupe Descartes, AJN...).

Ce retour contemporain de la géographie, qui donne une place substantielle à la topographie, l'hydrologie, le climat et les traces, semble à l'œuvre d'une manière décisive chez Sauvage, comme un motif fondateur. Il n'est du reste pas étonnant de saisir à quel point ces figures de captation de Paris sont fondées sur une approche cherchant à englober au mieux l'ensemble des questions posées par la compréhension d'une situation métropolitaine: aux traversées les

coll. « Travaux », n° 2, La Documentation française – DIACT, octobre 2006; Philippe Panerai, *Paris métropole, Formes et échelles du Grand-Paris*, Paris, Editions de la Villette, 2008; « Les Chantiers du Grand Paris », *Esprit*, n° 348, octobre 2008; *Le Grand Paris(s). Consultation internationale sur l'avenir de la métropole parisienne*, AMC-Le Moniteur Architecture, numéro hors-série, 2009; *Urbanisme*, n° 368, dossier: Le Grand Paris, septembre-octobre 2009, p. 37-80. Par ailleurs, les six équipes suivantes (sur

les dix retenues) ont publié directement les résultats de leurs travaux dans des ouvrages indépendants: Antoine Grumbach & Associés, LIN, Atelier Castro Denissof Casi, l'AUC, Ateliers Jean Nouvel, Studio 08 (Bernardo Secchi et Paola Viganò).

58. www.ateliergrandparis.com.

59. La démographie de la ville de Paris et celle de la région Île-de-France sont, respectivement, en 1926, de 2 871 429

et de 14 146 178 habitants et, en 2010, de 2 243 833 et de 11 694 000 (chiffre 2008) habitants (sources Insee). La ville de Paris abrite donc près de 47 % de la population régionale en 1926 quand elle n'en abrite plus aujourd'hui que 19 %.

60. Antoine Grumbach & Associés, *Seine Métropole, Paris Rouen Le Havre. Le diagnostic prospectif de l'agglomération parisienne*, Paris, Archibooks, 2009.

thématiques géographiques (la Seine et ses affluents), infrastructurelles et fonctionnelles (la boucle de la Petite Ceinture), solaires (l'orientation nord-sud); aux prélèvements l'épaisseur des pratiques singulières et la diversité des paysages urbains.

Une autre image du partage des espaces publics ?

Depuis plus de vingt ans, dans la plupart des pays occidentaux, nous assistons à un véritable changement de paradigme au sujet des déplacements urbains, sous la pression conjuguée de la mutation du contexte énergétique (épuiement programmé des ressources fossiles), de la prise en compte des enjeux environnementaux (réchauffement climatique et pollutions multiples) et du désir des citoyens de disposer d'espaces publics plus accueillants et confortables. Aux

décennies de développement sans frein de l'automobile en ville est en train de succéder une autre période, plus accueillante aux autres modes de transport, plus soucieuse d'urbanité et de qualités d'ambiances, mais aussi plus difficile à imaginer pour les concepteurs, plus inquiétante parfois. Le renouveau du tramway puis du vélo en ville, le déploiement de nouvelles pratiques ou de nouveaux outils (covoiturage, vélos ou autos partagés type Vélip' ou Autolib'), la valorisation des pratiques de marche⁶¹, l'apparition de nouveaux types de véhicules (Twike, Segway, automobiles électriques, tricycles couchés, vélos électriques, renouveau des téléphériques urbains) participent de ce changement et ouvrent simultanément de nouvelles questions aux aménageurs.

Dans ce contexte, la vision du film de Sauvage pourrait presque apparaître comme prospective. En effet,



Photogramme extrait de l'étude « Nord-sud ».

© Succession André Sauvage / Édition DVD Carlotta Films.

Photogramme extrait de l'étude « Paris-port ». Scène documentaire reprise dans la fiction *Pivoine*.

© Succession André Sauvage / Édition DVD Carlotta Films.



61. « Le Génie de la marche. Poétique, savoirs et politique des corps mobiles », sous la direction de Georges Amar, Mireille Appel-Muller et Sabine Chardonnet-Darmaillacq, avec le concours de Frédéric de Coninck, colloque, Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, du jeudi 31 mai au jeudi 7 juin 2012.

62. La coupe type d'un boulevard haussmannien réserve une surface de chaussée d'environ un tiers de la largeur

comme nous l'avons montré, le réalisateur inventorie avec gourmandise la diversité et la coexistence des modes de locomotion dans une ville qui les combine encore avec une relative souplesse malgré leur densité et leur grande disparité. Or cette variété semble accueillie sans difficulté par des espaces urbains, dont les autres caractéristiques sont d'être pratiquement libérés du stationnement des automobiles sur la chaussée, occupés par des marcheurs omniprésents et pratiqués par les divers véhicules à une faible vitesse globale ou, pour le dire autrement, avec un différentiel de vitesse réduit entre les formes de déplacements. Par ailleurs, le film montre l'importance considérable et centrale du trafic fluvial, en particulier de marchandises.

