

Nrc

NOUVELLE REVUE
CENTRALIENNE

La ville

N°0
MAI-JUIN 2012

The image features a teal background with a series of white concentric circles on the right side, creating a tunnel-like effect. A thin vertical white line runs down the center of the image. The text 'NOUVELLE REVUE CENTRALIENNE' is centered within the innermost circle.

**NOUVELLE REVUE
CENTRALIENNE**



Cracheur de feu pendant la Nuit des Troubadours,
le jeudi 8 décembre 2011,
sur le campus de l'École Centrale

CHER LECTEUR,

Enfin ! Voici le numéro pilote de la Nouvelle Revue Centralienne, la première revue quadrimestrielle entièrement consacrée aux arts éditée par des centraliens.

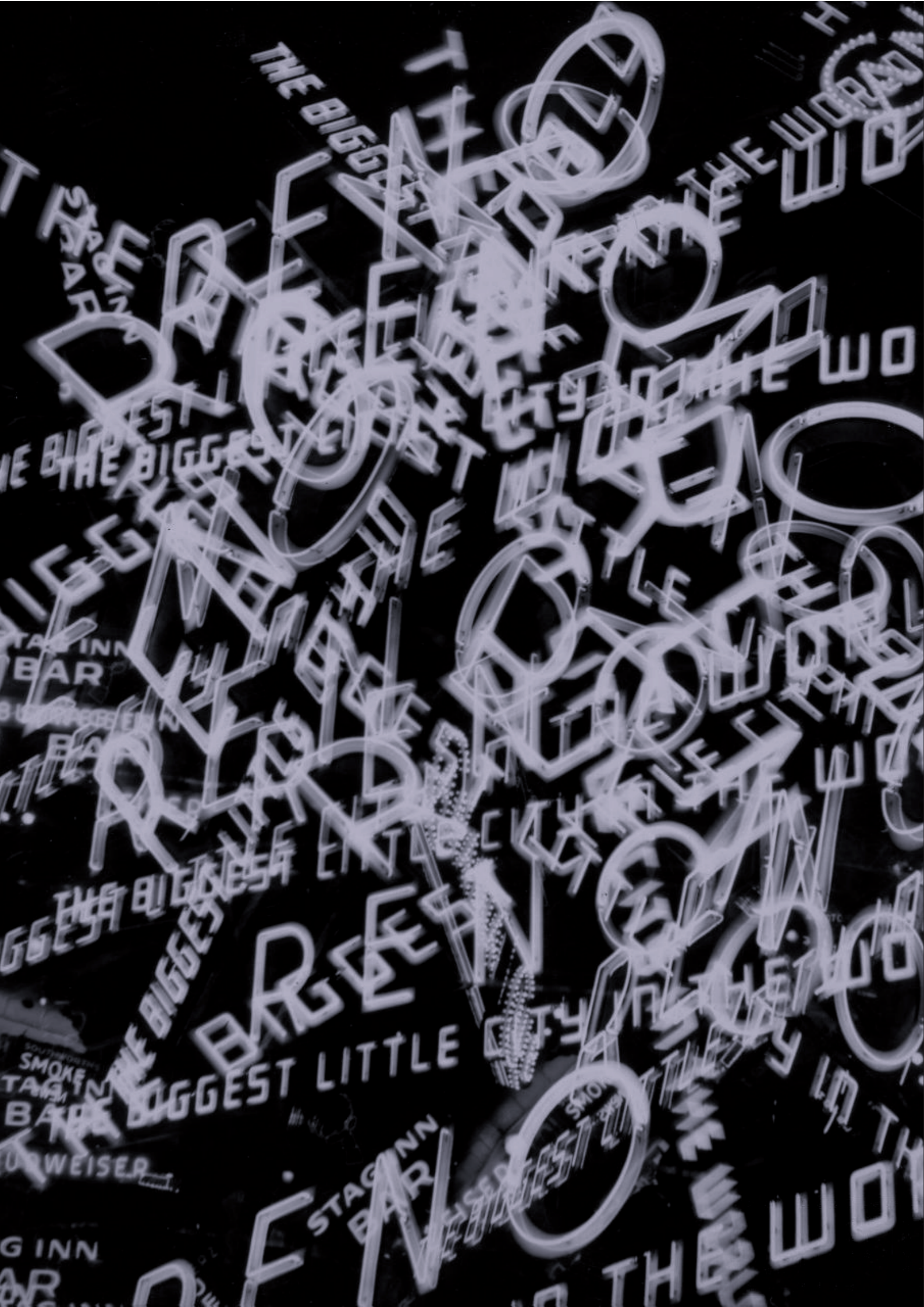
Cette revue doit être le medium privilégié d'expression de l'élève ingénieur qui, dans un environnement d'une grande aridité artistique, résiste, par un travail de création, contre la consommation frénétique par l'étudiant d'un contenu « culturel » uniformisé. Ce besoin existe ; il est pressant. Mais cette revue sera aussi la possibilité de vivifier le campus. Cela se fera en invitant soit des étudiants en école d'art, comme c'est le cas pour le présent numéro, soit de jeunes artistes français, à nous faire découvrir leur engagement et leurs projets à travers ces pages.

Chacun des numéros sera sous le patronage d'un thème, car c'est une caution contre la tentation de produire un fourre-tout suspect. Il rassemblera librement certains des fruits issus des rencontres entre chacun des arts et le thème. Nous avons choisi de consacrer ce numéro au thème de la ville. Enfants de citadins pour la plupart, notre rapport au monde s'est construit essentiellement par la médiation de la ville. C'est pourquoi ce thème nous est apparu comme quelque chose de naturel.

En guise d'invitation à la lecture, il ne me semble pas inutile de rappeler que vous, centraliens, êtes les forces vives et les hérauts de ce projet. Nous espérons que ce que nous vous proposons aujourd'hui saura combler vos attentes, tâche de Sisyphe tant il est vrai, comme le disait Baudelaire que « *Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage, / L'Art est long et le Temps est court* ».

Raphaël LOPEZ-KAUFMAN





Sommaire

PORTRAIT RÉFLEXION CINÉMA PORTFOLIO BD LITTÉRATURE MUSIQUE

Nicolas
Moulin, la
représen-
tation de la
ville et la fin
des utopies

par Aurèle
Nourisson

page 6

La ville, un
objet in-
saisissable

par Rhita
Cadi Soussi

page 11

Hollywood,
des buis-
sons de
houx aux
statuettes
dorées

par Ian
Cherabier

page 18

Cinéma,
ville
et densité

par Antoine
Watremez

page 24

La ville à
travers
le monde

par Centrale
Num'

page 12

En noir et
blanc et
une couleur

par Cécile
Ceppi

page 26

Dans Paris,
le street-art

par Anne
Cavril

page 28

Angoulême,
cité des
bulles

par Marie
Pétréquin

page 32

Adèle
Blanc-Sec

par Marie
Pétréquin

page 33

Le bruit et
les odeurs

par Alizée
Gau

page 35

J.G. Ballard :
Immeuble
de Grande
Hauteur

par Quentin
Estève

page 36

La ville de
Paris chez
Balzac

par Raphaël
Lopez-
Kaufman

page 38

L.A. Drone,
un petit pan
méconnu
de l'histoire
de Los
Angeles

par Adrien
Bruchet

page 45

Boîte à
musique :
funky town

par Quentin
Estève

page 46

No présent

NICOLAS MOULIN, LA REPRÉSENTATION DE LA VILLE ET LA FIN DES UTOPIES

TEXTE : Aurèle NOURISSON

« La nuit alors même qu'il dormait à même le sol du Bunker en ruine, Traven entendait les vagues vrombir en se brisant sur le rivage du lagon comme des avions gênants s'échauffant en bout de piste. »
- J.G. Ballard, *L'ultime Plage* -

« La ville est une sorte de liquide en ébullition dans quelque récipient fait de la substance durable des maisons, des lois, des prescriptions et des traditions historiques. »
- Robert Musil, *L'homme sans qualité*, T.1 -

Qu'est-ce que représenter la ville? Ou plus exactement qu'est-ce que représenter les symptômes de la ville ?

Le travail de Nicolas Moulin naît d'une prise de conscience, celle de la fin d'un âge moderne construit autour de deux empires, l'un Soviétique, l'autre Américain. L'événement qui marque cette fin, pour Nicolas Moulin, c'est la chute d'un mur, celui de Berlin.

Nicolas Moulin est plasticien, il vit et travaille à Berlin. Depuis une dizaine d'années maintenant, il explore les ruines, les architectures brutales, les déchets, les restes.

Avant toute chose néanmoins, mettons-nous au clair, sur ce que peut être la ville, sur comment nous l'entendons. Etymologiquement *ville*, vient du latin *villa*, ce qui apparaît dans un premier temps contradictoire avec la définition que nous pouvions nous faire de la ville. La *villa* latine étant ce domaine agricole, rural, quand la ville semble être une unité de concentration urbaine. Pour autant le propre de la *villa*, est d'être une unité économique et sociale à l'intérieur de laquelle se tissent des liens d'interdépendances. On retrouve, ici, la première étape de ce que peut-être une *ville* — une unité économique et sociale tissant des liens d'interdépendances. Il faut également distinguer cette unité de la ville, de l'unité politique de la cité, l'une et

l'autre n'agisse pas sur le même plan.

Traditionnellement, une ville est donc une agglomération importante qui s'oppose à l'idée de campagne. La ville est un réseau, un tissu économique et social interdépendant. Mais la ville c'est aussi le lieu d'une représentation, le lieu d'un ensemble de symptômes. La représentation, les symptômes d'un pouvoir qui, à travers l'architecture, la circulation, l'agencement vient représenter, penser, montrer ce qu'est la ville et ce qu'elle doit symboliser pour un ordre établi.

La ville est un quadrillage, un maillage qui repose sur une circulation, une construction et l'affectation de différentes fonctions, économiques, sociales, circulatoires.

Nous ne sommes pour autant aujourd'hui plus dans le modèle classique dit du « *Camp Romain* » que nous avons pu connaître au 17^{ème} siècle et dont la ville carrée de Richelieu reste l'emblème. Aujourd'hui la ville doit aussi se penser autour d'espaces confus, imbriqués, ce que l'architecte Hollandais Rem Koolhaas appelle les « *junkspace* »¹. La ville est donc à penser comme lieu d'un développement, d'une circulation économique, lieu de vie, d'habitation, mais aussi lieu d'une représentation et même d'une représentation politique.

Lieu qui parfois, néanmoins, échappe à sa volonté de représentation, tout acte architectural étant l'œuvre d'une politique. Les villes modernes s'échafaudent d'ailleurs autour d'un « *plan d'urbanisme* », c'est-à-dire d'une prévision, d'une estimation de ce que doit être la ville, de ce qu'elle va devenir.

La ville est également — et c'est peut-être la première chose que nous percevons — un paysage. Et à l'heure de la chute des utopies modernistes, à l'heure des réaménagements, on peut même affirmer qu'il s'agit d'un paysage encombré, carié par les restes, les ruines involontaires, les ruines qui échappent aux actes de pouvoir qui traversent la ville. Qu'il s'agisse du premier supermarché des Etats-Unis en ruine près de Détroit, ou d'un bunker à moitié enseveli sur les plages de Normandie.

Il nous faut aussi dire, que nous vivons dans un nouveau schéma historique de conservation du patrimoine. La ville du 20^{ème} siècle se construit autour d'un cycle construction-destruction-construction. A travers le plan d'urbanisme il s'agit de réaménager en permanence la zone urbaine. En permanence cacher les restes, les détruire, les restructurer pour offrir un autre paysage, ou plutôt un paysage nouveau — et en accord avec

la représentation que l'on donne à la ville.

Il existe des exceptions notables comme Sarajevo, restaurée dans son centre historique, mais également dans ses ruines. L'*Holiday Inn*, théâtre des tirs de snipers pendant le siège de la ville, a été restauré, réaffecté et, pour autant, vit comme une cicatrice volontaire de l'histoire de la ville.

Nicolas Moulin, lui, s'intéresse à cet involontaire, à ces restes imprévisibles, intempestifs, à ces restes voués à une destruction-restructuration certaine, à ces paysages limités dans la durée, à ces symptômes qui échappent.

La matière première du travail de Nicolas Moulin, c'est le souci, l'observation des mythes urbains et technologiques qui conditionnent les espaces de nos sociétés depuis la première révolution industrielle et — plus particulièrement aujourd'hui — depuis son effondrement. C'est aussi la chute marquée des utopies, qu'elles soient celles de l'architecture moderniste (barre HLM du quartier de Pruitt Igoe à Glasgow, par exemple) où des idéologies soviétiques (pensons ici aux photos de Frédéric Chaubin, rassemblées dans le remarquable ouvrage *CCCP*). Nicolas Moulin joue avec les espaces, les urbanités, la ville, pour mettre en scène la dystopie d'un temps qui ne réussit plus à se conjurer. Il déclare ainsi : « *Notre âge, orphelin de lendemains meilleurs, semble s'être perdu la nuit dans un bois où restent invisibles les éléments qui le rendent anxieux.* »

Observer les paysages et les symptômes des transformations, des mutations des urbanités, des ruines, et des architectures contemporaines, c'est là la genèse des pièces et du travail de Nicolas Moulin.

Plasticien et vidéaste, il met en scène tantôt Paris presque immobile, Paris dont la vie s'est retirée, tantôt les ruines modernes d'un monde contemporain en désuétude. Un monde sans utopie ; sans lieu d'idéal. Un monde

dans une absence d'idéal, dans l'attente d'un temps qui ne viendra plus. Il dit lui-même, mettre en scène ce moment du *non-temps* contemporain, « *un présent achronique composé de souvenirs rétro-actifs qui génèrent à travers l'espoir ou la peur la notion de demain.* »

La composition de ses paysages à la chronologie contrariée, où il met en jeu des concepts tel que l'uchronie², fait appel à une vision du futur où le spectateur se retrouve confronté à un *déjà vu* qu'il n'a au fond jamais observé, et qui pourtant fonctionne comme une réalité existante. À l'image des *souvenirs implantés* que l'on retrouve comme une figure de la science-fiction nord-américaine ou de la phrase de J.G. Ballard : « *Le rôle de l'artiste n'est plus tant de produire des fictions dans un monde qui en est saturé, mais bien d'inventer des réalités.* »

Inventer des réalités, avec les traces, les lieux, l'espace d'un contemporain saturé de fictions, de discours, etc. La ville, il nous faut la considérer — nous l'avons dit — comme une unité économique, comme un paysage, mais également — et peut-être surtout — comme le lieu d'un discours, c'est-à-dire le lieu d'une représentation construite et organisée d'une subjectivité. La subjectivité, ici, est celle d'un pouvoir politique qui se pense et se représente à travers la ville, l'espace, le territoire, les bâtiments. Pour autant, la ville est aussi le lieu où quelque chose échappe.

Nicolas Moulin développe une iconographie des monuments inquiétants. Il construit cette iconographie en y incluant des faux-semblants, des réalités potentielles, des réalités qui n'existent qu'à travers l'œuvre qui les met en scène. Il utilise ainsi la retouche graphique, en truffant ses images, ses photos de *faux*. La question alors n'est plus celle de la véricité de l'œuvre, mais de la réalité qui est créée ; de la réalité de cet espace potentiel dont on a l'impression qu'il est réel, perçu, déjà croisé auparavant,

et dans le même temps un espace représentatif d'une situation, d'un état du paysage.

