

Villes et films en regard

Le cinéma,
espace de découverte de la ville

NICOLAS TIXIER

Architecte, chercheur au laboratoire Ambiances, architectures, urbanités – équipe Cresson à l'Ensa de Grenoble, président de la cinémathèque de Grenoble

< nicolas.tixier@grenoble.archi.fr >

avec la complicité de

SYLVAIN ANGIBOUST

Journaliste, membre du comité de rédaction de la revue *L'Avant-scène cinéma*, membre de la cinémathèque de Grenoble

< sylvainangiboust@gmail.com >

urbain

Chaque entité urbaine, chaque quartier, chaque rue, chaque immeuble a une histoire irréductible et une identité culturelle. Cette identité est perçue et mise en valeur par le cinéma. Révélateur des propriétés urbaines, le cinéma, qu'il soit de fiction ou documentaire, nous aide à voir et à penser la ville. Dans le même temps, notre culture cinématographique modifie notre perception de la ville et influe sur notre design de l'urbain.

Aucune ville ou métropole ne peut faire l'économie d'un travail sur sa représentation. Après la littérature, la peinture et la photographie, c'est le cinéma qui est utilisé aujourd'hui pour enregistrer et décrire la condition urbaine. Plusieurs chercheurs et critiques vont jusqu'à faire l'hypothèse que la ville moderne et l'image animée ont besoin l'une de l'autre pour exister⁽¹⁾. Le cinéma a permis d'être au plus près des nouvelles sensations que procurèrent l'électrification des villes et la mécanisation des transports. 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 de ce média. La capacité de l'image animée à rendre compte de la multiplication des flux dont la ville moderne est le théâtre rend la ville et le cinéma définitivement inséparables. Avec le cinéma, la ville du XX^e siècle a trouvé pour s'énoncer son média, nouveau et populaire.

Tout commence avec les vues urbaines produites par les frères Lumière. La première, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, en 1895 (qui est par ailleurs mise en scène), sera suivie de très nombreuses autres dans diverses villes françaises et dans le monde. Du côté des États-Unis, il y a les films produits par Thomas Edison, par exemple, *What Happened on 23rd Street*, en 1901, où la caméra capte en plan fixe la vie d'une grande rue à New York, ou encore les films réalisés un peu plus tard par les frères Miles, notamment le fameux *A Trip down Market Street*, en 1906, un travelling de treize minutes où la caméra fixée à l'avant d'un tramway permet de traverser un San Francisco d'avant le tremblement de terre de cette même année.

Mais c'est surtout, dans la deuxième partie des années 1920, au moment de l'apogée du muet, qu'apparaissent des films dits de symphonies urbaines, véritables "coupes transversales" (*Querschnittfilm*), qui procédèrent à travers le monde à une sorte de coupe de l'espace et de la société urbaine afin de les regarder dans leurs variations, différences et régularités⁽²⁾. Il se développe ce que Jean-Pierre

Jeancolas a proposé d'appeler la "Nouvelle Vague documentaire"⁽³⁾, vouée à l'exploration plastique de la grande ville : Paris (*Rien que les heures*, Alberto Cavalcanti, 1926 ; *Études sur Paris*, André Sauvage, 1928 ; *Montparnasse*, Eugen Deslaw, 1929...), New York (*Manhatta*, Paul Strand et Charles Sheeler, 1921), Berlin (*Berlin, symphonie d'une grande ville*, Walter Ruttmann, 1927 ; *Les Hommes le dimanche*, Robert Siodmak et Edgar G. Ulmer, 1929-1930), Odessa (*L'Homme à la caméra*, Dziga Vertov, 1929), São Paulo (*São Paulo, Sinfonia da Metrópole*, Adalberto Kemeny et Rudolf Rex Lustig, 1929) ou Nice (*À propos de Nice*, Jean Vigo et Boris Kaufman, 1929).

