

Liaisons de masse

La ville est tranquille. Film de Robert Guédiguian, France, 132 minutes, 2000. Ex-Centris, Montréal, juin 2001

Guillaume Lafleur

Numéro 183, mars-avril 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/17705ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lafleur, G. (2002). Liaisons de masse / *La ville est tranquille*. Film de Robert Guédiguian, France, 132 minutes, 2000. Ex-Centris, Montréal, juin 2001. *Spirale*, (183), 56-57.

LIAISONS DE MASSE

LA VILLE EST TRANQUILLE. Film de Robert Guédiguian
France, 132 minutes, 2000. Ex-Centris, Montréal, juin 2001.

F AIRE le portrait d'une ville, au cinéma ou ailleurs, est un travail toujours à recommencer. La ville a un corps offert à divers points de vue, éclairant chaque fois d'un jour neuf sa singularité, son unicité ou ses disparités. Non seulement la ville filmée se caractérise par sa dissemblance constante, mais elle peut inspirer les fictions les plus antagonistes seulement du fait que ses bâtiments, ses ponts sont remplacés ou s'érodent, qu'on lui offre une nouvelle aire de villégiature ou désaffecte un parc.

Redécouvrir une ville par un film est une expérience spectatorielle ordinaire, effective d'emblée, même en ignorant les contingences fictionnelles dans lesquelles sa représentation s'insère. Mais si un cinéaste s'attelle à la difficile tâche d'exprimer avec le plus d'amplitude non seulement le site de la ville, sa stricte configuration spatiale dans une perspective urbaniste, mais aussi sa situation, c'est-à-dire sa figuration sociopolitique? Ce parti pris est la pente naturelle d'un créateur ambitieux préférant le mouvement du monde, les échanges inhérents aux déplacements dans l'espace même du site, au romantisme rentré mais itinérant d'un seul protagoniste confronté aux possibles du monde urbain (voir Tanner, Wenders). Cette dernière posture de représentation urbaine, sans exclure le regard critique, l'acuité de mise en scène sociale et politique, embrasse toujours, d'abord, la situation d'un seul regard, celui de l'étranger justifiant l'ensemble du mouvement, du drame et de l'enchaînement des images. La première posture relève quant à elle de la mosaïque. Elle circule, passe d'un point de vue à l'autre par effets d'échos thématiques ou en se jouant de la singularité des situations des protagonistes, tissant des liens ayant peu d'égard au destin, à cette loi du tragique, du monde et de la ville considérés comme pièges se refermant sans exception sur les protagonistes du drame filmé. Ce que je décris maintenant ne correspond à aucun genre particulier, mais au monolithe cinématographique *La ville est tranquille* de Robert Guédiguian.

Rien ne laissait prévoir *a priori* dans le travail antérieur du cinéaste ce nouvel éclatement du discours et des formes. Lorsqu'un cinéaste surprend, il est indiqué de proposer une relecture de ses réalisations antérieures. Il y a maintenant quelques années, le cinéaste resté confidentiel depuis ses débuts, à la fin de la décennie soixante-dix, est devenu célèbre. Ses films ont trouvé la reconnaissance auprès d'un large public depuis la sortie de *Marius et Jeannette* et le

cinéaste épris de Marseille était classé : goût de la « pagnolade », troupe d'acteurs, exigüité des lieux, moyens limités... Le décor était campé et délimité, les personnages typés souvent dans leur bonhomie populaire et leur ressassement d'un militantisme passé.

À tout le moins, c'est dans l'arène du politique que Guédiguian pouvait se singulariser déjà, par sa nostalgie d'une clarté idéologique, allant d'ailleurs de pair avec la clarté de sa mise en scène, son art de la typologie des acteurs disponibles à la complicité du public, au succès. *Marius et Jeannette*, le film emblématique de son récent succès, relève à tel point de la typologie qu'il attendait son reniement âpre sous un appel au mouvement du monde, à la multitude, au détriment d'une exigüité généralisée et à l'exigence dramaturgique par une démultiplication typologique. La multiplicité, l'expression pléthorique des liens, est en phase avec une violente rupture de ban : le flot humain exacerbe la fuite en avant des hommes, les liens instaurent les éléments d'une chute grandiose imminente, ici filmée en son devenir. Pourtant, paradoxalement, il faut mettre au compte de cette imminence le titre du film, sans jeu sur les mots. Guédiguian guette l'indicible regard de la ville, la respiration continue de l'espace métropolitain accusé d'un vice de forme, en une mort rentrée, amnésique, que le protagoniste, paysagiste urbain ou architecte, perçoit comme il peut. La primauté de son regard critique dans le film explique par inversion le regard inattendu et puisant de Guédiguian.