C'est l'objet de la série *BLANKLÜMDERMILQ* réalisée en 2009. La série est un ensemble de photographies retouchées, transformées. La notion de véricité n'y constitue plus le pendant indispensable de la réalité, au contraire elle rend possible cette potentialité de l'espace que l'on perçoit. Il s'agit de pratiquer un paysage et d'y transformer le spectateur en narrateur d'une réalité potentielle.

Grautag fait penser au nom d'un jour de semaine coincé entre un dimanche raté et un lundi pluvieux. Lorsqu'on le prononce, ce mot fait penser au son d'une gouttière qui fuit. Le Grautag, c'est ce jour coincé dans les méandres de la déception totale que notre monde nous sert tous les jours.

Créer des réalités dans un monde saturé de fictions, de réalités sans narration donnée, c'est aussi écrire les pièces, les œuvres dans un autre régime de temporalité — ou en tout cas tenter de donner à voir une temporalité d'un *non-temps*... Pour restituer ce régime de *non-temps*, Nicolas Moulin parle de « *Grautag* » : « *En vrai, Grautag se dit Grauer Tag mais Grautag fait davantage penser au nom d'un jour de semaine coincé entre un dimanche raté et un lundi pluvieux. Lorsqu'on le prononce, ce mot fait penser au son d'une gouttière qui fuit.* » Le *Grautag* c'est ce jour coincé « *dans les méandres de la déception totale que notre monde nous sert tous les jours, dans ce train au bord de la dépression occidentale moyenne, dans les perspectives cavalières des dessins techniques sans âme. Aufond de ces souvenirs qui nous hantent — car ils ne sont que la promesse de ce que nous allons devenir si nous ne restons pas vigilants —* », « *nous errons dans un monde, quelque part entre [...] dans un*

1 | Il utilise cette notion notamment pour aborder la question des aéroports, des ponts, des zones confuses de transit

2 | *Uchronie* : écriture de l'histoire, non telle qu'elle fut, mais telle qu'elle aurait pu être.

aéroport, ou une chambre d'hôtel, dont la fenêtre donne sur un monde où le futur n'est plus qu'un no présent ; où le temps ressemble à ces vieux appareils électroménagers laissés sur le trottoir, attendant le camion à ordures, avec leurs autocollants « fonctionne » écrit sur la carcasse sans que personne n'y croie vraiment.

Le futur n'est plus qu'un « no présent », une sorte d'adaptation du « no futur » à notre temps sphérique où nous ramassons par petits bouts des éléments d'un passé confisqué par les années 90 pour nous constituer une mémoire.

Ce temps, je l'appelle le « no présent », une sorte d'adaptation du « no futur » à notre temps sphérique où nous ramassons par petits bouts des éléments d'un passé confisqué par les années 90 pour nous constituer une mémoire. Une mémoire reconstituée, remplie d'erreurs, cylindrique comme des tubes d'œufs qui servent aux sandwiches industriels. Une mémoire uchronique et wikipédienne, un nuage d'informations facebookiennes où flottent sans complexe, tour à tour, les complots de l'empire et les espoirs stéréotypés et pathétiques de l'écologie, et j'en passe. »³ Ce non-temps d'un futur qui n'est qu'une absence de présent c'est, dans son œuvre plastique, celui de ce que Rem Koolhaas appelle l'« automonument ». C'est celui aussi des exosquelettes comme fossile des temps à venir qui n'advieront jamais.

Un exemple frappant dans l'œuvre de Nicolas Moulin joue de cette problématique, c'est l'Askia-tower. Réalisée en 2006, il s'agit à la fois d'une maquette reproduite d'un hôtel de Pyongyang toujours en construction — et qui ne sera jamais achevé —, et d'un monument fantomatique, involontaire, inséré dans la vidéo WARMDEWAR.

Dans *New York Délire*, Rem Koolhaas parle ainsi de ces monuments :

« Passé un certain volume critique, toute structure devient un monument ou — du moins — suscite cette attente par sa seule taille, même si la somme des activités particulières qu'elle abrite ne mérite pas une expression monumentale. Cette catégorie de monuments représente une rupture radicale et moralement traumatisante face aux conventions du symbolisme ; sa manifestation physique n'est ni l'expression d'un idéal abstrait ou d'une institution d'une importance exceptionnelle, ni l'articulation lisible d'une hiérarchie sociale dans un espace tridimensionnel, ni un mémorial ; il se contente d'être lui-même et, du seul fait de son volume, ne peut éviter de devenir un symbole-vide et ouvert à toute signification, comme un panneau est libre pour l'affichage [...] »

Un bâtiment sans fonction qui devient monument involontaire.... Au contraire, dans la série *Interlichtens-tadt* réalisée en 2009, Nicolas Moulin réalise des structures, des bâtiments qui ne sont déjà plus des bâtiments, seulement les carcasses d'un bâtiment possible. Il voit ces exosquelettes comme des fossiles des temps à venir. Pour autant, n'oublions pas que Nicolas Moulin pense et réalise son travail dans un non-temps, dans un futur qui n'est que *no present*. Il est donc question de penser les structures, les fossiles de temps à venir qui sans doute jamais n'advieront...

Nicolas Moulin pratique le paysage. Il met en scène des réalités potentielles, des réalités fictives qui fonctionnent comme les échos d'un déjà vu. Il met en scène la désuétude qui encombre, carie le paysage. Il tente de produire une relation entre paysage et réalité. ; entre pratique du paysage, œuvre et production de réalité. A travers l'image, il teste, entreprend de créer un rapport fantomatique au paysage. En somme, il s'agit d'inventer des nouvelles réalités dans un monde saturé de fictions, de discours, de prévisions, à l'image de son installation *Le dernier ferme la porte en sortant* réalisée en 2007,

où il était question de fabriquer un terrain d'entraînement indéfini — un jeu sans jeu — ; créer une situation comme il la qualifie d'« inter-passive » entre un protocole bizarre — celui d'un terrain d'entraînement, de jeu indéfini — et le spectateur.

L'œuvre de Nicolas Moulin donne donc à voir et à penser la chute des utopies, des paysages cariés à travers un ensemble de symptômes architecturaux. Il s'agit de bâtiments inquiétants, monstrueux, brutaux, de paysages réellement fictifs, ou bien de structures, de maquettes, de vidéos... Ces symptômes sont ceux d'une représentation dystopique d'un monde en chute, non pas une fin de l'histoire, non pas l'attente inhérente au « présentisme » comme seul objectif futur, mais la dystopie d'un temps qui ne se conjugue plus, un temps gris — un *Grautag*. Un temps gris saturé de discours, de fictions, d'actes autoritaires, mais aussi d'intempestif. L'intempestif de cette dystopie des temps gris, c'est précisément cet acte architectural qui échappe à la planification pour une durée donnée, c'est le lieu d'une mort annoncée mais qui, pour un temps court ou long, perdure. Ces lieux symptomatiques sont des réalités potentielles, ils ne sont pas autre, pas *hétérotopie*, mais désuétude encombrante. Qu'il s'agisse d'un immeuble postmoderniste comme l'Askia-tower de Pyongyang, ou de bunkers potentiels incrustés dans un paysage réel, Nicolas Moulin méditise à travers l'architecture, à travers l'acte architectural comme symptôme — signe ou trace de la ville — le désenchantement. Un désenchantement critique, gris et permanent.

Si chaque époque délivre ses rêves, ses mythes, ses représentations idéalisées, ses utopies, le futur, lui, les réinvente toujours, en se nourrissant des échecs de l'avenir rêvé qui s'est échoué face à la réalité du présent. Mais qu'en est-il quand le futur n'est lui-même plus qu'un *No Présent* ?



Dans le sens des aiguilles d'une montre, en commençant par la photo ci-dessus

- Nicolas Moulin, extrait de la série *Vider Paris* (2001)
- Nicolas Moulin, extrait de la série *Vider Paris* (2001)
- Nicolas Moulin, *Askia-tower* (2006)
- Nicolas Moulin, image tirée du film *WARMDEWAR* (2006)
- Nicolas Moulin, extrait de la série *BLANKLÜMDERMILQ* (2009)



3 | Nicolas Moulin, extrait de l'interview parue dans YEAR numéro 2, avril 2012.

Polymorphisme

LA VILLE, UN OBJET INSAISSISSABLE

TEXTE : Rhita CADI SOUSSI
PHOTO : Anne CAVRIL

VAGUE

« La ville est hybride, informe et, puisqu'héritée, elle est imparfaite et contradictoire. »

L'AUC le Grand Paris

De la création humaine inerte, il n'y a que la ville qui continue à vivre sans sommeil. Les lumières s'éteignent pour se rallumer, au rythme de ceux qui l'habitent. C'est en un sens un organisme vivant suspendu entre sa naissance, sa composition et sa congestion, c'est un univers en perpétuel renouveau qui se recompose sur ses strates mais dont l'image reste intacte. Ses éléments mobiles sont aussi importants que ses éléments fixes : la ville habitée accumule l'effervescence, marque son architecture, ses rues et les mémoires. C'est le souvenir tangible, l'existence de l'abstraction du mouvement humain. Elle prend tout son sens si elle suscite plusieurs niveaux de signification et plusieurs interprétations combinées, et dont sa principale qualité est celle de l'imprécision.

SENSORIELLE

« La ville est un mirage, c'est pourquoi je la veux, je la désire. La ville est un fantasma. Elle est à moi, elle est l'endroit défendu, elle est le périmètre dangereux. »

Valentine Goby, *Petit éloge des grandes villes*

La ville est le lieu de l'interconnexion entre enjeux géographiques, historiques, économiques, sociaux, politiques et architecturaux qu'articule la densité humaine, mais sa compréhension passe par ses bruits, ses couleurs, ses odeurs qui dessinent les contours de son identité : c'est une infinité d'images que chacun interprète et que quelques un décident, le seul élément tangible inerte, poétique et sentimental vivant sous l'emprise des saisons, sous l'opposition perpétuelle entre mouvement et immobilité : la ville est unique, car ce n'est qu'à travers les sens qu'on la saisit et qu'à travers un symbole qu'on la transmet.

ZÉRO

« J'ai beaucoup voyagé et je me suis créé un idéal de la ville. »

Augusto Cagnardi

Le côté négatif du symbole est lié à l'impossible perfection. La ville comme idéal se rapproche de l'utopie autant que celle-ci s'éloigne de la ville authentique. De son mélange d'impressions et d'ambiances, on situe la limite à la volonté de la recréer. *One city nine towns* est un projet de la ville de Shangaï qui souhaite, par une stratégie de marketing architectural, importer le mode de vie européen par la construction de villes postiches qui passe par la perte de l'authenticité au profit de l'identité forte des villes européennes pour des fins économiques. La lecture de la ville est donc réduite à zéro.

« Il y a un plaisir particulier à regarder une ville, si banale que puisse être la vue. La ville est une construction de l'espace, et il faut de longues périodes de temps pour la percevoir. La composition urbaine est donc un art utilisant le temps. »

Kevin Lynch



Afrique, Europe, Amérique

LA VILLE À TRAVERS LE MONDE

PHOTOS : Salma BAKOUK, Abishek BALASUBRAMANIAN, Aurélie BARONI, Giulia GUIDI (Centrale Num')



ci-dessus :
Salma BAKOUK, Souk
CANON EOS 400D à 18 mm
F7.1 - 1/125 sec.

ci-contre :
Aurélie BARONI, Rochecorbon
CANON EOS 550D à 41 mm
F5 - 1/200 sec.





à gauche :
Abishek BALASUBRAMANIAN, *Singapour*
CANON EOS 1000D à 18 mm
F7,1 - 1/160 sec.

à droite :
Giulia GUIDI, *NYC*
PowerShot S2 IS à 6 mm
F2,7 - 1/1000 sec.





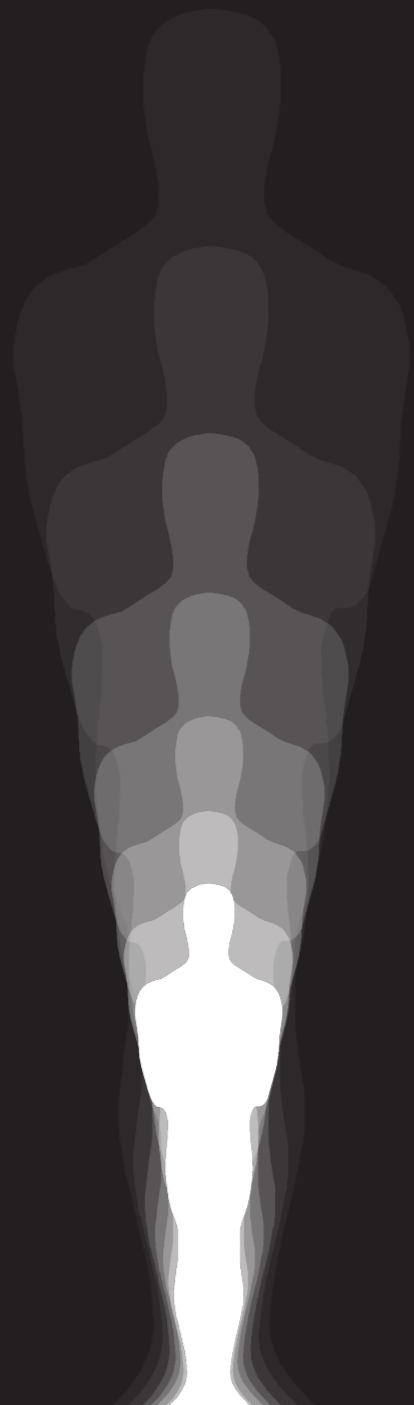
Abishek BALASUBRAMANIAN, *La Défense*
CANON EOS 1000D à 50 mm
F5 - 1/320 sec.



Aurélien BARONI, *Langeais*
CANON EOS 550D à 27 mm
F5,6 - 1/50 sec.

*Hollywood***DES BUISSONS DE HOUX AUX STATUETTES DORÉES**

TEXTE : Ian CHERABIER

HOLLYWOOD

Il faisait nuit et je regardais la ville par la fenêtre de ma chambre d'hôtel. On pouvait y déceler une certaine agitation, comme une frénésie de vie. Les voitures descendaient la rue, ne laissant voir que des traits de lumière rouge et blanche. Des silhouettes allaient et venaient à toute vitesse sur les trottoirs, faisant et défaisant ainsi des groupes sombres desquels me parvenaient vaguement des sons diffus de rires et d'exclamations. Sur les côtés, des bureaux de verre et d'acier, abandonnés à cette heure tardive, reflétaient les néons aux couleurs vives des boîtes de nuit qui les entouraient, miroirs d'une vie nocturne sur laquelle ils ne pourraient reprendre leurs droits qu'à l'aube. Je venais à peine d'arriver à Los Angeles, et le *jetlag* n'était pas prêt de me laisser dormir.

