

# Variations cinématographiques autour d'un moyen de transport

Autor(en): **Waerbeke, Jacques van**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **60 (2013)**

Heft 1: **Fascicule français. Le conflit urbain**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-391103>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Variations cinématographiques autour d'un moyen de transport

Au cours de l'automne 2005, suite à la mort de deux jeunes de Clichy-sous-Bois réfugiés dans un transformateur électrique pour échapper à la police, une succession d'émeutes se développa dans l'ensemble des banlieues françaises, dont la violence et le caractère suscitèrent une réflexion renouvelée au sein d'une large part de la population. Le lancinant problème du « mal des banlieues » fut réactivé, mais surtout la prise de conscience de la nécessité urgente de dépasser les stéréotypes habituels progressa<sup>1</sup>.

Quatre années plus tard, en février et mars 2009, trois films<sup>2</sup> sortent simultanément sur les écrans parisiens, présentant le point commun d'accorder une place privilégiée aux espaces et paysages des périphéries parisiennes en portant une attention spécifique aux mobilités, tant spatiales que sociales, aux moyens de transport en général, et plus particulièrement à l'un d'entre eux : le RER<sup>3</sup>. Mon hypothèse de travail sera d'aborder l'analyse filmique comparée de ces trois œuvres en refusant de considérer cette convergence de choix comme une coïncidence anecdotique, pour envisager les sens potentiels du croisement de trois regards portés par des cinéastes aux pratiques d'écriture et projets différents, au cours d'une même période de travail marquée par une succession de crises fortement médiatisées concernant les banlieues parisiennes<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> « Les émeutiers de novembre ont envoyé un message de désespoir qui est apparu d'une telle légitimité qu'il a amené en moins de dix jours les pouvoirs publics à renverser leur propre politique », écrivait par exemple Hugues Lagrange dans *Le Monde* du 25 janvier 2006.

<sup>2</sup> *L'Autre* de Patrick-Mario Bernard et Pierre Trividic (sortie publique le 14 février 2009), *35 Rhums* de Claire Denis (sortie publique le 18 février 2009) et *La Fille du RER* d'André Téchiné (sortie publique le 18 mars 2009).

<sup>3</sup> Réseau Express Régional. Dispositif de relations ferroviaires rapides desservant l'ensemble de l'agglomération parisienne sur ligne à grand gabarit. Il fut mis en place à partir du Schéma directeur de 1965 (SDAURP).

<sup>4</sup> Il convient d'ajouter à la crise de l'automne 2005, la flambée médiatique de juillet 2004 consécutive à une prétendue agression sur la ligne D du RER (dont Téchiné a indirectement tiré la matière de son film), ainsi que l'abominable affaire du « Gang des barbares » en janvier-février 2006. Un tel méli-mélo d'événements successifs nécessitait plus que jamais une prise de recul en regard de toutes ces questions.

## Trois films sous innervation ferroviaire

35 *Rhums*, le plus ancien de ces trois films du point de vue de sa conception, raconte une histoire on ne peut plus ordinaire : la séparation inéluctable d'un couple constitué par un père, Lionel, et sa fille Joséphine. La mère étant décédée, ils vivent ensemble, depuis nombre d'années dans le même appartement, une vie chaleureuse ponctuée de rituels. Le passage de cette étape nécessaire s'avère difficile à vivre. La réalisatrice, dont le projet remonte à longtemps, s'est inspirée d'une situation vécue par son propre grand-père. Elle a choisi de faire du personnage de Lionel un machiniste à bord du RER. Fallait-il pour autant attribuer à ce moyen de transport une place aussi importante que celle qui lui est faite à l'écran ? La question méritera d'être reprise.

*L'Autre* se consacre également à l'histoire d'un détachement. Le personnage d'Anne-Marie a proposé à son compagnon une séparation par accord mutuel. Le choix s'avère douloureux à vivre pour elle à compter du moment où son ancien compagnon, avec qui elle conserve des relations d'amitié, fait la connaissance d'une nouvelle compagne. Elle développe alors une jalousie obsessionnelle qui l'entraînera dans la folie jusqu'à la pratique d'une auto-agression particulièrement violente sur son propre corps<sup>5</sup>. Que peut venir faire le RER dans un tel récit ? Les activités d'assistante sociale d'Anne-Marie l'amènent certes à se déplacer constamment. Fallait-il pour autant offrir à ce moyen de transport une telle présence à l'écran, en en faisant le cadre de la scène la plus spectaculaire du film, avant de le faire revenir à l'image pour le tout dernier plan ?