Le cinéma sonore a par la suite délaissé la captation de l'ordinaire urbain pour tourner en studio. Marcel Carné lance ainsi en 1933 un appel à revenir tourner en extérieur en titrant, dans *Cinémagazine* de novembre 1933 : "Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue ?" La ville est un espace phare du cinématographe, des vues Lumière (avec de nombreuses scènes de rue) aux serials (*Fantômas* de Louis Feuillade, 1913-1914 ; *Les Mystères de New York* avec Pearl White, 1914). Lieu de la modernité, la ville inspire les avant-gardes autant que le documentaire et favorise la rencontre de ces deux courants par la recherche de ce choc du réel, ce choc des métropoles. Cette "caméra réalité", ce "flux de la vie", comme le théorisaient dans les années 1950 Siegfried Kracauer⁽⁴⁾, donnait à saisir la ville dans ses mouvements et dans la variété de ses ambiances.

Presque quatre-vingt-dix années plus tard, en 1987, le critique Serge Daney esquisse une stimulante et polémique hypothèse, celle de la fin de cette co-naturalité entre la ville et le cinéma. Il écrit pour le catalogue de l'exposition *Cités-Cinés* (éditions Ramsay) : "Le cinéma appartient à la ville" [et,] "pas plus qu'il ne l'a précédée, il ne lui survivra. Plus qu'une solidarité, un destin commun. D'un côté la ville s'efface devant le 'paysage urbain', tissu banlieusard de mégalo-poles avec leurs

(1) Le sociologue et critique Siegfried Kracauer est, dès les années 1920, un des premiers théoriciens à penser les rapports entre ville et cinéma. L'expression "films de rue" est proposée par Kracauer pour désigner des films de fiction allemands des années 1920 – des films où la rue n'est pas un élément du décor, mais le sujet même du film.

(2) Sylvain ANGIOUST, Xavier DOUSSON, Steven MELEMIS, Nicolas TIXIER, "Retour vers le futur. 'Études sur Paris', un film d'André Sauvage (1928)", *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n° 30-31, décembre 2014.

(3) 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*, Intermédia, 1989.

(4) Siegfried KRACAUER, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Flammarion, 2010 (éd. originale *Theory of Film. Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, 1960).

périphéries ; de l'autre le cinéma s'estompe devant le 'paysage audiovisuel', univers dérivé de la communication obligatoire et du simultané." Si les mutations qu'il annonce sont aujourd'hui évidentes, en particulier à l'échelle mondiale, il nous faut sans doute, pour suivre Daney dans son hypothèse, accepter que ce que nous appelions "ville" et ce que nous appelions "cinéma" sont en partie la traîne d'un temps que nous regardons de façon mélancolique. Mais il n'en reste pas moins des urbanités à habiter et des films à regarder. Leurs modes de production et de "consommation" ont changé, mais leurs résonances sont tout aussi passionnantes qu'hier.

Que nous disent alors les films sur nos villes, sur nos urbanités ? Si le sujet est inépuisable, on peut tout au moins essayer d'en esquisser quelques traits avec un ou deux films cités en exemple.

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

Les films les plus passionnants sur la ville sont autant le récit des lieux que le lieu des récits, la ville – comme le film – est alors un réceptacle et un pourvoyeur d'histoires et d'anecdotes. C'est typiquement le cas de *Smoke*, de Wayne Wang et Paul Auster (1995), dans lequel Auggie Wren (Harvey Keitel) tient un débit de tabac à Brooklyn, au coin de la 16^e Rue et de Prospect Park West. Chaque matin il traverse le carrefour face à sa boutique et dispose avec attention, toujours au même endroit, son appareil photo sur un trépied. Il regarde sa montre, attend la bonne heure et appuie sur le déclencheur. Cette photo rejoindra un album où, jour après jour, page après page, pendant de nombreuses années (sans que le buraliste prenne de vacances), se sédimente l'histoire d'un angle de rue, son angle de rue. Le film, à l'instar du buraliste, tisse un portrait de ce quartier de Brooklyn en passant d'un habitant à un autre, d'une histoire à une autre.