Il était 2h00 du matin lorsque, m'étant fait à l'idée que j'allais passer une nuit blanche, je décidai de descendre au bar de l'hôtel. Seul un vieil homme s'y trouvait, assis dans un fauteuil près d'une table basse dans le fond de la salle, un verre de whisky à la main. Même assis, on devinait sa taille imposante et sa carrure massive. Son visage rond dégageait quelque chose d'enfantin, malgré les indéniables marques du temps. Il me vit entrer d'un pas indécis, et me fit signe de m'approcher, d'un large geste du bras. La perspective d'avoir trouvé un compagnon noctambule suffit à me convaincre d'accepter l'invitation :

— Vous savez, ce n'est pas parce que nous ne séjournons pas au Château Marmont qu'il nous est interdit d'envahir les bars à 2h00, me dit-il d'une voix profonde où pointait son amusement.

— C'est surtout l'effet de dix heures de vol que je viens de subir qui

me donne cette dégaine mal assurée. D'ailleurs, c'est sûrement pour la même raison que je n'ai pas saisi votre allusion au Château Marmont.

— Mais qu'apprenez-vous à l'école ?! Il ne s'agit ni plus ni moins que de l'hôtel le plus prestigieux d'Hollywood !

— Je n'ai pourtant pas l'impression que notre hôtel ait de quoi pâlir en matière de luxe, répondis-je avec un regard pour la pièce, ses fauteuils en cuir, son bar toujours ouvert, et ses verres en cristal.

— Jeune homme, le luxe n'a rien à voir là dedans. C'est une question d'atmosphère. Cet endroit a tout connu, de l'amour au désespoir, de la vie à la mort. On commence à le sentir au bout de quelques séjours et, à ce moment-là, on ne se pose plus la question de savoir s'il est décent de descendre au bar à 2h00 : on le fait simplement parce qu'ici, seules nos envies priment.

— J'avoue que votre description fait envie.

— Laissez-moi vous citer quelques faits parmi les plus intéressants qui ont ponctué la vie de ce lieu, pour entretenir un peu votre curiosité. C'est un lieu qui a vu le producteur Howard Hughes s'installer au dernier étage pour pouvoir mieux espionner les starlettes à la piscine. Ici, James Dean préféra la fenêtre à la porte pour venir passer ses auditions pour *La fureur de vivre*. C'est aussi là que Jim Morrison a perdu « *la 8^{ème} de ses 9 vies* », en sautant du toit pour atteindre sa chambre, tandis que les Led Zeppelin testaient leurs nouvelles motos dans les couloirs.

— Rien que ça !

— Tant de vie, tant d'excès, pour finalement venir enrichir un peu plus notre imaginaire. Je dirais que ce lieu ressemble un peu à ce bon vieil Hollywood, dit-il d'un air rêveur.

— Il est vrai qu'il me tarde d'aller faire un peu de tourisme dans les rues d'Hollywood. Je pense qu'il y a beaucoup de choses à en apprendre.

— Vous passeriez à côté de beaucoup de ses mystères si vous vous contentiez d'une simple visite touristique. Comme toute les villes, Hollywood a sa vie propre, qu'il faut pouvoir percevoir si on veut la saisir, à défaut de la comprendre pleinement. Si vous me le permettez, j'aimerais vous emmener y faire un tour dès maintenant. Une ville se révèle beaucoup mieux dans la nuit.

Naissance d'un studio

Au départ, il y avait un fermier, Horace Wilcox, et sa femme Daeida Wilcox. En 1886, ils achètent un terrain vague dans la banlieue de Los Angeles. A ce moment-là, il n'y a pas de rue dans laquelle déambuler, pas de maison à contempler, ni de passant à croiser. Juste du houx qui pousse un peu partout, ce qui donne à Madame l'idée de nommer sa propriété Hollywood — « la forêt de houx ».

A ce moment-là, il n'y a pas de rue dans laquelle déambuler, pas de maison à contempler, ni de passant à croiser. Juste du houx qui pousse un peu partout, ce qui donne à Madame l'idée de nommer sa propriété Hollywood — la forêt de houx.

Plus de 20 ans après, Hollywood est devenu une petite bourgade tranquille, où il y a quelques rues pour déambuler, de petites maisons à regarder, mais pas beaucoup de passants. Il fait beau, il fait chaud mais pas trop, il y a l'océan à proximité, on y vit bien.



C'est ici que débarque un beau matin de décembre 1913, Cecil B. De Mille. Il ne le sait pas encore, mais un jour son nom sera associé aux grandes fresques du XX^{ème} siècle, tels *Les dix commandements* (*The ten commandments*, 1955) ou *Sous le plus grand chapiteau du monde* (*The greatest show on Earth*, 1952). Pour le moment, il n'est que le représentant d'une maison de production de la côte Est, *Famous Players Lasky*, qui changera plus tard de nom pour celui — plus glamour — de *Paramount*. Les producteurs recherchent un endroit où tourner un western, et s'ils viennent à l'Ouest c'est certes pour le bon climat, mais aussi et surtout pour fuir les conditions de travail contraignantes et trop chères de New York. Un contrat est signé, est c'est ainsi qu'est tourné *Le mari de l'indienne* (*The Squaw man*, 1913) dans le tout premier studio hollywoodien qui se trouvait être... une étable.

La rumeur se répand vite qu'il existe un endroit où l'on déambule au milieu des étables et du houx, et qui est parfait pour tourner des



de gauche à droite : Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Charles Chaplin et David W. Griffith

films. Tout le monde vient à Hollywood. Un véritable business se met en place, et pendant que les rues de la ville sont en train d'être goudronnées pour accueillir toujours plus de monde, ce sont des routes pavées d'or qui se tracent. En 1915, David Wark Griffith y tourne *Naissance d'une nation* (*Birth of a nation*, 1915), la première superproduction américaine de tous les temps. Deux ans plus tard, un jeune anglais attiré par les lumières de la ville signe de son nom le premier contrat à 1 million de dollars enregistré dans les annales du cinéma : Charles Chaplin.

Avec tout cet argent qui circule, une certaine haute société commence à se former, moins intéressée par les promenades dans les rues que par les fêtes que les plus riches aiment à donner, comme par exemple le couple de stars Douglas Fairbanks — le premier Zorro de l'Histoire du cinéma — et Mary Pickford. Ces derniers s'associent d'ailleurs en 1919 à Griffith et Chaplin pour créer un studio indépendant, *United Artists* — les futurs producteurs de James Bond entre autres —, ultime sym-

bole du lien étroit qui existe entre art, industrie et jet-set. Avec tout ça, le houx a fini par laisser place à de larges rues, dans lesquelles défile une société qui commence à donner son âme à cette petite ville.

Nous roulions désormais à bord de la voiture de mon nouvel ami d'un soir. Il avait une belle cadillac des années 50, décapotable. La couleur devait certainement être rouge, mais dans l'obscurité, elle tirait vers un mauve profond. Les reflets lumineux des réverbères glissaient le long du capot, rendant d'autant plus difficile, et d'autant plus inutile la détermination cette couleur. Le vent me fouettait le visage, tandis que j'admirais les demeures qui se faisaient de plus en plus rares, au fur et à mesure que leurs jardins se faisaient de plus en plus vastes, et leurs façades de plus en plus riches. Nous étions sur Mulholland Drive, et je me sentais bien.

Mon chauffeur continuait de parler de la création de Hollywood avec passion, et l'écouter était un vrai bonheur. Nous finîmes par atteindre un panorama, où il décida d'arrêter sa voiture. Je descendis et allai contempler la ville en contrebas. J'avais, étendue à mes pieds, une vaste étendue de points jaunes, d'où s'élevaient quelques faisceaux blancs : la vie y bouillonnait certainement, mais tout semblait tellement apaisé vu de là, dans le silence de la nuit. J'allais faire un commentaire d'une banalité affligeante sur ce que je voyais, un « *que c'est beau !* » que l'on sort toujours à ce genre d'occasion, lorsque mon compagnon me tapa sur l'épaule : — Attendez mon jeune ami, ce n'est pas ce que je voulais vous montrer.

Je me retournai alors, et le vit.

Le panneau « HOLLYWOOD »

Afin que toujours plus de monde puisse déambuler dans les rues, une agence immobilière s'est mis en tête de vendre toujours plus de terrain. Pour ça, il faut frapper fort, que ça claque aux yeux : on a de quoi vous permettre de construire la maison de vos rêves ! C'est ainsi qu'apparaît en 1923 dans le paysage hollywoodien, un panneau monumental, formé de lettres de 9 mètres de large, 15 mètres de haut, avec 4000 ampoules pour mieux l'illuminer, qui affiche modestement : **HOLLYWOODLAND !** Eh oui, ces promoteurs ne possèdent pas tout Hollywood, juste une partie des terrains, qu'ils nomment Hollywoodland. Destiné à ne rester qu'un ou deux ans, le panneau deviendra le symbole d'une industrie florissante et d'une ville qui décidera alors d'en acquérir les droits. Ce n'est qu'en 1949 qu'il perdra ses quatre dernières lettres, pour donner le fameux **HOLLYWOOD**, suite à une décision de la chambre du commerce qui estime qu'il faut promouvoir tout le quartier et pas seulement les terrains autour du panneau. Au passage, on en profite pour se débarrasser des ampoules, qui coûtent décidément trop cher. La solidité de ce panneau sera mise à rude épreuve au cours du temps. Déjà en 1940, le gardien du panneau enverra sa voiture s'écraser allègrement contre la lettre **H** en 1940, n'ayant jamais soupçonné qu'il pouvait être lui-même un danger pour ce qu'il gardait. Le plus gros problème de ces lettres géantes, c'est qu'elles étaient loin d'avoir été conçues pour rester un symbole éternel.

Les signes du temps étaient donc de plus en plus visibles. C'est ce qui explique que certains promeneurs des années 70 croiront se balader dans les rues de la moins fameuse « *HuLLYWO D* ». Heureusement, certaines âmes charitables, et fortunées — surtout au sens propre — accepteront de partager certains de leurs deniers pour restaurer le monument. Parmi elles, un éleveur de lapin du nom de Hugh Heffner, et un chanteur moins efféminé que ce que son nom pourrait laisser croire, Alice Cooper, qui insistera pour payer pour le deuxième **O**, en hommage à Groucho Marx.

Pourtant, ce panneau n'a pas connu que de drôle d'anecdotes. Il a également été témoin, et acteur principal d'un drame bouleversant. Nous sommes en 1932, un soir de septembre. Peg Entwistle est une jeune actrice new-yorkaise qui, à cause de la crise, a été obligée de venir jusqu'à Los Angeles dans l'espoir de trouver du travail. Ce soir-là, de l'espoir, elle n'en a plus. Elle est au pied de la lettre **H** du panneau, et elle n'a que faire de savoir si elle jouera à Broadway ou à Hollywood. Elle se sent vide et effrayée. Depuis six mois qu'elle est à Hollywood, elle n'a connu qu'une lente chute. Un petit rôle dans un film qui n'a séduit ni la critique, ni le public, puis plus rien. Une série sans fin d'auditions sans lendemains. Quelques

photos en tenue légère pour gagner un peu d'argent. Alors que sa carrière avait bien démarré à New York, que les critiques avaient toujours été bonnes à son sujet, Peg s'est mis à douter. Puis à désespérer. Avant de sombrer, dans la dépression, dans l'alcoolisme. Avant d'emprunter l'échelle du personnel d'entretien, elle relit les quelques mots qu'elle a griffonnés sur un bout de papier : *I am afraid, I am a coward. I am sorry for everything. If I had done this a long time ago, it would have saved a lot of pain. P.E.* Elle dépose son sac à main, prenant soin de laisser le mot à l'intérieur, avant de commencer à grimper. Une fois au sommet, elle parcourt du regard la ville dans laquelle elle avait mis tant d'espoirs, et qui lui a pris jusqu'à sa dignité. Un dernier regard. Peut-être une dernière larme. Enfin, elle se jette dans le vide, et tout s'arrête.

La tragédie de Peg Entwistle, aujourd'hui connue comme *The Hollywood sign girl*, reflète tout le pouvoir de cette ville, capable de vendre un rêve infini, et en même temps de briser celui de qui-conque aimerait se faire sa place au firmament.

Nous reprîmes le chemin de la ville peu de temps après qu'il eut terminé son histoire. Pendant un certain temps, aucun de nous deux ne prit la parole, ni ne sembla vouloir la prendre d'ailleurs. Loin d'être gênant, ce silence avait



un je-ne-sais-quoi d'apaisant qui me laissait songeur. Les habitations se resserraient petit à petit, en même temps qu'elles s'allongeaient et prenaient la forme de bas immeubles. Les routes firent place aux avenues, et des amateurs de déambulations nocturnes réapparaissaient. Cela faisait du bien de retrouver un peu de vie après ces quelques heures perdues dans le silence des quartiers résidentiels. Nous roulions sur Hollywood Boulevard quand mon compagnon me proposa de poursuivre cette promenade à pied, ce que j'acceptai volontiers.

La conversation reprit pendant que nous foulions de nos pas les noms de célébrités gravées dans le trottoir, la plupart d'entre eux intemporels. Lorsque nous dépassâmes le nom de Joanne Woodward, je demandai :

— Son nom me dit quelque chose, mais impossible de mettre un visage dessus. Qui est-elle ?

— Il s'agit de l'épouse de Paul Newman. C'est intéressant que votre regard se soit arrêté sur son nom, puisqu'il est d'usage de dire que c'est elle qui a inauguré de son nom le « *walk of fame* » sur lequel nous marchons, même si en réalité, ils étaient plusieurs à avoir inauguré cet endroit en même temps.

— Tiens, j'ignorais que Donald avait eu droit à son étoile, dis-je en posant le pied sur une plaque qui arborait fièrement Donald Duck.

— Et encore, Donald a la chance d'être resté célèbre. Je ne vous dis pas le nombre de stars d'un jour qui ont eu droit à leur étoile, et dont aujourd'hui pas même leurs petits-enfants ne se rappellent. Cette ville aime se célébrer, comme si elle avait peur de se voir arracher sa gloire de la même manière qu'elle l'a arrachée à bon nombre de ses habitants.

Je remarquai que nos pas nous avaient menés devant la façade d'un bâtiment plutôt beau, sur lequel la danse des ombres et des lumières créait un ballet de formes tantôt inquiétantes, tantôt amusantes,

HuLLYWO D sign, photo de Bob Beecher





toujours fascinantes. Voyant que je m'arrêtais, mon ami s'exclama :

— Ah ! le lieu sacré de l'orgueil du cinéma américain, le *Hollywood and Highland Center*, actuel lieu de la grand-messe annuelle du cinéma.

Banquets, scandales et statuettes

Depuis le début, Hollywood aime qu'on parle d'elle, et n'hésite pas à mettre ses atouts en avant. Le climat est doux, il y a des rues pour déambuler, le voisinage y est plus que correct, et en plus on sait tout le temps où on est puisqu'un immense panneau est là pour nous le rappeler.

Pourtant, en 1928, il manque quelque chose. C'est du moins ce que pensent Louis B. Mayer et ses amis, ou plutôt collègues, car quand on est l'un des plus grands producteurs de la ville, à la tête d'un studio dont le symbole est un lion qui rugit au début de chaque film, on ne peut pas vraiment dire qu'on a des amis dans le métier. Il manque ce « *little something extra* » qui inciterait toujours plus de monde à voir leurs films. Il faut créer un événement qui fera se tourner tous les yeux vers Hollywood, le temps d'envoyer des étoiles plein la tête des spectateurs, avant qu'ils ne rendent la pareille en envoyant à leur tour des sous plein les caisses des salles de cinéma.