Le titre *La Fille du RER* fait d'emblée référence à « l'affaire du RER » de juillet 2004, au cours de laquelle une jeune affabulatrice s'était déclarée victime d'une agression présentant des caractères antisémites sur la ligne D du RER. Le film est en fait une fiction indirectement inspirée de l'événement<sup>6</sup>. Le réalisateur s'est d'ailleurs refusé à toute tentative de reconstitution de la prétendue agression. Il se contente d'évoquer l'incident par la lecture en voix-off de la déposition faite à la police par le personnage de Jeanne, la jeune affabulatrice. Le point cardinal autour duquel se nouent toutes les

---

<sup>5</sup> En assénant un coup de marteau sur son propre crâne.

<sup>6</sup> Le scénario du film est tiré de la pièce de théâtre *RER* de Jean-Marie Besset.

tensions du récit se trouve ainsi ramené à une présentation en forme de centre vide. Téchiné a choisi d'organiser son récit en portant son attention sur la façon dont les péripéties liées au mensonge traversent et travaillent la vie de deux familles, celle de l'affabulatrice, mais également celle de l'avocat contacté par sa mère. Reste l'omniprésence du RER, du moins dans la première partie du film. La façon dont il est présenté ne saurait s'expliquer par sa simple utilisation par Jeanne. Se pose à nouveau la question du sens à donner à l'exposition insistante de ce moyen de transport.

Je commencerai donc mon analyse par la question du traitement filmique du RER, ainsi que de l'ensemble des moyens de transport, film par film, avant d'envisager, dans un second temps, les ouvertures générées par cette présence réitérée.

### Matériau profilmique et/ou référence au monde ?

*35 Rhums*<sup>7</sup> contient quatre séquences filmées à bord du RER, pour une durée chaque fois supérieure à plusieurs minutes. La première, dès le générique initial, est tournée pour l'essentiel depuis la cabine de conduite du machiniste. Elle procure la sensation d'entrer dans le film en glissant à la surface de l'espace urbain. Le croisement occasionnel d'un autre train peut introduire un effet de saisissement, mais l'impression dominante est celle d'un mouvement régulier, jusque dans l'effet optique de bercement produit par les oscillations de la course en avant de la machine. On se croirait presque entraîné dans un mouvement de danse, souligné, à la bande-son, par la partition musicale. L'effet est encore plus évident dans une seconde séquence analogue, située vers le milieu du film. Nous sommes alors embarqués aux côtés de Lionel dans l'exercice de son métier. La machine apparaît comme le prolongement de son corps. Les choix du cadrage, rapprochant les éléments du bâti, produisent un effet d'empathie paysagère. À l'inverse, les deux autres séquences tournées à bord du RER nous entraînent vers un registre beaucoup plus sombre, lié au départ à la retraite, puis au suicide de René, un machiniste ami proche

---

<sup>7</sup> Voir l'analyse de Jean-Michel Frodon, « Beautés des passages », *Cahiers du Cinéma*, 642, 2009 (février), pp. 35-36.

de Lionel. Dans ces quatre séquences successives, la machine prolonge et amplifie les positionnements et les affects des personnages, apportant ainsi sa contribution à la production des formes du récit.

*L'Autre*<sup>8</sup> est le seul de nos trois films où le RER n'apparaisse pas à l'écran dès les premières images. Le spectateur attendra une quinzaine de minutes pour voir Anne-Marie se diriger rapidement vers une station. Une rame est à quai. À peine installée à bord, elle reçoit un bref message téléphonique de son ex-compagnon, lui annonçant qu'il lui sera dorénavant beaucoup plus difficile de passer la voir. La mécanique est dès lors lancée, qui verra l'héroïne s'enfoncer progressivement dans la jalousie et la folie. Les scènes successives, tournées à bord d'un train, vont désormais ponctuer la montée en puissance de la maladie. Le point culminant sera atteint dans la séquence quasiment fantastique au cours de laquelle Anne-Marie aperçoit son propre personnage, un double strictement conforme à elle-même, à bord d'une autre rame roulant à même vitesse sur la voie ferrée voisine. Elle projette vainement son sac à main en direction du visage de l'apparition qui esquisse aussitôt, de son côté, un mouvement de repli, suivi d'un sourire grimaçant. Anne-Marie n'a plus qu'à rassembler précipitamment ses affaires éparpillées au sol avant de descendre à l'arrêt proche. Sur le plan d'une analyse plus globale, l'utilisation des apparitions du RER pour accompagner la progression de la folie, confère à ce moyen de transport une fonction de balisage du développement fictionnel. Dans le même mouvement, il y a participation à la production d'une forme, avec la montée du registre fantastique pour traduire la dérive d'Anne-Marie hors du réel quotidien qu'elle ne cesse pourtant de côtoyer dans son activité professionnelle d'assistante sociale.