Mise en espace circulatoire

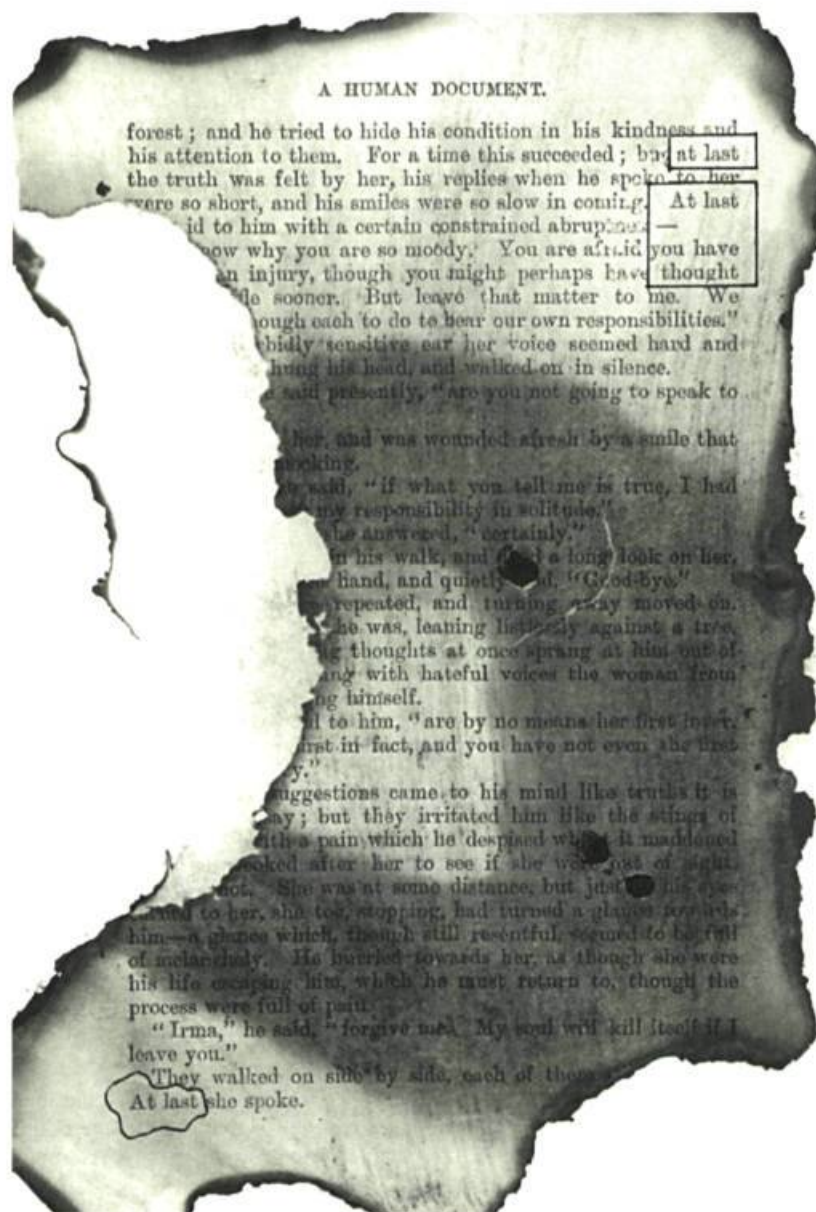
Dans *C'était un Québécois en Bretagne, madame*, Pierre Perrault filmait à un moment l'espace, les lieux en symbiose avec le regard de Hauris Lalancette, le protagoniste principal, et sa compagne. Lorsqu'ils visitent Versailles, Lalancette s'étonne de l'amplitude spatiale des lieux et s'exclame : « *C'est riche, mais c'est un corridor qui rapporte rien. C'est vide.* » Peu après, le couple va observer avec familiarité les vaches dans un enclos à proximité. Chez Guédiguian, la mise en scène de l'espace de la ville met aussi en cause, de façon virulente, par un jeu de confrontations d'espaces particuliers, la situation des protagonistes, leur classe. Cependant, cette illustration matérialiste du drame trouve sa justification non pas dans la prise de conscience d'un certain passé, hautain ou inaccessible (comme chez Perrault à la fin des années soixante-dix), mais dans