Ils décident de mettre en place l'Académie des Arts et des Sciences du Cinéma (Academy of Motion Picture Arts and Science), afin de faire resplendir l'image du cinéma — américain si possible — à travers le monde. Et très vite on a l'idée d'organiser une cérémonie annuelle durant laquelle on célébrerait par une remise de prix la crème de la crème de ce qui s'est fait durant l'année cinématographique. Une occasion en or pour réunir la jet set, les médias, et les meilleurs traiteurs de la région pour organiser une magnifique soirée.

Le prix est une statuette dorée représentant une figure humaine asexuée, se tenant droite, et sans visage. Il n'est pas certain que l'acteur mexicain Emilio Fernandez qui a posé nu pour le modèle se soit jamais reconnu dans le résultat final. Ce prix est sobrement intitulé... Academy Award. *Let the party begin !*

Les premières cérémonies des Academy Award sont de belles réussites. Hollywood affiche son glamour, tout en sa-

chant se montrer ouverte d'esprit : le premier acteur de l'histoire du cinéma à remporter un tel prix s'appelle Emil Jannings et est allemand — il reste surtout dans les mémoires cinéphiles comme le professeur Ratt qui tombe sous les charmes ravageurs de la magnifique Marlène Dietrich dans *L'ange bleu* (*Der blaue Engel*, 1930).

Néanmoins, même si personne n'ose le dire, tout le monde le pense tout bas : Academy Award, ça fait sérieux, mais alors pour le glamour, on repassera. Qu'à cela ne tienne, cette statuette semble inspirer tout le monde, et bien vite, c'est un autre nom qui circule dans les coulisses. Un certain prénom qui revient sur les lèvres de tout le monde. Il semblerait que la statuette ait une tête à s'appeler Oscar — décidément, notre pauvre acteur mexicain n'est pas tombé sur le plus fidèle des dessinateurs le jour où il a posé pour le modèle. Qui l'a appelée ainsi en premier ? Allez savoir. Bette Davis, connue parfois sous le nom de première dame du cinéma, pour son caractère pour le moins marqué, en revendique la maternité, prétextant que la statuette lui rappelle son premier mari. On raconte aussi que ce serait la secrétaire de Louis Mayer qui, en la voyant se serait écriée, « *It looks just like Uncle Oscar* ». Toujours est-il que, dès 1932, un dessinateur animalier, spécialiste des souris, répondant au doux nom de Walt Disney, ne se retient pas, et remercie l'Académie pour l'« *Oscar* » qu'on lui remet, puisqu'apparemment tout le monde veut l'appeler comme ça. Il faut dire qu'il peut se sentir libre de faire ce qu'il veut avec les Oscars, Disney. Il détient aujourd'hui encore le record individuel du nombre de statuettes récoltées : 32. Ou plutôt 39, puisque pour *Blanche-Neige* (*Snow-White*, 1938), un boute-en-train de l'Académie a cru bon de lui remettre un Oscar normal, et 7 Oscars nains.

Bien sûr, c'est la ville qui se révèle à travers cette cérémonie, dans tout son apparent superflu, derrière lequel se cache une puissance implacable. Froide ? Prenez cette nuit des Oscars en 1954, durant laquelle Hollywood, dans son caprice d'un soir, a préféré les avances de la jeunesse aux audaces de la maturité. Cette nuit-là aurait dû être le triomphe d'une des plus grandes stars que la Terre ait jamais portées : Judy Garland. Elle est nommée

POUR LE FILM
BLANCHE-
NEIGE, UN
BOUT-EN-
TRAIN DE
L'ACADÉMIE A
CRU BON DE
REMETTRE À
WALT DISNEY
UN OSCAR
NORMAL ET
SEPT OSCARS
NAINS.

LES
OSCARS,
CET ÉTRANGE
BALLET OÙ
L'ASCENSION
ET LA
CHUTE,
LA GLOIRE
ET LA
DÉCHÉANCE
S'AFFRONTENT
DE FAÇON
IMPITOYABLE.

dans la catégorie meilleure actrice pour sa performance dans *Une étoile est née* (*A star is born*, 1954), film qui ose montrer l'envers du décor des productions hollywoodiennes, et est certainement l'un des meilleurs drames tournés au XX^{ème} siècle. Sa performance est littéralement bouleversante, et tout le monde sent le chemin parcouru par cette enfant de la balle qui, à seize ans, enfilait les chaussons rouges de Dorothy dans *Le magicien d'Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939). Judy Garland a connu une vie éprouvante sur les plateaux de tournage où elle était constamment surmenée, forcée d'enchaîner les pilules pour dormir et celles pour se réveiller. Avec *Une étoile est née* elle tient enfin sa revanche.

Fait du hasard, ou coup du sort, le soir de la cérémonie des Oscars, elle est coincée dans son lit d'hôpital, en train de récupérer d'un accouchement difficile. Qu'à cela ne tienne, tout le monde murmure qu'elle l'aura. Aussi dépêche-t-on le soir de la cérémonie une armée de photographe et de journalistes à l'hôpital, afin de réaliser un duplex parfait pour le moment de la remise des prix. Malheureusement pour Judy, Hollywood ne se sentait pas d'humeur à se prendre de plein fouet un film comme le sien, qui révélait la ville telle qu'elle était réellement. Ce soir-là, elle veut célébrer la jeunesse, retrouver sa jeunesse. L'Oscar de la meilleure actrice revient donc à une autre légende, Grace Kelly, mais pour un film mineur, *Une fille de province* (*The country girl*, 1954). Et tandis que cette dernière assure le spectacle devant les caméras en demandant à l'autre vainqueur de la soirée, Marlon Brando — pour *Sur les quais* (*On the waterfront*, 1954) — de bien vouloir l'embrasser, l'hôpital est déserté par tous les médias. Et c'est seule que Judy termine cette soirée qui aurait dû voir sa consécration. Triste ? Peut-être. Déçue ? Sûrement. Mélancolique ? Oui. Ce film sera un peu son chant du cygne au cinéma, puisqu'après elle fera surtout des rôles mineurs, ou des seconds rôles. Et elle ne recevra jamais l'Oscar de la meilleure actrice.

Quant à la ville, elle s'en porte bien. Elle est passée à côté d'une des plus belles performances de l'histoire du cinéma, mais au moins elle aura attiré tous les regards en son centre, consumant l'une de ses plus belles étoiles, à sa propre vénération.

Il était presque 6h00 du matin. Je commençais à sentir les effets de la fatigue. Ma tête bourdonnait légèrement tandis que nous rentrions à l'hôtel. Je repensais à cette soirée, que j'avais passée au milieu des champs de houx et des rues de Hollywood, parmi les cinéastes ambitieux et les fantômes d'actrices torturées. Il m'avait été donné de pouvoir contempler l'essence même de cette ville. Était-ce l'effet de la nuit sur mes nerfs éprouvés par les longues heures de vols ou la qualité de mon guide qui me donnait le sentiment d'avoir effectué un saut dans le temps ? Impossible à dire. Toujours était-il que j'avais assisté à un étrange ballet où l'ascension et la chute, la gloire et la déchéance s'affrontaient de façon impitoyable. Enfin nous arrivâmes :

— Je ne saurais vous remercier suffisamment pour cette soirée que vous m'avez offerte.

— Allez, elle fut agréable pour moi aussi. Mais je sens que vous avez besoin d'aller récupérer certaines heures de sommeil, tandis que moi, il me reste un whisky à terminer.

Nous nous serrâmes la main, et il disparut dans le bar. J'allai moi-même me diriger vers l'ascenseur, lorsque je me rendis compte que j'avais oublié de lui demander son nom. J'entraî donc à mon tour dans le bar et fut surpris de ne trouver personne. Je commençai par me dire que ma vue me jouait des tours, certainement à cause de la lumière tamisée et de mon état de fatigue. J'avançaï, balayai la pièce du regard, en fit le tour rapidement, mais il fallait bien me rendre à l'évidence : j'étais seul. Et pourtant, il n'y avait aucune espèce de moyen que l'homme ait réussi à sortir sans se faire remarquer. Perplexe, épuisé, je me laissai tomber dans le fauteuil où je l'avais trouvé, plus tôt dans la soirée. A ce moment-là, mes yeux se posèrent sur l'affiche d'un vieux film encadrée contre le mur auprès du fauteuil. Je ne saurais dire pourquoi, mais il me sembla reconnaître les traits de mon compagnon nocturne dans le visage du jeune homme qui y était représenté, bras tendu, regard au loin. Et plus je la fixais, plus j'étais persuadé que c'était bien lui. Il s'agissait de l'affiche de *Citizen Kane*. Avec Orson Welles.





Etats-Unis d'Amérique

CINÉMA, VILLE ET DENSITÉ

TEXTE : Antoine WATREMEZ

La ville Américaine a vu s'ériger les premiers gratte-ciel. Le *Home Insurance Building* conçu en 1885 par William Le Baron Jenney à Chicago, haut de onze étages, est considéré comme le premier d'entre eux. Le bâtiment affirme le potentiel nouveau de la construction en acier. Il marque l'entrée dans l'ère de l'hyperdensité des grands centres-villes aux États-Unis alors même que la ville Européenne sature et voit se concrétiser les théories hygiénistes.

A Paris, les percées d'Hausmann commencées en 1854 abattent sur leur passage le tissu historique insalubre. A Londres, la population double en un demi siècle. La planification de sa périphérie voit alors le jour et avec elle les premières cités jardins dont Letchworth est la première (1904).

Au même moment, la grande ville Américaine fascine mais commence à ressentir les conséquences de sa démesure. Dans les années 20, l'école de Chicago qui utilise alors la ville comme un laboratoire social relève les effets de sa densification sur les rapports entre les individus ; « les relations fortuites et occasionnelles se substituent aux relations étroites de la petite communauté »¹.

C'est sur cette représentation commune de la ville dense, en l'occurrence New York, que s'ouvre *Permanent Vacation*. Le ralenti des images fige la foule dans une marche hypnotique et anonyme. Mais ce n'est pas cette ville qui intéresse Jim Jarmusch. Les plans se substituent vite aux images de

rués désertiques où apparaît la figure du personnage principal. Dès lors, on suit ce marginal tout au long du film, au fil de ses rencontres sur fond de ruines, tas de gravats, bâtiments vides. Le décor prend par moment des allures romantiques quand la nature se mêle à l'architecture délaissée. Ces espaces résiduels sont ceux que la ville dense a rejetés au profit de sa propre centralité. On pourrait dire que ce processus est semblable à celui que subissent les zones péri-urbaines appartenant à un système concentrique qui se développe autour d'un pôle actif.

Le lieu où se déroule *Blue Velvet* est l'une de ces zones périphériques. Le film commence par une description idéalisée de Lumberton, ville moyenne des États-Unis où l'atmosphère paraît paisible. Pourtant le scénario dévie progressivement vers une histoire plus sombre dans laquelle le personnage principal s'insinue volontairement. Dans le même temps le décor évolue, passant de la bourgade tranquille et du ciel bleu à la ville dense et nocturne. David Lynch plonge le spectateur dans l'atmosphère fantasmagorique qui lui est propre. On voit alors comment la morphologie du tissu urbain prend part à créer une ambiance particulière à partir des images collectives. Le quartier pavillonnaire se veut calme et les bars de nuit isolés en bord de route glauques.

Paris, Texas est un *road movie*. Dans l'Ouest Américain, le personnage principal part à la recherche de

la mère de son fils. Le film est fait de longs plans cadrant de larges paysages, naturels ou urbains. Il témoigne de l'avènement de l'automobile et de l'infrastructure dans la ville Américaine. Une partie du film a lieu à Los Angeles, la ville diffuse par excellence où la voiture semble être le seul type de transport capable de recouvrir de telles surfaces. Avec l'excursion qu'il met en scène, le film s'inscrit dans la lignée de nombreux *road movie*², de l'émancipation à la conquête des grands territoires Américains grâce à la machine.

On peut voir à travers ces films deux types d'aménagement de la ville symétriquement opposés : la ville dense et la ville diffuse. La ville dense Européenne a été détestée au XIX^{ème} siècle, en partie à cause de la Révolution Industrielle qui a amené le tissu historique à saturation. De nos jours, sa conservation est prônée pour le caractère pittoresque qu'il évoque. La ville diffuse quant à elle est née de l'idée de cité-jardin d'Howard qui concilierait les avantages de la ville et de la campagne³. Après la guerre, elle trouve sa concrétisation à travers les villes nouvelles ou les grands lotissements. Elle a été remise en cause principalement pour des raisons esthétiques dans les années 60, en particulier en Angleterre avec *The Architectural Review*. Aujourd'hui, ce type d'urbanisation se trouve inadapté à la crise énergétique et à l'agrément de ses résidents pour la multiplication des distances qu'il implique.



Dans le sens des aiguilles d'une montre, en commençant par la photo ci-dessus

Permanent Vacation (1980), Jim JARMUSCH, 0'02"
Paris, Texas (1982), Wim WENDERS, 86'49"
Blue Velvet (1986), David LYNCH, 1'59"



1 | Robert PARK, *La ville*, 1925, dans l'ouvrage de Isaac JOSEPH & Yves GRAFMAYER, *L'école de Chicago, Naissance de l'écologie urbaine*, Champs Essais, 2004

2 | *Easy Rider* de Dennis HOPPER (1969), *L'épouvantail* de Jerry SCHATZBERG (1973), *Stranger than paradise* de Jim JARMUSCH (1984)

3 | Ebenezer HOWARD, *City of Tomorrow*, 1902, dans l'ouvrage de Françoise CHAOY, *L'urbanisme, utopies et réalités*, Points Seuil, 1965

Jeu de filtres

EN NOIR ET BLANC ET UNE COULEUR

PHOTOS : Cécile CEPPI



ci-dessus :
Porta Palazzo, Turin
SONY SLT-A77V à 22 mm
ISO 125 - F3.2 - 1/60 sec.
filtre vert

ci-contre :
Porta Palazzo, Turin
SONY SLT-A77V à 24 mm
ISO 250 - F5,6 - 1/125 sec.
filtre jaune



Street-art

DES COLLAGES DANS LES CANIVEAUX, DES DESSINS AUX MURS

PHOTOS : Anne CAVRIL



ci-dessus :
Q, Paris, novembre 2011
CANON EOS 350D à 28 mm
F3,5 - 1/8 sec.

ci-contre :
Courant, Montréal, juillet 2011
CASIO Exilim H15 à 4,3 mm
F3,2 - 1/5 sec.





ci-dessus à gauche :
A l'école, étais-tu déguisé en enfant ?, Paris, février 2012
 Canon EOS 350D à 45 mm
 F4,5 - 1/30 sec.

ci-dessus à droite :
X-Mas, Paris, février 2012
 Canon EOS 350D à 37 mm
 F4 - 1/30 sec.

ci-contre :
Mickey de Gaulle, Paris, octobre 2011
 FUJIFILM FinePix HS20EXR à 8,9 mm
 F5 - 1/30 sec.