Avec *La Fille du RER*<sup>9</sup>, l'affirmation de la prise en compte du moyen de transport s'affiche dès le titre. On ne saurait s'étonner d'être embarqué

---

<sup>8</sup> Voir Olivier de Bruyn, «Je est une autre», *Positif*, 576, 2009 (février), pp. 14-15, ainsi qu'un entretien avec l'actrice Dominique Blanc qui tient le rôle d'Anne-Marie dans le film, pp. 16-21. Voir également Stéphane Delorme, «Présences détectées», *Cahiers du Cinéma*, 642, 2009 (février), pp. 28-30, analyse accompagnée d'un entretien avec le tandem des réalisateurs du film, pp. 31-32.

<sup>9</sup> Voir Jean-Michel Frodon, «La langue ne ment pas», *Cahiers du Cinéma*, 643, 2009 (mars), pp. 24-26. J'en conteste radicalement la remarque liminaire concernant le caractère «anecdotique» de la présence du RER dans les trois films qui font l'objet de la présente étude comparative, mais l'analyse dans son ensemble n'en reste pas moins solide et pertinente. Tout à fait par ailleurs, le DVD du film (UGC vidéo) contient en bonus une magistrale étude de Jean Douchet à laquelle la présente analyse n'a pas hésité à emprunter, particulièrement dans ce paragraphe.

à bord d'une rame dès le générique initial, un peu comme au début de *35 Rhums*. Mais le caractère de la séquence s'avère radicalement différent. La caméra file à grande vitesse dans un tunnel. Le spectateur ne peut saisir qu'un défilement vertigineux de taches lumineuses au long des parois. La forme plastique, proche de l'abstraction graphique, génère l'impression d'être emporté dans un mouvement irréversible. Lorsque la lumière de la fin du tunnel monte à l'écran, le nom du réalisateur s'inscrit à l'image : nous entrons dans le récit avec le retour à l'air libre. Suit un contrechamp en contre-plongée. Le RER franchit un pont sous lequel passe une jeune femme en roller, casque sur les oreilles. Son avancée sur le sol semble s'inscrire dans la continuité de celle du train sur ses rails. Durant toute la première moitié du film, le RER ne nous quittera jamais longtemps. Il arrive même qu'il nous parvienne en fond sonore mêlé à une conversation téléphonique. Ces retours incessants sont agressifs, parfois même invasifs, notamment à la bande-son. Un exemple particulièrement fort en est donné lors du retour de Jeanne après son interrogatoire au poste de police<sup>10</sup> : le bruit insistant produit par le roulement du matériel ferroviaire nous offre comme la traduction sonore des pensées sombres et diversifiées qui la travaillent au plus profond d'elle-même. Le moyen de transport, simple matériau profilmique, n'est pas loin d'intervenir alors comme un personnage, porteur du développement fictionnel.

Le RER se trouve toujours en articulation avec d'autres moyens de transport. Dans *La Fille du RER*, il s'agit d'abord des rollers de Jeanne. Ainsi équipée, la jeune femme donne l'impression de surfer en douceur sur l'espace ; un effet d'autonomie individuelle forte, mais aussi de fragilité, s'en dégage. Dans *35 Rhums*, la moto de Lionel et le taxi de Gabrielle assurent une fonction analogue bien que d'effet plastiquement différent. Ces médiatopes tranchent sur les transports en commun par les pratiques sociales et spatiales qu'ils induisent dans le sens d'une plus grande liberté, toujours associée aux risques attenants. Dans *L'Autre*, Anne-Marie, entre train et bus, reste une fervente utilisatrice des transports en commun pour sillonner son monde, mais c'est depuis sa moto qu'Alex va lui annoncer qu'il a rencontré une autre femme.

---

<sup>10</sup> À la suite de l'agression sanglante, mais également de l'arrestation de son copain Franck.

L'apport le plus riche de *L'Autre* concerne le poids de la présence incessante des moyens de transport dans le quotidien des habitants. Cette force s'impose à l'image dès la séquence initiale : une sorte de ballet graphique, d'abord quasi abstrait, dessiné au sol par les flux de véhicules automobiles filmés de nuit en vue plongeante. Le montage propose au regard des couloirs de plus en plus denses en vues de plus en plus rapprochées. Il poursuit jusqu'à descendre au niveau du sol, en enchaînant sur une succession d'espaces d'activités diverses et d'ensembles immobiliers. Le spectateur plonge ainsi directement dans les grandes périphéries parisiennes. Il les découvre comme autant de paysages, en tant qu'espaces habités. L'intérêt de cette séquence est de poser l'importance fondamentale de la prise en compte de ce cadre spatial, continûment parcouru de flux, pour pénétrer le sens du récit. Certes, le développement de la fiction va se resserrer sur le petit monde de l'entourage d'Anne-Marie, se focaliser sur l'histoire de sa jalousie malade, mais il ne faut pas se tromper de film pour autant. L'héroïne n'est pas assistante sociale par hasard. C'est bien d'elle dont il est question, mais d'elle dans son environnement. Ce constat élargit la question du sens du choix du RER pour y filmer la séquence évoquée plus haut, celle de l'apparition, aux yeux d'Anne-Marie, de son double dans une rame de train voisine. Ce moyen de transport n'est-il pas précisément celui qu'elle ne cesse d'utiliser pour ses relations avec l'ensemble de *son* monde, ce monde qui l'entoure tant sur le plan professionnel que sur celui des amitiés relationnelles ? La référence au lien social est indispensable à la lecture du film. Peut-on aboutir au même constat concernant les deux autres films étudiés ?