la possibilité concrète de reconstruire l'espace de la ville, d'en proposer une reconfiguration, si minime soit-elle à court terme. L'architecte explique la transformation des anciens quartiers ouvriers de Marseille en accord avec son propre projet — l'espace doit changer, en fonction de la présence croissante des nouveaux riches.

La potentialité transformative de l'espace urbain pourrait être l'amorce d'une reconfiguration des classes sociales et de leurs liens. Mais il n'en est rien. Cette potentialité est-elle l'effet d'un mouvement sans contrôle et fatal? Du docker contraint de se réhabiliter et devenu chauffeur de taxi à l'adolescente malheureuse, prostituée, droguée et séropositive en passant par l'architecte et son amante éducatrice pour les mésadaptés sociaux, des liens de l'un avec l'extrême droite, de l'autre avec une jolie jeune femme prônant des idéaux fascistes, le point de vue de Guédiguian relève de l'interception, du *visible* pris en flagrant délit. Comme si se situer au cœur d'une ville, dans l'œil de son cyclone, revenait à joindre le cœur de tout ce qui se dit, par jonctions infimes laissant couvrir progressivement — et tranquillement — le drame. Dans cette ville, rien n'est laissé à l'intimité, même pas l'événement calculé pour ne pas être reconnu dans sa gravité définitive. C'est par un étrange concours de circonstances que le chauffeur de taxi assiste à l'attentat perpétré contre un politique d'extrême droite, en partageant le point de vue de l'assassin potentiel, caché au dernier étage d'un immeuble d'habitation qui fait face au toit d'un immeuble où se déroule une réception politique, explicitant l'étroitesse des liens, la non-étanchéité politique généralisée.

Cette explicitation du politique est irréductible à l'eugénisme du film à thèse consistant, dans sa version la plus éculée, à subordonner les protagonistes à des fonctionnalités sociales et idéologiques. La misère de la fiction politique, sa désuétude, dont on retrouve les reliquats chez un Ken Loach, par exemple, consiste en un goût de la démonstration, sacrifiant pour son propos le réel, comme si ses figures dramatiques étaient les pions d'un échiquier politique où n'existe aucun joueur mais seuls des condamnés, fixés en ces rôles que l'invisible instance sociale fictionnalisée leur impose.

Mettre en scène les liens invisibles entre les protagonistes tend à exposer aussi l'ambiguïté des rapports humains sous couvert du jeu. Le jeu est un élément du drame, où le défi de séduire une belle fasciste à la sortie d'un café permet, par exemple, la planification du meurtre d'un



A Human Document (extrait) de Tom Phillips, 1997

DR

homme politique. Surtout, cette séduction est d'abord montrée pour elle-même, jamais clairement consentie d'avance par des idéaux précis, ni compromise par l'amorce d'une action. L'événementialité est toujours actualisée dans le drame et jamais ce dernier ne se rétracte.