Angoulême

LA CITÉ DES BULLES

TEXTE : Marie PÉTREQUIN

Depuis bientôt 40 ans, Angoulême est devenue dans tous les esprits la ville de la bande dessinée. Et pour cause : peu de villes peuvent se targuer d'avoir une « avenue Hergé » en leur sein... Tous les ans, au mois de janvier, la ville se transforme pour vivre, le temps d'un long week-end, au rythme des bulles. Mais la ville ne s'en tient pas qu'à un festival : tout au long de l'année, on peut y visiter la cité de la BD, regroupant un musée consacré à la bande dessinée, des bibliothèques, des magasins, des ateliers...

LE FESTIVAL INTERNATIONAL DE LA BD D'ANGOULÊME

Qu'est-ce ?

Ce festival, le rendez-vous de tous les amateurs, amoureux, ou novices de la BD, se déroule tous les ans à la fin du mois de janvier, durant quatre jours, et réunit quelques 250.000 visiteurs de tous lieux, sans compter les dessinateurs, scénaristes, éditeurs, français comme internationaux, qui s'y pressent.

En 1972, est organisée à Angoulême une exposition, *10 millions d'images*, mettant à l'honneur le 9^{ème} art. Cette exposition est un franc succès. Moins de deux ans plus tard, en janvier 1974, est ainsi inauguré le festival d'Angoulême, qui deviendra celui que l'on connaît aujourd'hui. Pendant quelques jours, se succèdent dans la ville des expositions, des spectacles, des ateliers, et même des films depuis quelques temps et, bien sûr, des remises de prix. Certains de ces prix ont

beaucoup d'influence sur le marché, notamment le « fauve d'or » — ou « prix du meilleur album » —, « les essentiels d'Angoulême » (qui récompense les six meilleurs albums de l'année) ou encore le « prix du patrimoine ». Est aussi attribué le « grand prix du festival », qui récompense un auteur pour son œuvre, ou sa contribution à l'évolution de l'art de la bande dessinée. Le titulaire de ce prix devient l'année d'après président du jury du festival. Plusieurs grands auteurs se sont ainsi succédé à la présidence : Tardi, Hergé, Moebius, Bilal... et, plus récemment, Baru en 2011, Art Spiegelman en 2012, et Jean-Claude Denis — auteur notamment de *Luc Leroi*, et père de *l'Oncle Ernest*, un album pour enfants —, ayant obtenu le grand prix cette année, sera le président de l'édition 2013. De nombreux concours pour les jeunes — concours des écoles ou des collégiens — se déroulent également durant cette période.

Et l'international dans tout cela ?

Depuis 1996, le festival s'efforce de rayonner à l'international. Cette année-là, une exposition sur la bande dessinée européenne y est présentée — elle fera ensuite le tour du monde. En 2001, c'est le manga japonais qui est mis à l'honneur. Un espace *manga-manhwa* sera même créé en 2003. En 2010, le festival devient russe et, un an plus tard, la bande dessinée belge *new generation* y prend ses quartiers. Cette année-là, on peut également remarquer la visite de Riyoko Ikedo au festival, l'auteure de *La Rose de Versailles*, formidable *manga* sur la cour du Roi-Soleil. Enfin, la bande

dessinée coréenne, le *manhwa*, sera le fer de lance de l'édition 2013. Le *manhwa*, qui a jadis souffert de la concurrence de son homologue japonais, est redevenu une littérature de premier plan : les *manhwagas* — *mangakas* coréens, donc — font preuve de styles très personnels et s'essayent à différents thèmes qui font le ravissement de leurs lecteurs.

La cité de la bande dessinée

La ville d'Angoulême a décidé d'être la ville de la BD, et pas seulement quatre jours par an.

En 1982 est créée au sein de l'Ecole Régionale des Beaux-Arts la section « L'Atelier-Ecole de BD ». Puis est créée la Cité de la BD, véritable temple de la bande dessinée, qui permet donc aux personnes trop occupées en janvier de venir néanmoins apprécier les différents aspects du 9^{ème} art. Des planches y sont exposées, des expositions à thème sont bien sûr présentées, et on peut également y trouver des bibliothèques. En bref, Angoulême, c'est la BD.

ET CENTRALE DANS L'HISTOIRE ?

Tu n'as jamais été au festival et rêves d'y aller ? Ça tombe bien, la BDtek a pour projet d'organiser un week-end à Angoulême pendant le festival ! Alors sois attentif aux affichages vers novembre si tu es intéressé... Et réserve ton week-end de fin janvier !

Paris

ADÈLE BLANC-SEC

TEXTE : Marie PÉTREQUIN

Qui a lu une œuvre de Tardi a forcément remarqué le côté sombre et l'atmosphère de roman noir qui y règne. Tardi n'hésite pas à nous montrer l'horreur, le sale ; ses personnages ne sont pas des gravures de mode, il les mutile — comme Brindavoine dans *Adèle*. Mais ce n'est pas le seul point commun de ses œuvres : la ville y est omniprésente. Plus qu'un décor, elle prend presque plus de place que les personnages, elle s'installe, et chaque case devient un voyage au cœur de Paris. Pourquoi Paris ? Tardi le dit lui-même : « *Mon truc, c'est la ville* ». Tardi ne dessine pas des héros, son héroïne, c'est Paris. Pourquoi Paris ? Parce qu'il y vit, tout simplement. Pour la dessiner, il doit l'arpenter, la parcourir, la connaître, la sentir. On suppose donc que si Tardi avait été anglais, il aurait écrit *The Adventures of Adel White-Dry*, se déroulant dans un Londres du début XX^{ème} noir et pluvieux, où l'on aurait visité tous les souterrains et monuments de la ville. Mais non, Tardi est bien parisien, c'est donc à Paris qu'Adèle nous emmène.

Ainsi, en ce début du XX^{ème} siècle, Adèle est une jeune femme se retrouvant mêlée à des aventures pour le moins

fantastiques : de la réapparition d'un ptérodactyle (« *ptérodactyle* » pour les fans) à l'assassinat de l'héroïne puis sa résurrection, en passant par divers savants, sectes adorateurs de démons antiques et fous, Adèle cherche de la matière pour écrire ses romans. Elle passe beaucoup de temps dans sa baignoire et fait preuve d'une curiosité la plupart du temps dangereuse pour elle.

Ses aventures la mènent aux quatre coins de Paris, dans des lieux bien connus de tous : la Tour Eiffel, le Jardin des Plantes, le Louvre ou bien les diverses gares de Paris. Il semblerait que Tardi ait décidé de nous faire un véritable voyage touristique : chaque page contient une vue de rue, de pont, d'immeuble, typique du Paris de cette époque. Bien sûr, les personnages ne sont pas en reste : vêtements, mobilier, décoration, mode de pensée, tout nous plonge au cœur de la Belle Époque. Tout est dessiné avec détail, même lorsque ce n'est qu'un simple décor de fond, et font penser à des gravures. La plupart des scènes se déroulent la nuit, ou sous la pluie, et les couleurs ne sont pas criardes ou omniprésentes : en effet, Tardi dessine en noir et blanc (les albums sont ensuite mis en couleur par d'autres, principalement Anne Delobel). Bien sûr, la proche

banlieue parisienne (Meudon par exemple) est également visitée.

Ainsi, au fil des albums, l'auteur recrée l'atmosphère de la ville au début du siècle, une ambiance noire et inquiétante dans laquelle évolue Adèle, une ambiance presque oppressante mais qui pourtant ne nous donne qu'une seule envie : aller (re-)visiter cette ville insondable qu'est Paris, monter dans un taxi et demander au cocher de nous emmener voir le Muséum d'Histoire Naturelle ou les catacombes.

LE MOT DE MARIE

Pourquoi ai-je pensé à Adèle Blanc-Sec et Tardi quand j'ai appris que le thème de la revue serait la ville ? Sur le coup, je ne savais pas... C'est peut-être là tout le génie de Tardi, nous laisser après la lecture de son œuvre l'image d'une belle femme pas toujours honnête, dans une ville magnifique.

*Poésie***LE BRUIT ET LES ODEURS**

TEXTE : Alizée GAU
ILLUSTRATION : Aubin CORTALE

**MIRAGE**

La ville grouille, gronde, bourdonne, klaxonne,
le sang de ses artères se déverse dans les rues
dans les voies où la foule se presse s'opresse
sans cesse à la recherche de quoi ? Ça personne
ne le sait.

La ville transpire, respire, expire, se nourrit
d'énergie, de travail, de soucis, de passions de
pression en une inspiration ;
Elle résonne, assomme, emprisonne dans le
même quotidien, le même chemin, aller-retour
traquenard chaque soir, chaque matin.
Elle vibre sous la pluie les réverbères, noyée de
cris de vie de poussière, luisante d'asphalte et
de lumière.

Elle tangue, tangue, au milieu de la mer
Îlot instable bouteille en verre qui plonge qu'on
oublie qui se perd
Chacun s'accroche à son rivage à son message
avec rage espoir désespoir
Car tout ce qu'on connaît, tout ce qui naît, tout ce
qui croît est là
Nos institutions, nos vices, nos religions, le vieux
monde moribond
Sur la grande Terre pas besoin de place
Le manque d'espace est salutaire

On s'adore on se déteste, qu'on vienne et qu'on
nous laisse seul, mais seul on n'est plus rien
Et bat la vie les cris la croisée des chemins d'un
million de destins
Dans la ville grouillante vacillante afférée
Et seul silencieux solitaire dans la grande tra-
versée du désert
On passe dans ce mirage humain miraculé.

LE CHANT DES VILLES

Il observe journallement une marée humaine
Où se mêle le chant cinglant d'une sirène
Au sourd ronronnement de longs vaisseaux luisants
Voguant au long des rues, suivis de leur écume
Déversant leur haleine, vaste flot d'amertume

Ce ressac de voitures des heures d'affluence
Au reflux se retire, laissant place au silence

Voyageur égaré, ces bruits qui t'ont guidé
Du clapotis de pluie jouant sur les trottoirs
Au brouhaha de vie murmurant dans les squares
Que tu as confondu au chant de l'océan
N'est que celui des villes apporté par le vent

Vieux vagabond marin si loin de son chemin
Prince des quatre vents déchu de son domaine
Goéland survolant une contrée lointaine
Perdu dans les méandres d'une ville incertaine
Il plane sans comprendre sur la folie humaine



LA TRILOGIE DE BÉTON : I.G.H.

TEXTE : Quentin ESTÈVE

James Graham Ballard est un peu dérangé. Né en 1930 à Shang-Haï d'un père PDG de la filiale chinoise d'une entreprise de textile anglaise, il ne rentre en Angleterre qu'en 1946, après s'être fait emprisonné par les Japonais pendant la deuxième guerre mondiale. Peu enclin aux études, il se passionne pour le surréalisme et la psychanalyse et commence à écrire dès les années 50. En 1964, à la mort de sa femme, il devient écrivain professionnel et — par la même occasion — figure de proue de la SF britannique.

Au centre de son œuvre réside l'Homme. Soumis aux catastrophes naturelles les plus dévastatrices ou sujet des plus atroces perversions, il se plaît à le dépeindre dans sa déchéance. Si ses premières écrits relèvent bel et bien d'une science-fiction post-apocalyptique (*Le Vent de nulle part*, *Le Monde englouti*, *Sécheresse*, *La Forêt de cristal*), Ballard aborde une toute autre question avec sa *Trilogie de béton*. Dans celle-ci, pas de catastrophe naturelle, pas d'humanité au bord de l'extinction ; c'est l'homme, dans son individualité, qui est mis à l'épreuve. Cette trilogie n'en demeure pas moins de la science-fiction, tant elle mêle avec brio sciences sociales et roman fiction. Composé de *Crash!*, *L'île de béton* et *I.G.H.*, ce tryptique révélera Ballard au public.

Crash !, paru en 1973 — et adapté au cinéma par David Cronenberg en 1996 —, narre les névroses mécano-philes d'individus provoquant des accidents de voitures pour leur seul plaisir sexuel.

L'île de béton, publiée en 1974, raconte la détresse d'un Robinson Crusoe des temps modernes qui, après un accident de voiture, se retrouve coincé dans un terrain vague, cerné par trois bretelles d'autoroute.

I.G.H., enfin, sorti en 1975, est le récit d'une lutte sociale — ou plutôt d'une guerre micro-sociale — dans une tour gigantesque.

Puisque le thème de ce numéro est la ville, c'est sur ce dernier ouvrage que nous allons nous attarder.

L'histoire prend donc place dans un immeuble cossu d'une ville quelconque. L'objet de cette œuvre n'est pas la cité et son interaction avec le bâtiment, mais le bâtiment lui-même — cité à lui tout seul. Tout y est en effet savamment pensé. La disposition des habitants est régie selon des critères hiérarchiques bien définis. Aux étages inférieurs : le peuple, les caissières, les stewarts, les gens de basses œuvres en somme. Aux étages supérieurs : la haute bourgeoisie. Au milieu : un ensemble homogène d'avocats, de médecins, de professeurs, de cadres, d'experts financiers, de producteurs TV et autres CSP+.

Chaque bloc socio-architectural est isolé des autres par l'aménagement d'étages-tampon. Au 10^{ème}, c'est une galerie commerciale, une piscine, une banque, une école ; tandis qu'au 35^{ème}, c'est une piscine plus petite, un sauna et un restaurant.

Au dernier étage : l'architecte Royal, chapeautant son œuvre, veillant sur ses 2.000 habitants, « *reposant en somme confortablement sur leurs épaules, dans la sécurité de son appartement plus luxueux que les leurs* ».

Il n'est pas difficile de voir que l'architecture, parce qu'elle uniformise, parce qu'elle isole, porte en son sein les germes du conflit social. L'implosion n'est qu'une question de jours. D'ailleurs, les prémices s'en font déjà sentir : querelles de voisinage incessantes, pannes d'électricité et d'ascenseur inexplicables, pollution des piscines, altercations violentes, balcons saccagés... Cette dégénérescence progressive nous est racontée à travers le regard du Dr Robert Laing. Fasciné par cette mutation en devenir, il se plaît à disséquer la tour, ses us et ses habitants.

L'élément déclencheur sera finalement une énième panne d'électricité. Seulement, à l'issue de celle-ci, le cadavre d'un lévrier afghan d'un habitant du *dessus* est retrouvé mort dans la piscine du 10^{ème}. Noyade accidentelle ou délibérée ? Inutile de se poser la question. C'est là la première manifestation meurtrière de la violence sous-jacente. Un chapitre plus tard, c'est le bijoutier du 40^{ème} étage qui chute par-delà la tour, s'écrasant sur les voitures en contre-bas, « *dans le fracas métallique d'une collision brutale* ».

Des groupes armés se mettent en place. Toujours organisés selon leur appartenance sociale, les habitants engagent des opérations commandos. Sabotage des ascenseurs, éparpillement des poubelles, de débris de verre, vols, agressions physiques, viols, meurtres en tout genre, toute la perversion humaine trouve son expression dans la tour, mais est relativisée par les habitants eux-mêmes. La bataille est ici un jeu ; la violence, un moyen de communication. Pour mieux prendre part aux événements, les habitants ne se calfeutrent pas chez eux. Ils laissent leur porte grand ouverte, ouverte aux

belligérants, ouverte aux Hommes, à l'humanité.