## De la narration microsociale au questionnement du lien social

35 *Rhums* est certainement celui des trois films dans lequel l'environnement macrosocial semble le moins directement perceptible. Les sphères d'activités sociales et professionnelles des principaux protagonistes sont pourtant bien présentes : le monde du rail et ses machinistes, les collègues « taxis » de Gabrielle ou encore les étudiants de l'université fréquentée par Joséphine. Autour du personnage de Lionel – le rôle du père est tenu par Alex Descas, acteur d'origine familiale antillaise –, collègues et amis noirs sont nombreux. Ils sont tellement présents dans le récit qu'on ne le

remarque même pas. Jacques Mandelbaum a raison de souligner le fait que « Claire Denis est une des rares cinéastes françaises à porter un regard sur les minorités dites visibles sans jamais en faire pour autant un film à sujet »<sup>11</sup>. Il n'en reste pas moins que cette présence fait objectivement référence à la réalité sociale de bon nombre de périphéries parisiennes. Le personnage de Joséphine constitue un magnifique exemple de métissage entre son père noir et sa mère originaire de Lübeck, aux confins de la Baltique. La séquence de la visite auprès de la famille allemande de la tante, ainsi que sur la tombe de la disparue, est l'une des plus saisissantes du film. Un formidable moment de respiration. La prise de vue très lumineuse, animée de notes colorées à dominante bleue, tranche sur le caractère sombre de la séquence précédente, consacrée au suicide de l'ami du père. Lionel, que l'on avait l'habitude de voir aux commandes de son train, y traverse l'Allemagne au volant d'un petit camping-car familial. Joséphine puisera dans ce voyage la force nécessaire pour accepter de quitter enfin le foyer paternel en épousant son voisin Noé. L'événement, somme toute familial, sollicite en fait des ramifications socio-spatiales multiples, des banlieues parisiennes aux rives de la Baltique en passant par l'outre-mer francophone. Les connexions entre ces différents milieux sont assurées par toute une gamme de moyens de transport. Au RER s'ajoutent tout d'abord la moto de Lionel ou le taxi de la voisine Gabrielle, mais surtout, *in fine*, un modeste camping-car pour traverser le continent jusqu'à Lübeck. La séquence conclusive du mariage de Joséphine et de Noé peut enfin se dérouler. Le critique des *Cahiers du cinéma* Jean-Michel Frodon a finement choisi de retenir « Beautés des passages » pour titre de son analyse du film<sup>12</sup>. Les périphéries parisiennes sont toujours et de multiples façons des espaces et lieux de passages.

Le choix opéré par André Téchiné de construire le scénario de *La Fille du RER* autour de l'histoire de deux familles ne l'empêche pas d'entraîner le spectateur vers une approche sociale et politique beaucoup plus large concernant la lancinante question des banlieues. Comment et pourquoi les sphères médiatiques et politiques ont-elles pu dérapier au point de transformer une simulation grossière, opérée par une jeune

---

<sup>11</sup> *Le Monde*, 18 février 2009.

<sup>12</sup> Frodon, *art. cit.*, p. 35.



femme en situation de fragilité, en un événement d'importance nationale? Pourquoi une telle démesure? Ne renvoie-t-elle pas indirectement l'image d'une société elle-même fragilisée? Téchiné se garde de conclure, mais la question est posée et ne peut que faire son chemin dans un film dont les personnages ne cessent d'être pris dans les turbulences de leurs trajectoires personnelles. Deux d'entre eux s'y retrouvent bloqués dans une situation sans issue immédiate: Jeanne, la jeune affabulatrice enferrée dans les conséquences d'un mensonge devenu une affaire portée sur la place publique, et son copain Franck, mêlé à une affaire de drogue.