À l'époque de Sauvage, l'automobile n'a pas encore assis sa domination comme mode principal de transport individuel et la normalisation de la voirie en est à ses tout débuts. De fait, lorsqu'il filme la ville dense et saturée en s'attachant à la diversité des modes de transports et des situations, le cinéaste montre surtout une organisation des espaces publics assez différente de celle d'aujourd'hui, dominée par une articulation claire entre une voirie ouverte à tous les types de véhicules et des trottoirs confortables, héritage des travaux d'Hausmann et Alphand⁶². C'est cette simplicité apparente qui frappe par son efficacité et sa capacité à tout accepter.

D'une certaine manière, André Sauvage montre les limites de nos logiques contemporaines de *lanierage* urbain qui, si elles ont été absolument utiles pour rendre de la place aux cycles et aux tramways, se révèlent dans bien des cas problématiques, inaptes à assumer la variété

des nouveaux types de véhicules, séquençant l'espace en ignorant les temporalités, en conditionnant lourdement les aménagements⁶³. Au fond, les images offertes par le cinéaste nous apparaissent comme autant d'indications de ce que pourraient redevenir les espaces publics urbains dans un futur proche. Elles en énoncent une condition : la réduction généralisée de la vitesse des véhicules.

L'espace public, lieu de travail ?

André Sauvage montre, avec la poésie de celui qui aime à dresser des listes, une foultitude de situations de travail dans l'espace public. La diversité des métiers y semble presque sans limite, depuis le rémouleur, dont il reste encore aujourd'hui quelques très rares spécimens parisiens, jusqu'aux coiffeurs et barbiers officiant au bord de la Seine, en passant par les palefreniers, les laveuses ou lavandières, les chevriers, les éclusiers et nombre de métiers aujourd'hui disparus ou remplacés par des automates. À l'époque de Sauvage, travailler dans l'espace public semble d'une absolue banalité et l'on comprend en regardant le film ce que ces occupations de l'espace peuvent avoir tout à la fois de confortable (des services partout, à proximité), de souple (des services qui se déplacent et accompagnent la vie de la cité et les saisons) et de pacifiant (une occupation de l'espace public qui n'est pas prioritairement circulatoire ou sécuritaire). L'espace public est tout sauf aseptisé, aux usages et aux ambiances contrôlés⁶⁴.

Si la situation contemporaine n'a pas supprimé l'ensemble des métiers de la rue – les manifestations récurrentes à Paris nous rappellent la capacité des petits vendeurs d'alimentation mobile (vendeurs de marrons

totale de façade à façade. Les trottoirs, plantés et équipés de mobiliers urbains, en représentent donc les deux tiers. Dès avant la guerre de 1939-1945, puis surtout pendant les « Trente Glorieuses », cet équilibre sera très souvent revu en faveur de la circulation automobile : réduction de la largeur des trottoirs, recul des plantations vers les façades, suppression des lignes de tramways, installation de stationnements automobiles, etc.

63. Où, par exemple, faire circuler les vélos électriques qui roulent presque aussi vite que des petits deux-roues motorisés ? Sur une piste cyclable, avec les autres vélos, ou sur la chaussée, avec les scooters et les motos ?

64. On peut se reporter pour une analyse critique sur la tendance à l'aseptisation des espaces publics à Rachel Thomas et alii, *L'Aseptisation des ambiances piétonnes au XIX^e siècle. Entre passivité et plasticité des corps*

en marche, Grenoble (France), Salvador (Brésil), Montréal (Canada), PIR Ville et Environnement, CNRS MEEEDM, Rapport de recherche n° 78, Cresson, 2010, et pour le contrôle des espaces publics et des flux à Paul Landauer, *L'Architecte, la ville et la sécurité*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « La ville en débat », 2009.

chauds, de sandwichs) à s'adapter aux mouvements de la ville –, les images de Sauvage montrent un espace public plus riche de la diversité des métiers qui s'y déploient, qui n'est pas sans évoquer le fourmillement d'activités et services que l'on retrouve dans les rues des grandes métropoles des pays émergents. Face à cette lente disparition, dont il ne reste pratiquement que les kiosquiers et les bouquinistes des quais, que faut-il penser? Cette question mérite-t-elle d'être saisie par les divers métiers de l'aménagement? Si oui, comment la conception des espaces publics peut-elle influencer sur cette problématique? Existe-t-il des dispositifs proprement spatiaux qui pourraient encourager un redéploiement de métiers dans les espaces urbains?