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

bassin. Ce projet très simple nous permet de saisir les spécificités de cet espace public et de ses sociabilités et d'appréhender la possibilité de les dépasser. À l'échelle d'un immeuble, avec *Habitations légèrement modifiées*, de Guillaume Meigneux (2013), on peut suivre la rénovation de la tour Bois-le-Prêtre à Paris, par une présence du réalisateur et de sa caméra dans les appartements, avant, pendant et après les travaux ; chaque habitant commente par le corps et le verbe les changements, comme autant de déplacements nouveaux.

Le cinéma est aussi un révélateur des propriétés urbaines. Il peut rendre explicite la structure de l'espace, comme le quadrillage des rues de New York dans *Les Guerriers de la nuit* (Walter Hill, 1979) où chaque croisement de rue, chaque choix de direction, devient pour les personnages, embarqués dans une course-poursuite haletante, une question de vie ou de mort. Un court métrage récent de Nicolas Boone, *Hillbrow* (2014), situé dans un quartier de Johannesburg, montre grâce à dix saynètes filmées en plan-séquence avec une Steadicam l'imbrication des bâtiments entre eux et des possibilités inédites de les traverser, de passer de l'un à l'autre. D'une façon plus apaisée, le parcours

du preneur de son de *Lisbonne Story*, de Wim Wenders (1994), rend sensibles les ambiances sonores caractéristiques de ce dédale de ruelles en pente, ainsi que leurs tonalités sociales.

La ville est un lieu d'exercice du regard et du pas. Prendre un film et une ville comme compagnons de réflexion, s'attacher à ce qu'ils nous disent sur l'ordinaire urbain, permet de débusquer comment le cinéma nous aide à voir et à penser la ville. Mais c'est peut-être tout autant l'inverse, à savoir comment notre culture cinématographique modifie notre perception de la ville, et peut-être même notre design de l'urbain. Le cas de la High Line, voie ferrée aérienne transformée en promenade à New York, est représentatif de cette réciprocité. La pratiquer à pied donne à voir et à entendre la ville comme autant de vues urbaines cadrées et de travellings savamment calculés. Plus besoin de caméra, le dispositif spatial permet à tout promeneur d'être "un opérateur sans caméra"⁽⁵⁾.

"Marcher les villes" pour se faire un film ou se faire un film pour "marcher les villes". Ce sera toujours dans l'écart entre le réel et ses représentations que la fiction et la réflexion trouveront leur espace⁽⁶⁾. ■

(5) Cf. le très intéressant article de Viva PACI et Martin BONNARD : "Le flâneur de la High Line de New York : un opérateur sans caméra et une vue urbaine sans film", *Annales de géographie*, n° 695-696, 2014.

(6) Pour en savoir plus : Nicolas TIXIER (dir.), *Traversées urbaines. Villes et films en regard*, Métis Presses, 2015.

"Traversées urbaines" est un cycle de séminaires proposé par la cinémathèque de Grenoble depuis 2010. Chaque séance fait se rencontrer une ville, un film et une personnalité. Les interventions filmées sont consultables à l'adresse suivante : www.traversees-urbaines.fr

Ville et cinéma, quelques références bibliographiques

En français. On se reportera à l'indispensable somme dirigée par Thierry Jousse et Thierry Paquot, *La Ville au cinéma – encyclopédie*, Cahiers du cinéma, 2005. La collection "Bouquins", aux éditions Robert Laffont, regroupe une série de textes en un volume autour d'une ville : *Histoire, promenades, anthologie et dictionnaire*, avec un chapitre à chaque fois passionnant sur le cinéma. Et, sur Paris, on lira notamment : Nguyen Trong BINH et Franck GARBARZ, *Paris au cinéma. La vie rêvée de la capitale de Méliès à Amélie Poulain*, Parigramme, 2005.

En anglais. Les Presses universitaires de Chicago développent une très belle collection d'ouvrages sur les villes au cinéma, riche en photos et en cartes : "World Film Locations" (plus de 47 villes au catalogue). Et, sur New York, on lira notamment : James SANDERS, *Celluloid Skyline: New York and the Movies*, Knopf Publishing Group, 2003.