Dans cette guerre, les vainqueurs ne sont pas les petites gens qui peuplent les étages d'en bas et que l'on pourrait croire enclins à la révolte facile, à la lutte sociale acharnée. Non, les vainqueurs, ce sont ces riches bougeois, ennuyés de leur argent, qui prennent très vite goût à la bataille, y retirant un plaisir immense — le plaisir du riche à mettre les mains dans la crasse, à se rabaisser au plus bas niveau de l'humanité, à faire *comme le pauvre*.

Cette bataille, loin d'éloigner les habitants les uns des autres, les rapproche, les unit. « *Tous ceux qui vivaient dans la tour se réjouissaient de la détérioration, de l'équipement collectif et de l'atmosphère de conflit qui grandissait entre eux : tout cela les rapprochait et mettait fin à leur isolement glacial des*

« Un nouveau type social allait naître dans la tour, une personnalité nouvelle plus détachée, peu accessible à l'émotion, imperméable aux pressions psychologiques de la vie parcellaire : une machine d'une espèce perfectionnée. »

mois précédents. » Au fond, c'est à travers cette lutte intestine que les Hommes se révoltent contre la tour — et son créateur. Par ces viols, ces dégradations, ces défenestrations, ils expriment leur ressentiment pour cet immeuble qui n'a voulu que leur déshumanisation, leur parquement. C'était en effet là le projet intrinsèque à cet agencement architectural, « *faire naître dans la tour un nouveau type social, une personnalité nouvelle plus détachée, peu accessible à l'émotion, imperméable aux pressions psychologiques de la vie parcellaire [...] : une machine d'une espèce perfectionnée qui tournerait fort bien dans cette atmosphère neutre* ».

En narrant cette rébellion dévastatrice, Ballard délivre finalement un message d'espoir : quoique l'architecture veuille en faire — consciemment ou non —, l'Homme a un besoin fondamental de lien social. Nulle cloison, nul agencement hiérarchique ne peut mettre à mal cet aspiration naturelle — et essentielle. L'Homme a besoin de l'Autre.

Si vous souhaitez aller plus loin dans l'œuvre de Ballard, vous pouvez lire avec profit les deux autres volets de la *Trilogie de béton* mentionnés au début. Tout comme *I.G.H.*, ces deux ouvrages confrontent l'Homme à sa propre création — le premier à la voiture, le second au plan d'urbanisme.



© Terry Richardson



James Graham Ballard

Paris

LA VILLE DE PARIS CHEZ BALZAC

TEXTE : Raphaël LOPEZ-KAUFMAN
PHOTOS : Anne CAVRIL

Paris joue un rôle fondamental dans le grand œuvre de Balzac, savoir la *Comédie Humaine*. Lieu fondamental pour Balzac certes, mais aussi pour la littérature du XIX^{ème} siècle dans son ensemble. Paris est la nouvelle Rome, le nouveau centre du monde où se pressent les forces vives du continent. C'est donc naturellement que Balzac, qui voit son œuvre littéraire comme le moyen le plus sûr de modifier une société qu'il croit en grand péril, surtout au moment de la Monarchie de Juillet, conçoit Paris comme le lieu où ses personnages doivent évoluer. Car si Paris est le centre du monde, c'est une capitale en perdition, un navire en perdition, puisque Balzac utilise cette image qui remonte à l'Antiquité, et qui figure sur les armes de la ville — navire de la Cité, navire de la Cathédrale — qui entraînera à sa suite l'ensemble de la réalité. De plus, si Paris est le centre du monde contemporain, c'est aussi un abrégé de la réalité. En effet, pour légitimer son projet de grand bouleversement politique, Balzac doit s'efforcer de montrer que toutes les strates — nous verrons que pour Balzac ce seront des sphères — de la société sont dans un état de déréliction avancé ; l'analyse minutieuse de Paris abrégé de la société permettra de justifier ce constat.

Il s'agira donc dans cette étude trop incomplète de cerner la structure idéographique de Paris, telle que Balzac la concevait, c'est-à-dire mettre en évidence comment, en décryptant pour nous la symbolique des monuments et des habitants qui peuplent Paris, Balzac révèle au lecteur la structure véritable de la réalité. Car il est évident qu'il ne faut pas naïvement concevoir la *Comédie Humaine* comme un guide du Paris dans lequel évolua Balzac. C'est non seulement naïf — c'est faire la confusion entre univers fictionnel et réalité historique, oblitérant par là les richesses

surgies du travail de l'écrivain — mais c'est commettre une erreur d'interprétation de la *Comédie Humaine* comme Balzac a voulu nous la transmettre. Cette présentation de Paris étant en fait une représentation de Paris, dans ce que cela implique de torsion de la réalité — nous verrons comment Balzac introduit des types et des contre-types — au service de son projet romanesque — en fait projet politique.

Il convient aussi de limiter notre champ d'analyse. Il n'est pas inutile de rappeler que la *Comédie Humaine* se structure en trois grands massifs fondamentaux. Les *Etudes de mœurs*, les *Etudes philosophiques* et les *Etudes analytiques*. Les *Etudes analytiques* se composent de deux essais, *Petites misères de la vie conjugale* et *Physiologie du mariage*. Les *Etudes philosophiques* sont constituées de romans et de nouvelles très symboliques, où la ville de Paris joue un rôle important ; c'est dans cette partie de la *Comédie Humaine* que se concentre l'aspect fantastique de l'œuvre de Balzac. Enfin la partie la plus importante en volume, les *Etudes de mœurs*, se divise en six sous-sections : *Scènes de la vie privée*, *Scènes de la vie de province*, *Scènes de la vie parisienne*, *Scènes de la vie politique*, *Scènes de la vie militaire* et *Scènes de la vie de campagne*. Balzac cherche, comme on l'a dit, à analyser la société telle qu'elle est, afin de proposer celle qui devrait être. Notre travail portera donc uniquement sur les *Etudes de Mœurs*, cette partie étant la seule que Balzac considérerait comme suffisamment achevée pour que le lecteur puisse saisir son projet — car il faut bien avoir à l'esprit que l'édifice de la *Comédie* est extrêmement parcellaire ; le projet de Balzac reste inachevé. De plus c'est aussi la partie la plus intéressante de l'œuvre puisque Balzac signale lui-même, dans l'avant-propos à la dernière édition de la *Co-*

médie, que « ce n'était pas une petite tâche que de peindre les deux ou trois mille figures saillantes d'une époque, car telle est, en définitive, la somme des types que présente chaque génération et que la *Comédie Humaine* comportera. Ce nombre de figures, de caractères, cette multitude d'existences exigeaient des cadres, et, qu'on me pardonne cette expression, des galeries. De là, les divisions si naturelles, déjà connues, de mon ouvrage en *Scènes de la vie privée*, de province, parisienne, politique, militaire et de campagne. Dans ces six livres sont classées toutes les Études de mœurs qui forment l'histoire générale de la Société, la collection de tous ses faits et gestes, eussent dit nos ancêtres ».

L'analyse de la réalité repose sur un découpage en cercles concentriques. On a déjà ici trois cercles : la campagne, la province — qui correspond en fait aux villes de province — et Paris. Pour Balzac, Paris a interdit l'existence à ces villes qui ne sont plus que des espèces de cadavres, des centres qui se survivent, de fantômes. En effet Paris prélève sur ces villes un impôt terrifiant : tout ce qui sort du commun dans la province est invinciblement attiré par Paris, que ce soit la naissance, la fortune, le talent ou le génie. Mais pour comprendre l'intérêt de l'étude de l'importance de la ville de Paris dans l'œuvre de Balzac, il faut l'isoler encore d'avantage du reste de la réalité. A l'instar de l'opposition entre Rome et le reste de l'Empire romain — opposition qui reste actualisée aujourd'hui dans l'Eglise apostolique romaine, avec les bénédictions *Urbi et Orbi* données par le Pape, l'*Orbs* étant le pourtour romain qui s'oppose à la région indéfinie des barbares —, si Paris s'oppose au reste de la France, Paris s'oppose aussi aux autres villes du monde — dans les *Scènes de la vie militaire*, Balzac avait le projet de romans regroupés sous le titre de *Sous Vienne*.



Seul Paris ébranle la réalité

Au sein des *Etudes de mœurs*, seules les *Etudes de la vie parisienne* permettront au lecteur de réaliser le projet politique de Balzac, c'est-à-dire la revivification d'une société décadente. En effet, les *Scènes de la vie privée* regroupent des histoires qui se déroulent dans le huis-clos des intérieurs. Les faits que Balzac rapporte sont donc par nature cachés puisque la vie privée c'est ce qui ne fait pas d'éclat à l'extérieur. Le décor pourrait en être indifféremment Paris, la province ou la campagne ; le même genre d'aventure ou d'émotion pourra se produire dans ces milieux. Ce qui s'y passe relève d'ailleurs plutôt de la conjonction de milieux familiaux. Cela nous permet de dire que ces histoires ne seront pas essentielles lorsqu'il s'agira d'agir sur la société entière.

Les *Scènes de la vie de province* n'ont un retentissement qu'en province. Car au XIX^{ème} siècle, dans la France centralisée, héritage de Louis XIV aussi bien que de la tradition jacobine, la communication se fait entre Paris et la province essentiellement, et plus précisément, c'est Paris qui communique son activité à la province, c'est-à-dire aux villes de province, par l'intermédiaire de parisiens qui s'en sont allés y vivre. Ainsi en est-il de Gaudissart, personnage que l'on retrouve dans *L'illustre Gaudissart* et *La muse du département*, deux romans regroupés dans le sous-ensemble au titre révélateur de *Parisiens en province*. Si les villes de province ne communiquent pas entre elles, et que donc Angoulême ne connaît pas Provins, c'est bien que seul Paris peut ébranler la réalité toute entière.

Quant aux *Scènes de la vie politique* qui « montre[nt] les existences d'exception qui résument les intérêts de plusieurs ou de tous, qui sont en quelque sorte hors la loi commune », à celles de la vie militaire qui « montre[nt] la société] dans son état le plus violent, se portant hors de chez elle, soit pour la défense, soit pour la conquête », et enfin à celles de la vie de campagne qui « sont en quelque sorte le soir de cette longue journée, s'il m'est permis de nommer ainsi le drame social. Dans ce livre, se trouvent les plus purs caractères et l'application des grands princi-

pes d'ordre, de politique, de moralité », elles sont investies de projets différents. Les *Scènes de la vie militaires* — qui ne comportent à la mort de Balzac que deux romans, *Les Chouans* et *Une passion dans le désert* — doivent permettre de montrer comment les ébranlements parisiens doivent se communiquer à l'étranger. Les deux autres *Scènes* voient évoluer des personnages que nous appellerons par la suite des contre-typiques, et qui ne montrent pas la société telle qu'elle est, mais telle qu'elle devrait être, celles-là premières présentant des hommes « hors la loi commune », celles-ci des régions protégées de la corruption énorme qui sévit, et notamment à Paris.

On voit donc comment Paris — et donc les *Scènes de la vie parisienne* —, est la pierre d'angle du projet politico-littéraire de Balzac, puisque ce n'est qu'en imprimant le bon cap à la ville de Paris, navire qui fend les eaux de l'histoire traçant la voie de l'avenir, que l'on changera la réalité dans son ensemble, nécessité qui semble de plus en plus urgente à Balzac.

Idéographie de la ville de Paris

Avant que d'entrer dans le détail de l'idéographie de la ville de Paris, donnons un exemple de ces lieux que Balzac considère comme donnant un panorama complet de la société parisienne. Si le cimetière du Père Lachaise — où se trouve Rastignac à la fin du *Père Goriot* —, de par sa position élevée, est un de ces lieux remarquables, c'est dans l'ultime roman des *Scènes de la vie parisienne*, *L'Envers de l'histoire contemporaine*, que s'en trouve le meilleur exemple. Ce lieu est d'ailleurs réinvesti dans les *Etudes philosophiques*, et en particulier dans *La Peau de chagrin*. Il se situe au niveau des quais de Seine autour de l'île de la Cité, au Sud de celle-ci, sur le pont Neuf, avec l'Hôtel de Ville en face, Notre-Dame de Paris à droite, et de l'autre côté le Louvre, la Monnaie et l'Institut. « En 1836, par une belle soirée du mois de septembre, un homme d'environ trente ans restait appuyé au parapet de ce quai d'où l'on peut voir à la fois la Seine en amont depuis le Jardin des Plantes jusqu'à Notre-Dame, et en aval la vaste pers-

pective de la rivière jusqu'au Louvre. Il n'existe pas deux semblables points de vue dans la capitale des idées ». Pour Balzac, il faut avoir vu cet endroit pour entrer dans la compréhension de Paris. En effet, d'ici l'on voit tous les organes de la ville, mais surtout la manière dont ils s'articulent. Si l'on aperçoit la ville dans son organisation on l'aperçoit aussi dans son développement historique puisqu'« on y rêve Paris depuis les Romains jusqu'aux Francs, depuis les Normands jusqu'aux Bourguignons, le Moyen-Age, les Valois, Henri IV et Louis XIV, Napoléon et Louis-Philippe ».

La localisation géographique de ce lieu revêt aussi une importance fondamentale pour le projet balzacien. En effet, « on se trouve comme à la poupe de ce vaisseau devenu gigantesque ». La poupe et non la proue — pointe de l'île de la Cité vers la mer — c'est à dire le square du Vert Galant, là où se trouve la statue d'Henri IV. Or celui qui gouverne un navire, en l'occurrence le navire parisien, se trouve toujours à l'arrière. Balzac signale dans ce paysage sa volonté dévorante d'agir sur la société. Enfin, « Sainte-Geneviève couvre de sa coupole le quartier latin. Derrière vous, s'élève le magnifique chevet de la cathédrale. L'Hôtel-de-Ville vous parle de toutes les révolutions, et l'Hôtel-Dieu de toutes les misères de Paris. Quand vous avez entrevu les splendeurs du Louvre, en faisant deux pas vous pouvez voir les haillons de cet ignoble pan de maisons situées entre le quai de la Tourneville et l'Hôtel-Dieu, que les modernes échevins s'occupent en ce moment de faire disparaître », c'est-à-dire qu'on a là toutes sortes de puissances : l'Eglise avec la cathédrale qui en est le fond de la doctrine et l'Archevêché qui en est la puissance mondaine et séculière, la royauté avec le Louvre et les Tuileries, la municipalité avec l'Hôtel de ville, les artistes avec le Quartier Latin.

Entrons maintenant dans le détail de cette idéographie. Chacun des romans ou des nouvelles que Balzac a choisi de classer dans les *Scènes de la vie parisienne* doit nous permettre de déchiffrer une région de ce vaste réseaux de symboles qu'est la ville de Paris dans l'univers balzacien. Nous avons vu que Balzac considère que la société est entrée

dans une phase de décadence aggravée. Si Paris est cet abrégé de la réalité dont parle Balzac, Paris doit être le parangon de cette décadence.