Je rapprocherai la situation de ces deux jeunes de la déroute du personnage de l'assistante sociale de *L'Autre*, à partir du moment où Anne-Marie s'enfonce dans la maladie mentale. Les trois personnages peuvent être perçus par le spectateur en référence à certaines situations réelles de dévissage social, telles qu'elles se sont multipliées dans les périphéries parisiennes au cours des dernières décennies, et dont les médias – mais également le cinéma – ont su se faire l'écho. Il me semble donc important d'aborder maintenant l'analyse de la façon dont les trois récits filmiques offrent ou non à ces personnages des possibilités d'ouverture sur un retour à une relation sociale apaisée.

## Épilogues et dynamiques de résilience

Une simple remarque concernant *35 Rhums* dont la problématique narrative s'attache à retracer le mouvement inéluctable d'éloignement d'une jeune femme par rapport à son père. Ce passage, pour complexe ou difficile qu'il puisse s'avérer, n'offre pas vraiment de situation de blocage. Claire Denis travaille d'ailleurs son récit comme une succession de mouvements forts, mais toujours dans une grande douceur, y compris dans les séquences particulièrement déchirantes.

Il n'en va pas de même dans *La Fille du RER*: tensions et blocages se succèdent tout au long du film. Sur la fin, peu après l'aveu par Jeanne de son mensonge, deux épilogues successifs reprennent les différents fils du récit. Il s'agit tout d'abord d'une séquence constituée d'un montage parallèle de l'incarcération de Jeanne et de la fête organisée à l'occasion de la Bar Mitsva du petit-fils de l'avocat. Si le déroulement de la fête souligne la résorption des tensions à l'intérieur de cette communauté familiale

juive, il n'en va pas de même en ce qui concerne Jeanne et son copain Franck, tous deux bloqués et bouclés chacun de leur côté. Un second épilogue s'ouvre alors, sous la forme d'un montage subtilement travaillé en chevauchement son et image. Maître Bleistein rend visite à Franck qui lui fait part de son intention de renouer avec Jeanne. Celle-ci, à l'image, assise face à son ordinateur, recherche un travail de secrétaire, tandis que sa mère raconte aux enfants confiés à sa garde des histoires de petits garçons se réfugiant dans la forêt, et d'oiseaux qui s'envolent. On retrouve Jeanne dans un train à grande vitesse – non plus le RER – relisant une carte postale aussi chaleureuse qu'attendrissante, du petit-fils Bleistein. Suit le plan final, filmé comme un envol, tout en légèreté : Jeanne, montée sur ses rollers, file entre les arbres, tel un oiseau traçant à travers les feuillages.

Si l'on reprend la succession de l'ensemble de ces déblocages conclusifs, force est de constater qu'ils ont été initiés et mis en mouvement, à l'image, par l'irrésistible impulsion de la farandole des participants à la Bar Mitsva du jeune Bleistein<sup>13</sup>.

Le film *L'Autre* se boucle également sur une dynamique de résilience. Anne-Marie, remise des conséquences de son acte d'auto-agression, y retrouve Alex pour une ultime entrevue : « Quelle drôle de femme tu fais ! », constate Alex. Et Anne-Marie de répondre : « Quel genre de femme tu dirais ? »<sup>14</sup>. La caméra s'attarde un court instant sur le couple resté silencieux avant de céder place au montage serré d'une succession de plans brefs : paysages urbains et personnages se succèdent à l'écran. Ils sont montrés en fonction de choix multiples : du plan général au plan rapproché, en intérieur ou en extérieur, de jour comme de nuit. La mise en série finit par constituer le portrait général d'un espace sillonné d'axes de transport, saturé de centres commerciaux et d'espaces d'activités. Et surtout, la ville existe en tant qu'espace habité, tout en mouvements et contrastes. Ce rappel kaléidoscopique de l'espace social du film souligne une dernière fois que celui-ci constitue bien l'un des éléments majeurs du projet de l'équipe de réalisation. Il se déploie tandis que l'héroïne, dans

<sup>13</sup> Au cours de laquelle le spectateur a pu envisager l'éventualité d'un malaise cardiaque de la part du grand-père avocat ; comme une ombre de la mort au cœur d'une séquence pleine de vie.