Conclusion

En 1928, avec ses cinq *Études sur Paris*, André Sauvage dresse un portrait de la capitale et de ses mobilités. En nous montrant des espaces connus et souvent familiers, mais – 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: il apparaît comme un puissant outil de mise à distance et d'étonnements. Pour le spectateur, particulièrement parisien, les espaces montrés par André Sauvage sont, en même temps, ce qu'ils ont été sur l'image et ce qu'ils sont aujourd'hui dans notre esprit et notre vie. Ce décalage donne non seulement à voir des situations disparues, mais révèle également toutes sortes de potentialités et de questions.

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? De penser en acte la définition des possibles en tant que production collective, prenant forme concrète autour de représentations partagées qui se situent à la lisière entre l'image et le discours? Serait-il possible d'utiliser davantage des documents à caractère « historique » dans de telles situations, où est-il avant tout question des changements à venir? Cette recherche sur *Études sur Paris* dessine pour nous la possibilité d'un protocole acceptant le dialogue entre images animées et prospective urbaine.

Nota bene

Ce texte fait suite à une recherche associant le collectif BazarUrbain, le laboratoire Cresson (Ensa Grenoble) et la cinémathèque de Grenoble dans le cadre du programme expérimental de recherche-action « La grande ville 24 heures chrono », 2012-2013 (ministère de la Culture et de la Communication-BRAUP/Cité de l'architecture et du patrimoine/AiGP).

Cet article a été enrichi par les réactions et les échanges qui ont fait suite à la projection publique du film le 1^{er} juin 2013 à la Cité de l'architecture et du patrimoine de Paris. Cette projection était accompagnée d'une musique originale composée et interprétée par Giuseppe Gavazza (Acroe/ICA).

Participaient au débat :

- Pascal Amphoux, architecte, géographe
- François Grether, architecte urbaniste, Grand Prix de l'urbanisme 2012
- Dominique Marchais, cinéaste
- Simon Texier, historien de l'architecture

Remerciements

Béatrice de Pastre (CNC)
Succession André Sauvage
Carlotta Films

Fiche technique

Études sur Paris (1928)

Réalisation, photographie, montage :
André Sauvage

Opérateurs additionnels :

Jean Le Miéville, Georges Specht

Production : André Sauvage et C^{ie}

Durée : 76 minutes

Nombre de plans : 972

Format : 35 mn, 1.33 : 1,

noir et blanc, muet

Tournage : juillet-août 1928

Sortie : 14 mars 1929

au Vieux-Colombier (Paris)

Restauration photochimique :

Centre national de la cinématographie (CNC) en 1993

Restauration numérique : laboratoire

Imagine Ritrovata, cinémathèque de Bologne, mars 2012

Distribution internationale :

Carlotta Films

Sortie DVD : octobre 2012

(Carlotta Films) avec un livret

dirigé par Éric Le Roy et deux

accompagnements musicaux :

Jeff Mills ; Quatuor Prima Vista

Le film est composé de cinq études,

réalisées indépendamment

puis réunies dans un seul film :

• *Paris-port*

• *Nord-sud*

• *Les Îles de Paris*

• *Petite Ceinture*

• *De la tour Saint-Jacques à la montagne Sainte-Geneviève*

Principaux lieux de tournage

(inventaire établi par le Forum des images) :

• *Paris-port* : île Saint-Denis, écluses de la Briche et du pont de Flandres, bassin de la Villette, berges de la Seine, canal Saint-Martin, colonne de la Bastille, pont Morland, île Saint-Louis, quais de la Seine, pont de l'Alma

• *Nord-sud* : tour Eiffel, porte de Versailles, marché aux chevaux, Montparnasse, Saint-Germain-des-Prés, la Concorde, la Madeleine, l'Opéra, le pont Saint-Lazare, Montmartre, rue Lepic

• *Les Îles de Paris* : île Saint-Louis, rue Saint-Louis-en-l'Île, quais d'Anjou et de Bourbon, île de la Cité, quai aux Fleurs, Place Dauphine, Notre-Dame de Paris, square du Vert-Galant, île aux Cygnes

• *Petite Ceinture* : porte de Plaisance, porte de la Chapelle, porte Maillot et son Luna Park, parc Montsouris, Cité universitaire, piscine des Tourelles, Pré-Saint-Gervais, bois de Boulogne

• *De la tour Saint-Jacques à la montagne Sainte-Geneviève* : tour Saint-Jacques, place du Châtelet, Sainte Chapelle, rue de la Huchette, Collège de France, Panthéon, église Saint-Étienne-du-Mont, jardin du Luxembourg