Dans la première partie de *L'Histoire des Treize*, qui ouvre les *Scènes de la vie parisienne*, c'est-à-dire dans *La fille aux yeux d'or*, Balzac commence par une longue description de Paris, qu'il dépeint comme l'enfer de Dante où ne se pressent en foule que des personnages hideux. En effet, Paris est « un spectacle où se rencontre le plus d'épouvantement » ; « la population parisienne [est un] peuple horrible à voir, hâve, jaune, tanné. Non pas des visages, mais bien des masques : masques de faiblesse, masques de force, masques de misère, masques de joie, masques d'hypocrisie ; tous exténués, tous empreints des signes ineffaçables d'une haletante avidité ? Que veulent-ils ? De l'or, ou du plaisir ? » Ou encore « Peu de mots suffiront pour justifier physiologiquement la teinte presque infernale des figures parisiennes, car ce n'est pas seulement par plaisanterie que Paris a été nommé un enfer. Tenez ce mot pour vrai. Là, tout fume, tout brûle, tout brille, tout bouillonne, tout flambe, s'évapore, s'éteint, se rallume, étincelle, pétille et se consume. Jamais vie en aucun pays ne fut plus ardente, ni plus cuisante ».

On voit se dégager de ces deux passages les thèmes essentiels de l'or et du plaisir. En effet, pour Balzac, Paris a deux moteurs : les besoins et les plaisirs. La population cherche d'abord les plaisirs les plus simples — comme manger ou boire — mais aussi des plaisirs plus complexes. Or cette volonté d'obtenir des plaisirs passe par toutes sortes de médiations et en particulier par celle de l'or, c'est-à-dire de la monnaie — mais le terme permettra de meilleurs développements poétiques —, qui confère à celui qui le détient — cet or — la possibilité d'obtenir n'importe quel plaisir. Or ce langage particulier qu'est la monnaie a un fort pouvoir uniformisant, puisqu'il transforme toutes les qualités en chiffre, alors que c'est justement par des êtres « hors la loi commune » que la société devrait être peuplée. Mais en-deçà, l'or stratifie le peuple parisien. Balzac fait un équivalent moderne et français de l'enfer de Dante, cône formé d'anneaux successifs qui s'enfoncent

dans la Terre. Ici c'est un ensemble de sphères au rayon de plus en plus petit, où chacune des sphères prépare le plaisir des niveaux supérieurs. On peut remarquer dès maintenant qu'il y aura six sphères comme il y a six parties dans les *Etudes de mœurs*.

La première sphère est celle de ceux que Balzac appelle les prolétaires. Il faut entendre ce terme au sens d'artisans, car Balzac, qui avait vu tant de choses, n'avait su déceler l'apparition des ouvriers avec le développement de l'industrie, comme Zola a si bien su le faire. L'ouvrier c'est donc « le fabricant [...] qui, de ses mains sales, tourne et dore les porcelaines, coud les habits et les robes, amincit le fer, amenuise le bois, tisse l'acier, solidifie le chanvre et le fil, satine les bronzes, festonne le cristal, imite les fleurs, brode la laine, dresse les chevaux, tresse les harnais et les galons. découpe le cuivre, peint les voitures, arrondit les vieux ormeaux, vaporise le coton, souffle les tuls, corrode le diamant, polit les métaux, transforme en feuilles le marbre, lèche les cailloux, toilette la pensée, colore, blanchit et noircit tout. »

On voit que la partie la plus basse de la population prépare les plaisirs des autres sphères. Les vêtements, tout le luxe vient de cette population d'artisans. Cependant il faut que cette population ait quelques plaisirs. Le brodeur sera heureux de faire un beau costume pour quelqu'un d'autre. L'artisan a ses plaisirs, mais ce sont des plaisirs qu'il goûte par procuration. Si la noblesse de l'Ancien Régime faisait goûter à tous ce luxe en s'exposant, après la Révolution, l'artisan sait qu'il ne reverra plus son travail, la noblesse n'évoluant plus que dans les salons et les boudoirs dissimulés derrière les larges grilles des hôtels particuliers. Balzac parle même de « procréation matérielle » pour parler de la confection d'objet ; le peuple projette sa sexualité sur les objets qu'il fabrique. La brodeuse ne peut mettre les robes qu'elle brode. Mais la robe elle-même va devenir un objet de plaisir. Cette procréation matérielle est une jouissance perpétuellement interrompue et il y a dans le travail de l'ouvrier une castration constante. Parce qu'il est la base des plaisirs des

sphères supérieures la Spéculation rétribue l'artisan avec un « salaire excessif ». Par ce salaire il s'imagine pouvoir sortir de sa condition. C'est pour sortir de cette première sphère que « ces quadrumanes se sont mis à veiller, pâtir, travailler, jurer, jeûner, marcher ; tous se sont excédés pour gagner cet or qui les fascine ». Cependant, le prolétaire fatigue trop pour conserver cet or ; il l'utilise

« Insouciants de l'avenir, avides de jouissance, les prolétaires jettent leur argent le lundi dans les cabarets. »

pour son plaisir immédiat : « Puis, insouciants de l'avenir, avides de jouissances, comptant sur leurs bras comme le peintre sur la palette, ils jettent, grands seigneurs d'un jour, leur argent le lundi dans les cabarets, qui font une enceinte de boue à la ville. » On voit ici comment Balzac fait correspondre cette première sphère sociologique à la géographie de la ville de Paris. En effet, Paris se dissout dans la campagne par cette banlieue de misère et de plaisirs qui ceinture la ville. Cependant, le travail imposé par les étages supérieurs fatigue les prolétaires, déforme ce peuple, le rend malade. Cette population « se livre à des mouvements qui la font se gauchir, se grossir, maigrir, pâlir, jaillir en mille jets de volonté créatrice ». Balzac va jusqu'à comparer cette population à Vulcain, dieu grec de la métallurgie, époux de Vénus, que celle-ci trompe avec Mars, le beau militaire. Vulcain est la laideur et la difformité. Il est borgne et bossu, malgré sa force extraordinaire. Toutefois, à l'intérieur de cette couche il y a certains individus qui, par hasard, ou parce qu'ils sont faibles, qu'ils n'ont pas l'appétit de jouissance qu'a l'ouvrier d'à côté qui est plus vivant, vont réussir à économiser. Ceux-ci vont devenir de petits bourgeois, des boutiquiers. C'est la deuxième sphère de cet enfer parisien. Ainsi « le hasard a fait un ouvrier économe, le hasard l'a gratifié d'une pensée, il a pu jeter les yeux sur l'avenir, il a rencontré une femme, il s'est trouvé père, et après quelques années de privations dures il entreprend un petit commerce de mercerie, loue une boutique ».

Au moment où le prolétaire devient par hasard mercier cumulard, il donne une instruction à ses enfants qui peuvent alors passer au niveau supérieur. Voici la possibilité de l'élévation et l'on passe à la troisième sphère. C'est la petite bourgeoisie composée « *des commerçants en gros et leurs garçons, des employés, les gens de la petite banque et de grande probité, les fripons, les âmes damnées, les premiers et les derniers commis, les Clercs de l'huissier, de l'avoué, du notaire, enfin les membres agissants, pensants, spéculants de cette petite bourgeoisie qui triture les intérêts de Paris et veille à son grain, accapare les denrées, emmagasine les produits fabriqués par les prolétaires, encaque les fruits du Midi, les poissons de l'Océan, les vins de toute côte aimée du soleil* ».

La quatrième sphère est celle des grands bourgeois. C'est une « *espèce de ventre parisien, où se digèrent les intérêts de la ville et où ils se condensent sous la forme dite affaires, se remue et s'agite par un âcre et fielleux mouvement intestinal, la foule des avoués, médecins, notaires, avocats, gens d'affaires, banquiers, gros commerçants, spéculateurs, magistrats* ». Il est très curieux que cette sphère soit comparée à l'intestin. Elle est tout à fait différente du ventre de Paris de Zola, que sont les Halles, symbolisant la splendeur de toute la nourriture qui arrive de la province. C'est le monde des affaires qui est comparé à l'intestin, au tube digestif. Or ceux qui nourrissent au sens propre Paris ce sont les boutiquiers. En fait, ici, au contraire, c'est la fin de la digestion qui est évoquée. C'est une image que l'on peut rapprocher de concepts psychanalytiques : Freud relie la monnaie, l'or, au stade anal et aux excréments. Il y a pour Balzac quelque chose de répugnant dans ce monde des affaires, qui pourtant l'attire puisqu'il a toujours voulu y appartenir.

A ce stade, on peut dégager un point commun à ces quatre sphères : c'est l'absence radicale de temps libre dans une journée type de leurs représentants. Balzac dit que « *le temps est leur tyran* » ou encore qu'« *il [leur] faut dévorer le temps, presser le temps, trouver plus de vingt-quatre heures dans le jour et la*

nuit ». Tous essaient de multiplier les heures de la journée ; ils doivent ajouter celles de la nuit, pour survivre et amasser l'argent nécessaire pour passer à l'étage suivant qui les happe irrésistiblement. Aucun n'a le temps de réfléchir, de penser et surtout de lire. C'est très important pour la machinerie de Balzac. Les membres de ces quatre premières sphères sont incapables de lire attentivement la production littéraire contemporaine, et en particulier celle de Balzac. Car cela demande beaucoup d'heures et Balzac estime que ses livres ne sont pas un délassement. Il ne fait pas du roman comme Paul de Kock, Dumas, ou Eugène Sue. C'est plus sérieux ; il faut avoir lu toute la *Comédie Humaine*. Le projet politico-littéraire balzacien ne s'adresse donc pas à ces quatre premières sphères.

La cinquième sphère, contrairement à ce qu'annonçait la construction de ce début de *La fille aux yeux d'or*, n'est pas celle à laquelle les grands bourgeois aspirent. C'est la sphère des artistes. Pour Balzac, la différence essentielle entre cette sphère et les quatre précédentes réside dans la paresse consubstantielle à l'artiste. Cette différence implique que l'artiste n'aura pas suffisamment de temps pour son travail de création, car il en utilisera une partie plus intelligemment que les autres. Plus intelligemment car c'est pendant ces moments de loisir que sa paresse lui ménage que l'artiste pourra lire — et lire attentivement. S'il devra perpétuellement rattraper le temps perdu en fournissant un travail énorme, ce temps perdu est précisément le moment où l'artiste utilise son temps d'une façon qui n'est pas stupide. D'où sa beauté tourmentée. Ainsi « *là encore, les visages, marqués du sceau de l'originalité, sont noblement brisés, mais brisés, fatigués, sinueux. Excédés par un besoin de produire, dépassés par leurs coûteuses fantaisies, lassés par un génie dévoreur, affamés de plaisir, les artistes de Paris veulent tous regagner par d'excessifs travaux les lacunes laissées par la paresse, et cherchent vainement à concilier le monde et la gloire, l'argent et l'art. [...] Peu de ces figures, primitivement sublimes, restent belles. D'ailleurs la beauté flamboyante de leurs têtes demeure incomprise* ».

D'où vient l'artiste s'il ne vient pas du grand bourgeois ? L'artiste sourd de toutes les sphères, mêmes supérieures. Certains individus s'échappent de ce grand moulin parisien pour rejoindre le peuple des artistes et c'est à la fois leur bonheur et leur malheur. Car si toutes les sphères inférieures travaillent aux plaisirs des autres, l'artiste est le plus grand jouisseur de la société car il vit en travaillant pour son plaisir. Et la société va chercher à se venger de ce plaisir insolent. En tout cas, c'est une exception qui traverse principalement les couches inférieures de la société. Mais il peut venir de la sphère supérieure, c'est à dire de l'aristocratie. En effet, parmi les familles nobles ruinées, certains enfants vont vers les Arts. C'est l'artiste romantique qui se voit comme le successeur de la noblesse d'Ancien Régime. La noblesse de la Restauration et — à plus forte raison — celle de la Monarchie de Juillet ont failli à leur tâche. L'artiste est un noble déchu qui doit retrouver sa noblesse. L'artiste est par essence mécontent ; il exprime le malheur de l'aristocratie et de la société. C'est pourquoi l'artiste le plus sérieux va essayer de guérir la société — d'où ces artistes révolutionnaires comme ceux du Cénacle, où l'on retrouve le romancier d'Arthez, le peintre Bridault, le théoricien politique Michel Chrétien, ou encore le médecin Horace Bianchon.

Cependant, par son génie, l'artiste se met en dehors de la société qui ne peut le comprendre et le rejette alors comme un corps étranger. Pour Balzac l'Ancien Régime savait profiter de l'artiste. Il rêve même d'un retour à la Renaissance, période où le génie était reconnu, et où il se réalisait grâce à la complicité des rois et dépassait alors véritablement la condition humaine. Cette complicité nous est parvenue sous la forme de l'anecdote qui veut que, Le Titien ayant fait choir son pinceau, Charles Quint se baissa lui-même pour le ramasser. On peut aussi noter que leur condition plus qu'humaine s'exprimait dans leurs noms : Michel Ange et Raphaël qui sont des noms d'ange. Aujourd'hui, la société ne met pas l'artiste à son rang. D'où les artistes maudits. Balzac parle de « *la concurrence, les rivalités, les calomnies [qui] assassinent ces talents. Les uns, désespérés, roulent dans les abîmes du*

vice, les autres meurent jeunes et ignorés pour s'être escomptés trop tôt leur avenir ». Cette malédiction s'exprime de deux façons. S'il n'a pas suffisamment d'énergie, l'artiste sera corrompu par la société. La société utilise alors les artistes les uns contre les autres, pour les diminuer — avec le journalisme : le talent littéraire de certains (on peut prendre l'exemple d'Andoche Finot dans *Illusions perdues*) est utilisé pour nier la supériorité des écrivains de génie ; Balzac ne manquera pas de dénoncer ainsi les critiques qui lui sont défavorables. S'il a suffisamment de force, l'artiste est mis à l'écart, c'est un paria, il ressemble à un criminel et est accusé d'immoralité. Ainsi Balzac se plaindra toujours, alors qu'il n'aime que le roi et le catholicisme, d'être toujours accusé d'immoralité, par exemple en se complaisant dans la description de prostituées et de criminels. Balzac dépeindra donc nombre d'artistes maudits qui déploient leur génie dans la solitude d'une mansarde sordide. On peut citer Louis Lambert, acculé à la folie par un terrible isolement dans le roman éponyme.

« La moitié de Paris couche dans les exhalaisons putrides des cours, des rues et des basses œuvres. »

Enfin l'on accède à la sixième et dernière sphère de l'enfer parisien, sphère où l'on est enfin véritablement homme, où l'on vit la vraie vie. C'est la sphère de l'aristocratie. « *Maintenant, ne respirez-vous pas ? Ne sentez-vous pas l'air et l'espace purifiés ? Ici, ni travaux ni peines. La tournoyante volute de l'or a gagné les sommets. Du fond des souterrains où commencent ses rigoles, du fond des boutiques où l'arrêtent de chétifs batardeaux, du sein des comptoirs et des grandes officines où il se laisse mettre en barres, l'or, sous forme de dots ou de successions, amené par la main des jeunes filles ou par les mains ossues du vieillard, jaillit vers la gent aristocratique où il va reluire, s'étaler, ruisseler* ». Mais là encore, dans cette sphère qui devrait être la sphère préservée de toutes les corruptions engendrées par la recherche frénétique de l'or et des plaisirs, les figures sont flétries avant l'âge,

alors que nous « *abordons les grands salons aérés et dorés, les hôtels à jardins, le monde riche, oisif, heureux, renté, les figures sont étioilées et rongées* ».