<sup>14</sup> Le spectateur attentif se souviendra que la première phrase qu'elle avait adressé à Alex au tout début du film, concernant la nouvelle compagne de ce dernier, était précisément : « Quel genre de femme ? »

un monologue en voix-off, exprime sa volonté d'émerger de la maladie pour reprendre sa place au sein de son environnement social :

Je crois que je suis une femme tout ce qu'il y a de plus normale.  
Une femme occupée, comme toutes les autres.  
Une femme envahie par des chagrins qui ne sont pas les siens,  
Occupée par ça,  
Par des chagrins qui sont aussi dans des tas d'autres gens.  
Pas que des chagrins, plein d'autres choses,  
Des choses qui sont à moi, et à des tas d'autres gens.  
Et il y a un bonheur en moi,  
Qui n'est pas le mien, et que je sens quand même en moi.  
Plus personne ne peut me l'enlever.  
C'est celui de cette femme qui t'aime.  
J'ai été elle, je suis elle,  
Encore.  
Une femme comme toutes les autres femmes  
Assez floue à ses propres yeux, assez imprécise.  
Je ne me souviens plus de quoi j'avais peur.  
J'entends la pluie sur les carreaux  
Il paraît qu'il va pleuvoir très longtemps.  
Est-ce que tu entends la pluie aussi, là où tu te trouves ?  
Oui, sûrement.  
Tu es sur ta moto peut-être,  
Ou dans une de ces voitures.  
Nous sommes tous dans ces voitures,  
Derrière des fenêtres  
Et la pluie tombe sur nous tous.

Le mot « voitures » accompagne la venue à l'image du dernier plan du film, d'abord pratiquement noir : un travelling avant rapide dans un tunnel ferroviaire. Un rectangle de lumière blanche se développe progressivement à l'écran jusqu'à l'instant de la sortie du tunnel, ouvrant sur une vue de la voie ferrée filmée dans un camaïeu de gris très légèrement surexposé. L'apparition fugace cède aussitôt la place au fond noir du générique final.

Les trois films se terminent ainsi sur un *dépassement* des situations de tensions. Un *déplacement*, pourrait-on dire, dans la mesure où leurs différentes séquences conclusives sont toutes trois initiées par une mise en mouvement spécifique à l'image. Au voyage éclairé par la douce lumière des rives de la Baltique de *35 Rhums* correspond, dans *La Fille du RER*, la

farandole irrésistible de la Bar Mitsva du petit fils. Dans *L'Autre*, le mouvement exerçant une fonction analogue n'est autre qu'un sourire à peine perceptible éclairant soudain le visage d'Anne-Marie convalescente.

## Blocages et déblocages dans la filiation filmographique

Le fait que les tensions spécifiques à chacun des trois récits finissent par se trouver résorbées apparaît ainsi comme l'un des traits communs important du corpus retenu. Un rapide coup d'œil sur la filmographie s'attachant aux banlieues parisiennes permet de se rendre compte qu'il n'en a pas toujours été ainsi au cours des dernières décennies.

Les années 80 et 90 nous avaient proposé une production largement dominée par des films représentant les banlieues en tant que territoires en dérive. Le tableau, largement relayé par la rumeur médiatique, aiguillonné par certains discours politiques, s'est ainsi mis en place d'une situation de blocage irréversible. Dès 1983, le court-métrage *La Vago* nous en avait proposé une image prémonitoire parfaitement lisible. Le jeune Saïd, qui rêvait d'aller « faire des affaires » au Danemark, se retrouve abattu par les deux vendeurs de la voiture qu'il venait d'acquérir, bloqué contre la balustrade d'un pont sur autoroute tandis que, quelques mètres plus bas, le flot ininterrompu des voitures continue de s'écouler. Une douzaine d'années plus tard, le succès d'audience du film *La Haine* présente incontestablement l'apogée de cette propension à la présentation d'une situation irrémédiablement bloquée. Mathieu Kassovitz y a porté à son paroxysme les logiques mortifères du modèle, non pas tant par sa focalisation sur les relations entre jeunes et police, que par sa réactivation de représentations médiatiques courantes concernant le « mal des banlieues ». Le dispositif de représentation menace de tourner en boucle.

Le modèle semble cependant s'essouffler avec le tournant du siècle. En 2001, la réalisatrice Zaïda Ghorab-Volta opère une très fine ouverture avec son film *Jeunesse dorée*. La même année, Jean-François Richet, dont les deux films précédents n'hésitaient pas à dresser un état des multiples formes de violence à l'œuvre dans les périphéries parisiennes, propose avec *De l'amour* une conclusion diamétralement opposée à celle de Kassovitz : la jeune femme, victime d'un viol perpétré dans un commissariat de police du quartier, renonce à exercer vengeance sur son agresseur.