Variation de la matière

Si le cinéaste arrive à évoquer la mosaïque des possibles de l'espace métropolitain, c'est qu'il ne tient pas à l'achèvement des drames — le drame se situe dans le passage d'une situation à l'autre. Par exemple : lorsqu'à la suite d'une conversation dans un café, Ameline (une jeune femme qui tient des propos contre l'avortement teintés d'idéal aryen), est suivie dans une rue déserte par le responsable du futur attentat et se retourne vers lui. La mise en scène du désir fonctionne ici à plein. L'attitude de la protagoniste, sa candeur, sa géné-

rosité sexuelle, vont de pair avec son opportunisme, les idéaux qu'elle défend, mais rappellent aussi que son narcissisme, la conscience de sa beauté, se donnent l'apparence d'une innocence sans danger de vénalité, possiblement partagée entre l'imaginaire enfantin et la passion dévorante. Banal. Mais le contraste entre la violence de son discours, dans une séquence précédente, et sa présente beauté est fulgurant. Elle s'offre sans contrainte, c'est un jeu, le drame est ailleurs. L'ordre amoureux et sexuel demeure. C'est en l'absence visible des oppositions idéologiques que la mort est tapie dans l'ombre.

Pourtant, la trace du meurtre est là. Dans le jeu de séduction s'impose l'exposition d'une proie. Une séquence s'achève, Ameline retournée vers son assaillant aspirant le captif de son regard sans s'affirmer pour cible. Elle répond à un appel. De fait, par le dispositif visuel, cet appel suppose un abandon total à celle qu'il faut sé-

duire. En quelque sorte, le regard posé sur Ameline trouve son corps propre. L'amorce de la séquence de l'assassinat de l'homme politique est par conséquent, logiquement, un point de vue dans la lunette de l'arme, la ligne de mire. Balayant de sa lunette l'ensemble de la réception, pour trouver la cible, il feint d'ailleurs un instant de viser le sexe d'Ameline, présente ce soir-là. Cet agencement des points de vue recèle une éthique. Il permet à Guédiguian de se protéger des dangers propres à sa mise en scène. Cette décision visuelle est logique et découle du principe selon lequel une idéologie extrême mise en action est vouée à son propre silence. Ainsi, l'absence physique de l'homme illustre au mieux son adhésion à une cause politique déterminant son projet radical. Cela n'est jamais forcé ni appuyé dans la dramaturgie même.

La mosaïque génératrice d'une narration surplombante peut instituer tous les protagonistes sur un même plan et donner une appréhension hautaine généralisée du drame exposé. Mais si *La ville est tranquille* n'est pas un film de missionnaire idéologique, cela se traduit par le rejet d'une prise d'altitude faisant du réel politique de la ville l'essence du drame. C'est dans cet instant où l'image d'une ville paraît achever le destin de ses protagonistes qu'elle irradie son micro-monde d'une onde de vie. Le récit du film paramétré par l'espace d'une ville justifie tous les liens, détermine sa construction en boucle, aussi ouvert au début et au final. Il maintient sa potentialité transformative, fondamentalement positive. Ainsi, on peut comprendre l'importance prédominante de la constitution formelle de ce récit en regard de l'ouverture finale. La puissance de la forme narrative d'ensemble résout la délimitation apparente du drame — les propos des protagonistes, leur pessimisme comme la gravité de l'ensemble des événements montrés ne doivent pas laisser de côté l'intégrité formelle. Le récit, pré-disposé à sa dérive constante, est aussi un jeu musical, voué à une esthétique souveraine de la variation. Le lyrisme est là, sous-jacent.

Le film s'ouvre sur une musique de Satie, interprétée par un jeune pianiste classique pianotant sur un clavier électrique dans un parc de la ville. Une pancarte devant lui indique son origine géorgienne. Il vient d'arriver en France pour étudier au Conservatoire de musique de Marseille. Il lui faut de l'argent pour s'acheter un vrai piano et continuer ses études. On l'oublie, puis à la fin du film un camion se gare au milieu d'une ruelle de la ville, et des hommes — déjà acteurs dans une autre portion du film — en tirent un piano neuf. Le jeune étudiant sort dans la ruelle de ce quartier populaire de la ville et joue sur son piano. Les gens s'approchent, on l'écoute. Le final offre une disponibilité sensible généralisée, musicale. La foule peut alors s'entendre sans s'aplatir ou « s'accorder », dans la multiplicité des voix. Le désarroi est repoussé par l'évidence foisonnante du monde, son incessant renouvellement.

Guillaume Lafleur