Pour parachever tout à fait ce tableau d'un univers parisien où la corruption sévit en profondeur, Balzac nous montre que cette corruption est aussi celle de l'insalubrité terrifiante du Paris d'avant les égoûts, puisque « *si l'air des maisons où vivent la plupart des bourgeois est infect, si l'atmosphère des rues crache des miasmes cruels en des arrière-boutiques où l'air se raréfie ; sachez qu'outre cette peste, les quarante mille maisons de cette grande ville baignent leurs pieds en des immondices que le pouvoir n'a pas encore voulu sérieusement enceindre de murs en béton qui pussent empêcher la plus fétide boue de filtrer à travers le sol, d'y empoisonner les puits et de continuer souterrainement à Lutèce son nom célebre. La moitié de Paris couche dans les exhalaisons putrides des cours, des rues et des basses œuvres* ».

On peut maintenant dresser un rapide récapitulatif des six sphères de la population parisienne. Il y a les ouvriers, ou prolétariat, c'est-à-dire les artisans. Puis les petits boutiquiers qui sont les ouvriers qui ont amassé un semblant de fortune. Puis encore les petits bourgeois, c'est-à-dire ceux qui ont déjà quelque chose à la naissance. Cela se traduit par le fait qu'ils ont des domestiques — une cuisinière, une femme de chambre. C'est l'apparition ce que Balzac appelle une vie privée, alors que la vie de l'ouvrier et du boutiquier, se passe à l'extérieur dans l'atelier, au café. Puis la grande bourgeoisie, c'est-à-dire le monde des affaires, ceux qui possèdent le vrai pouvoir, qui détiennent l'or après lequel tous courent. Jusqu'ici, le temps libre n'a pas droit de cité. Puis les artistes qui travaillent aussi pour le plaisir de la sphère supérieure mais qui savent profiter de la vie différemment. C'est l'irruption du temps libre avec la paresse — qui doit être compensée par un travail acharné — et permet une jouissance plus fine de la réalité. Enfin le grand monde ou l'aristocratie, spectacle perpétuel pour lui-même, considéré comme le monde des heureux par

les autres sphères. Mais ce sont en réalité des « *malheureux heureux* ». Car ceux pour qui l'ensemble de la société concourt à multiplier les plaisirs ne peuvent qu'abuser de celui-ci sans jamais en profiter. Leur bonheur est une illusion qui entraîne l'énorme et infernale machine parisienne.

On voit donc, au terme de cette étude sommaire, se dessiner l'idéographie géographique et sociologique de la ville de Paris. Balzac en livre les clefs à son lecteur afin que celui-ci accède à la compréhension de la structure de la société française de la Restauration et de la Monarchie de Juillet. Ce n'est que le soubassement du projet balzacien qui doit conduire à la rénovation complète de ladite société. Il serait d'un intérêt extrême de poursuivre l'étude des parties des *Scènes de la vie parisienne* afin d'examiner deux autres points capitaux du projet balzacien. D'une part l'étude des sociétés secrètes, qui agissent souterrainement sur la réalité — et en particulier la société des Treize, composée de personnages aussi splendides et terribles que Ferragus, de Marsais ou de Montriveau et qui joue le rôle d'un *diavolus in machina* —, et son pendant, la société entourant la baronne de La Chanterie. Car ces sociétés secrètes sont pour Balzac le lieu qui rassemblent les individus qui pourront initier le grand bouleversement nécessaire à l'édification d'une société revitalisée — nous n'avons pas eu le temps d'analyser la comparaison très féconde que Balzac fait de la société actuelle avec la vieillesse. D'autre part, l'étude de l'articulation entre les sphères, lieu des occasions manquées qui sont à l'origine de la décadence que constate Balzac. C'est par exemple dans *La Duchesse de Langeais* : l'articulation entre l'aristocratie de la Restauration, incarnée par la duchesse de Langeais, et la noblesse napoléonienne, incarnée par Henri de Marsais ; ou encore l'articulation entre la petite bourgeoisie du parfumeur César Birotteau et le monde de la banque de du Tillet dans *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau* autour de la commercialisation d'un nouvel article miraculeux, l'huile Comagène.

Led Zeppelin



L.A. DRONE : UN PETIT PAN MÉCONNU DE L'HISTOIRE DE LOS ANGELES

TEXTE : Adrien BRUCHET

On peut ne pas aimer leur musique et ses sonorités. On peut ne pas être enivré par des solos d'instruments en tout genre, de la classique mais époustoufflante guitare à la batterie, complètement maîtrisée ; ne pas accrocher à la voix puissante et pénétrante de Robert Plant ; être en désaccord avec la vie dissolue et peuplée de substances certes plus ou moins licites ; mais s'il est bien une facette de la vie d'un groupe de rock sur laquelle on ne peut dire que Led Zeppelin se soit trompée, c'est bien celle de la prestation scénique. Des lives d'une durée record avec une affluence tout aussi exceptionnelle. Des salles de concert prestigieuses. Une plus-value apportée par le concert colossal — *Dazed and Confused*, grand succès de leur premier album, passe de 6 minutes et 28 secondes en version studio à plus de 25 minutes en moyenne, avec des essais musicaux des plus originaux, comme taper à l'archet de violon sur les cordes d'une *LesPaul*.

Aussi, toute personne commençant à s'intéresser à Led Zeppelin, une fois les tubes majeurs (comme *Stairway To Heaven*, *Immigrant Song*, *Whole Lotta Love* ou encore *D'yer Mak'er*) écoutés maintes fois, se rue assez logiquement sur YouTube pour en voir la version live. Et là, on remarque que la plupart des versions live disponibles en

vidéo — et donc mises sur YouTube — sont en fait tirées de trois représentations consécutives — sur trois jours — du concert donné au Madison Square Garden, à New York, pendant la tournée de 1973. Concert mythique s'il en est, attaqué de façon puissante par *Rock'n'Roll* (tirée du 4^{ème} album, plus connu sous le nom de *Led Zeppelin IV*), comme pour donner le ton aux deux heures qui suivent, menées à un rythme effréné, dont l'un des moments forts est — bien sûr — *Stairway To Heaven*, qui voit son solo quintupler en longueur. L'intégralité de ce live, agrémentée de passages de film de gangsters des années 30 (avec la jolie mirlouille d'Al Capone et son chargeur circulaire culte) interprétés par les membres du groupe, et d'autres morceaux en version studio comme *Bron Yr Aur*, est disponible dans le film du groupe, *The Song Remains The Same*, et en version audio dans l'album du même nom. Sorti en 1976, ce sont les images de ce film qui peuplent le réservoir de live de Led Zeppelin sur YouTube.

Cela étant dit, il s'est trouvé au fil des années des amateurs de Led Zeppelin regrettant que ce soit ce concert qui se soit imposé comme la référence live du groupe. Jimmy Page, guitariste et emblème du groupe, leur a répondu en ressortant des vieilles bandes enregistrées lors de deux concerts donnés sur la côte ouest des États-Unis, à Los Angeles : un au L.A. Forum, et l'autre au Long Beach Arena. Aidé de professionnels du son, Page a réussi à tirer de ces enregistrements un nouvel album live, 24 ans après le dernier album du groupe, *In Through The Out Door*. Et cet album a pour nom *How The West Was Won*, traduction officielle du titre du film du même nom — mais sans aucun rapport — : *La conquête de l'Ouest*. Fort de 18 morceaux emblématiques du groupe, cet album, trop méconnu face au tout puissant *The Song Remains The Same*, présente plusieurs avantages : il permet d'avoir accès à des versions live de morceaux qui n'étaient pas présents sur l'opus de 1976 (notamment *Over The Hills*

And Far Away ou *Going To California*) et qu'il aurait été bien dommage de perdre. En outre, cette huitième tournée capture vraiment ce qu'était Led Zep à son apogée, après le monumental succès des quatre premiers albums. Un son mat, puissant, un plaisir de jouer communicatif, des performances dignes de leurs très grands moments, parfaitement inauguré par le doublet *L.A. Drone/ Immigrant Song* — le premier est un bourdonnement de 30 secondes sur fond de cris de foule et d'ébauche de rythme qui s'enchaîne parfaitement avec le deuxième).

Si la performance new-yorkaise reste excellente et le film *The Song Remains The Same* un bijou pour ceux qui n'ont pas eu la chance de voir le groupe sur scène, Los Angeles apporte une grande pierre à l'édifice live de Led Zeppelin. Un album que certains considèrent comme le live ultime d'un des plus grands groupes de rock de tous les temps. Un must à écouter pour quiconque ne serait-ce qu'apprécie le groupe ou même le rock de cette période. Concluons par cette citation du magazine Rolling Stones « *What has been the Achilles' heel in Led Zeppelin's otherwise formidable catalog ? The lack of a killer live album [...] The wait is over. How the West Was Won [...] captures Zep in prime swagger* ».



ci-contre : la pochette originale du live des Led Zeppelin. *How the West was won*



Boîte à musique

FUNKY TOWN

TEXTE : Quentin ESTÈVE



WOODS
AT REAR HOUSE
folk psychédélique

Dans un monde qui n'aurait connu que Woodstock comme manifestation musico-sociale, tous les groupes s'appelleraient Woods — ou Woods Family Creeps, selon l'humeur — et assèneraient une folk légèrement psyché. Le chanteur s'exprimerait à travers un mégaphone qu'il aurait fabriqué dans un squat parisien avec ses amis hippies — tout comme les percussions et les guitares en fait. Et, pour parfaire cet album participatif qu'ils crevaient de sortir depuis leur dixième anniversaire et leur premier joint, ils s'amuseraient à faire miauler un chat, et demanderaient à des petits enfants de crier et de taper sur des bouts de bois mal coupés. Ils appelleraient enfin leur album *At rear house*.



BIBIO
AMBIVALENCE AVENUE
électro-funky-folk-rock

Il y a 40, il y avait le funk. Depuis, il n'y a pas eu grand chose, si ce n'est Bibio, qui s'est efforcé d'en faire revivre l'esprit originel tout en y injectant des bribes de folk et de rock, voire d'électro et de dubstep. Le résultat, c'est un album bariolé qui trouve son unité dans l'ingéniosité avec laquelle ses créateurs ont mêlé les genres sans jamais les desservir. Si vous voulez lire une critique plus pointue de ce disque, filez sur Pitchfork — mais pas sûr que ça vous serve à grand chose. Ecoutez-le. Point.



BROADCAST
THE NOISE MADE BY PEOPLE
rock expérimental

Au début des années 2000, il y avait deux groupes majeurs : Aphex Twin et Broadcast. Le premier est mort, musicalement parlant ; le deuxième est mort tout court. Broadcast, c'était avant tout sa chanteuse, Trish Kennan, sorcière des temps modernes à la voix douce et envoûtante. Une pneumonie l'a emportée l'an passé. Mais il nous reste toujours ses enregistrements, son chant superbe et sa folk expérimentale un peu foutraque faite de sons de cloches et de synthés larmoyants.



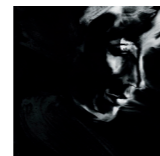
HAHA
CITY GHOSTS EP
dreamy électro

Ça vous est jamais arrivé de vouloir vous retrouver seul dans la *city* ? de pouvoir faire toutes les conneries possibles, de gambader dans les espaces les plus incongrus, pénétrer les bâtiments les plus douteux ? Eh bien... Haha a précisément décidé de faire de ce rêve une bande-son. Coïncée entre les synthés et les claps *has-been*, leur musique prend des airs de voyage. Si le premier titre *City Ghosts* nous invite à la divagation nocturne, *Baie du Doré* se fait plus menaçant, avec des voix étriquées, remodelées, mais avec toujours, derrière, le synthé et les claps.



BURIAL
STREET HALO EP
dubstep

Si je vous dis *dubstep*, vous me répondez quoi ?... Non ! Pas Skrillex ! lâchez-moi la grappe avec cette raclure mal coiffée ! Si l'on vous dit *dubstep*, vous ne pouvez que penser au pape du genre, l'anonyme et non moins génial Burial. Bien qu'il refuse toute apparition publique, le jeune Anglais distille régulièrement ses albums et E.P. fabuleux. Sonorités noires, rythmes obsédants, voix étouffées : ça c'est du dubstep !



MATTHEW DEAR
BLACK CITY
funky downtempo

A chaque fois que je vais au rayon vinyles de la Fnac, je suis étonné de voir un bac entier consacré à Matthew Dear. A force, j'ai fini par croire que le type traînait un long passé musical derrière lui. Le problème, c'est que je ne connais de lui que cet album. Vu le temps que j'ai mis à l'apprécier, je n'ai jamais vraiment eu envie d'aller voir plus loin. Pour faire court, Matthew Dear, c'est un bonhomme un poil mégalo qui s'est dit que ce serait cool de vendre avec son disque une espèce de totem phallique en forme de building noir. L'histoire ne dit pas si son prix de 125 \$ a attiré quelque acheteur... En attendant, on écouterait avec plaisir son chant nonchalant et ses rythmes aux relents funky très agréables.

VOUS DÉSIREZ
CONTRIBUER À LA
NOUVELLE REVUE
CENTRALIENNE ?



Que ce soit pour rejoindre le comité de rédaction ou pour envoyer vos idées, vos articles, vos chroniques, vos photos, vos dessins, vos bandes dessinées — que sais-je encore ? —, adressez-vous à l'adresse suivante :

nrc@campus.ecp.fr

N.B. : Nous nous réservons la décision finale de publication.

GRATUIT
quadrimestriel

Rédacteur en chef
Raphaël LOPEZ-KAUFMAN

Secrétaire de rédaction
Quentin ESTÈVE

Rédacteurs
Adrien BRUCHET
Rhita CADI SOUSSI
Ian CHÉRABIER
Quentin ESTÈVE
Alizée GAU
Raphaël LOPEZ-KAUFMAN
Aurèle NOURISSON
Marie PÉTREQUIN
Antoine WATREMEZ

Photographie
Salma BAKOUK
Abishek BALASUBRAMANIAN
Aurélië BARONI
Cécile CEPPI
Anne CAVRIL
Quentin ESTÈVE
Giulia GUIDI

Dessin
Aubin CORTALE

Régie publicitaire
Éditions des Cassines

Mise en page et iconographie
Quentin ESTÈVE

Couverture
Cécile BRUNENGO, Rhita CADI SOUSSI, Alice HUET,
Gabriel JOUY, Louis RAMBERT, Delphine ROQUE,
Aude SOFFER, Antoine WATREMEZ
Enseignant Djamel KLOUCHE
(*École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles*)
Projet *Métroville*, Plan masse

Contact
nrc@campus.ecp.fr

Site Internet
<http://nrc.campus.ecp.fr>

Achevé d'imprimer en mai 2012
à l'imprimerie ALBEDIA
137, avenue de Conthe BP 90449
15004 Aurillac Cedex, FRANCE

**NE PAS JETER
SUR LA VOIE
PUBLIQUE**