<b>Filmographie sélective concernant les banlieues et périphéries parisiennes</b>					
Classement chronologique en fonction de la date de sortie sur les écrans français					
1983	↑	U		Aïssa Djabri	<i>La Vago</i> (court-métrage)
1985	↑	U		Mehdi Charef	<i>Le Thé au harem d'Archimède</i>
1987		U		Annie Miller	<i>Paris Orly Paris</i> (court-métrage)
1994	↑	U	↗	Malik Chibane	<i>Hexagone</i>
1995		U	↗	Malik Chibane	<i>Douce France</i>
1995	↑	U		Thomas Gilou	<i>Rai</i>
1995	↑			Mathieu Kassovitz	<i>La Haine</i>
1997				Jean-François Richet	<i>État des lieux</i>
1998	↑	U		Jean-François Richet	<i>Ma 6T va crack-er</i>
1998		➤	↗	Malik Chibane	<i>Nés quelque part</i>
2000	↑			Fabrice Genestal	<i>La Squale</i>
2001		U		Zaïda Ghorab-Volta	<i>Jeunesse dorée</i>
2001		U		Jean-François Richet	<i>De l'amour</i>
2002				Rabah Ameur-Zaïmeche	<i>Wesh Wesh, qu'est-ce qui se passe ?</i>
2004				Abdellatif Kechiche	<i>L'Esquive</i>
2004	×			Pierre Morel	<i>Banlieue 13</i>
2005			↗	Malik Chibane	<i>Voisins Voisines</i>
2006		U		Pierre Jolivet	<i>Zim and Co</i>
2007	↑	U➤		Isabelle Czajka	<i>L'Année suivante</i>
2008		U		Rabah Ameur-Zaïmeche	<i>Dernier maquis</i>
2009		U➤	➔	Patrick-Mario Bernard Pierre Trividic	<i>L'Autre</i>
2009	×			Patrick Alessandrin	<i>Banlieue 13 - Ultimatum</i>
2009		U➤	➔	Claire Denis	<i>35 Rhums</i>
2009		U➤	➔	André Téchiné	<i>La Fille du RER</i>
2011		U		Djinn Carrénard	<i>Donoma</i>

↑ Films focalisant sur les situations sociales les plus sévèrement bloquées

× Films produits et scénarisés par Luc Besson

U Moyens de transport porteurs de sens filmique

➤ RER occupant une place majeure au sein de ces films

↗ Films réalisés par Malik Chibane

➔ Les trois films du corpus étudié

Un autre réalisateur de la nouvelle génération, Abdellatif Kechiche, propose avec *L'Esquive* un film subtil, semblant d'abord reprendre un état des lieux analogue à celui de la décennie précédente, du double point de vue de l'affrontement avec les forces de l'ordre et de l'accumulation des échecs. Mais, à y regarder de plus près, l'important est ailleurs : la mise en abîme, créée du fait de la formidable présence décalée du texte de Marivaux mis en scène par les collégiens, entr'ouvre, par les jeux de l'amour et du langage, une petite porte essentielle dans le vécu des adolescents.

L'ouverture microsociale ainsi pratiquée par *L'Esquive* n'est pas sans rappeler Malik Chibane, dont la production cinématographique s'est développée, depuis le milieu des années 90, à contre-courant du paradigme des « situations bloquées ». Pour ce cinéaste, longtemps isolé dans ses choix narratifs, le territoire, lieu par excellence de la construction identitaire, ne saurait être repli sur soi, mais carrefour irrigué de circulations incessantes. Il ne doit pas être pesanteur, mais légèreté, faire l'objet d'ouvertures et d'interconnexions multiples vers d'autres lieux, d'autres groupes sociaux, d'autres territoires. Si intégration il y a, celle-ci ne saurait se définir qu'à partir de stratégies actées<sup>15</sup>.

Dans les années consécutives aux événements de l'automne 2005, on ne trouve plus guère de réalisation reprenant à son compte le paradigme du « blocage » tel qu'il s'était imposé au cours de la décennie précédente. Les deux films de Rabah Ameur Zaïmeche, mentionnés sur le tableau synoptique, s'écartent du modèle, dans la mesure où ils relèvent l'un et l'autre d'une problématique spécifique liée à l'avancée de la réflexion de ce cinéaste novateur et stimulant<sup>16</sup>. Sur un tout autre registre, les deux fictions caricaturales de la série *Banlieue 13* nous en

---

<sup>15</sup> Voir Jacques Van Waerbeke, « Territorialité et intégration dans les banlieues parisiennes à partir de la trilogie filmique de Malik Chibane *Chronique de la jeunesse des années 90* », *Cybergeo : European Journal of Geography*, mis en ligne le 19 avril 1999, URL : <http://cybergeo.revues.org/1103>. Je soulignerai seulement ici l'importance pour notre sujet de *Nés quelque part* (Chibane, 1998), film au sein duquel le RER fait une entrée spectaculaire dans la filmographie « banlieues », une bonne dizaine d'années avant les trois œuvres retenues pour cette étude : un RER et un TGV s'y retrouvent côte à côte, en gare de Sarcelles, à la suite d'un incident ferroviaire. Leurs usagers respectifs vont pouvoir faire connaissance. Un bel exemple d'interconnexion socio-spatiale façon Malik Chibane.

<sup>16</sup> La question des « doubles peines », en ce qui concerne le premier, et celle de l'ingérence du religieux dans les rapports de pouvoir à l'intérieur de l'entreprise, pour le second.

éloignent encore plu  
des déboires de son p  
ne sont pas sans faire

Jolivet : avec la kyrielle  
our et l'énergie du récit  
es films de Chibane. Le

modèle, si prisé au cours des années 90, s'essouffle à l'évidence. Le film d'Isabelle Czajka lui tourne résolument le dos, alors même que la réalisatrice s'attache à développer une situation d'abandon de plus en plus lourde à porter pour son héroïne. C'est dans ce tableau d'ensemble qu'il convient de replacer nos trois films. Leur trait commun le plus évident tient alors au fait qu'ils résistent précisément à un classement dans le genre « film de banlieue » tel qu'il a pu se développer empiriquement au cours des années précédentes. Les paysages de la banlieue y sont pourtant bien présents et les difficultés des populations les plus fragilisées ne sont pas éludées : *35 Rhums* nous donne droit à un suicide et *L'Autre* à une automutilation. *La Fille du RER* n'est pas en reste, qui nous offre à un niveau de violence comparable une transaction de drogue tournant mal. Cependant, dans chacun de ces trois films, la vie avance.

J'ai eu l'occasion de souligner à quel point les trois équipes de réalisation ont attaché la plus grande attention aux questions de société. Claire Denis n'a pas attendu le tournage de *35 Rhums* pour filmer, toujours avec la même justesse de regard, les minorités visibles. Le personnage principal de *L'Autre* est une assistante sociale en contact professionnel direct avec des situations de détresse<sup>18</sup>. Téchiné réussit, quant à lui, le tour de force d'éluder l'événement central du film – l'agression simulée – pour mieux rebondir sur sa reprise hyperbolique dans les sphères médiatiques et politiques. Dans les trois films, ces réalités macrosociales ne sont pas développées pour elles-mêmes, mais pour filmer la façon dont elles travaillent les personnages. Les scénarios s'attachent à des petits groupes : une famille, des voisins ou encore quelques relations, mais ils le font en

<sup>17</sup> À propos de la succession ininterrompue des bagarres dans *Banlieue 13* : « L'écran n'[y] est que le support visuel de la partie 'video' du 'Game'. Le maigre scénario aux douteux relents moraux n'intéresse personne. Seul compte le déroulé graphique des figures [...] on télécharge le 'playgame' dans sa 'life'. » Xavier Tresvaux, « Wesh Wesh, à qui se plaindre ? » *Cahiers du Cinéma*, 597, 2005 (janvier), pp 68-69.

<sup>18</sup> L'héroïne de *L'Occupation*, le court récit à caractère autobiographique d'Annie Ernaux, dont le scénario est tiré, était enseignante. Sa transformation en assistante sociale ne saurait être prise pour un détail sans importance.

les immergeant dans la démesure des périphéries parisiennes. Par là, ces trois films ne sont pas des films « de banlieue » au sens des années 90, mais des films abordant des réalités largement partagées (la relation amoureuse, la solitude, le temps qui passe...) en les faisant fonctionner dans les banlieues. Le dispositif s'est inversé. Les périphéries urbaines sont moins saisies, dès lors, comme des marges de rejet, potentiellement toujours inquiétantes, que comme des territoires, certes toujours trop souvent fragilisés, mais continûment en mouvement, quels que soient les vicissitudes et les coups du sort.

Les moyens de transport jouent un rôle important dans la qualité de ce retournement. Dans la référence à la vie réelle, leur utilité relève à l'évidence du fonctionnel, mais dans le développement filmique, toute mobilité spatiale est virtuellement porteuse de sens social. J'ai souligné plus haut l'importance des signes de remise en mouvement initiant chacune des séquences finales, un peu à la façon du début de la coda d'une pièce musicale. D'une façon plus générale et dans chacun des trois films, le traitement filmique du travail de l'espace social est largement porté, à l'image comme au son, par la succession incessante des déplacements. La présence du RER n'est pas coïncidence. Il constitue à l'évidence le moyen de transport emblématique de l'espace social vécu et partagé par le plus grand nombre d'habitants de l'agglomération. Les trois équipes de réalisation ont saisi la force expressive de la convocation de ce moyen de transport au cœur de chacun des trois projets d'écriture pour parler, à ce moment et en ce lieu précis, d'une société travaillée de l'intérieur par les péripéties de ses dynamiques de mutation.

JACQUES VAN WAERBEKE

*Maître de conférences honoraire de géographie*

*Université de Paris-Est Créteil (IUFM)*

*jacwaerb@sfr.fr*



