

## Par la porte intime du paysage marseillais : le cinéma politique de Robert Guédiguian

### An intimate knowledge of marseille: Robert Guédiguian's political movie-making

Marion Froger

Volume 45, numéro 2, été 2014

Montréal, Paris, Marseille : la ville dans la littérature et le cinéma contemporains. Plus vite que le coeur des mortels

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1028984ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1028984ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Froger, M. (2014). Par la porte intime du paysage marseillais : le cinéma politique de Robert Guédiguian. *Études littéraires*, 45(2), 147–163.  
<https://doi.org/10.7202/1028984ar>

Résumé de l'article

Depuis quelques années, les études urbaines tentent de faire du paysage un « bien commun » et se faisant, sont amenées à tenir compte de la dimension affective et intime du rapport que les habitants entretiennent avec le paysage tout autant que des divers intérêts qui sont en jeu dans ses définitions et ses usages. Les débats que le programme Euroméditerranée de transformation de la ville de Marseille a suscités en portent la trace. Au centre de la filmographie de Robert Guédiguian, on retrouve une notion essentielle à la compréhension de l'expérience de la ville et du rôle de ses paysages : celle d'un « attachement » éprouvé envers elle, moins comme demeure individuelle que comme lieu d'une expérience collective. Parce que la filmographie de Robert Guédiguian couvre trois décennies marseillaises, on y trouve aussi une attention particulière aux transformations de la ville ; parce que le cinéaste pose un regard d'enfant du pays sur la cité phocéenne, on y trouve encore une mise en question du sentiment de territoire ; et parce qu'il raconte des histoires dites communautaires, on y trouve enfin une interrogation lancinante sur les ressources intimes de l'engagement collectif. Dans la cinématographie de Robert Guédiguian, le paysage habité, ressenti et aperçu, autant par les personnages que par les spectateurs, sert de révélateur à une expérience inquiète de la ville, qui met le collectif — et le politique — au coeur de l'intime



# Par la porte intime du paysage marseillais : le cinéma politique de Robert Guédiguian

MARION FROGER

Depuis près de vingt ans ou, pour être plus précis, depuis le projet Euroméditerranée<sup>1</sup> qui a mis Marseille sous les projecteurs en faisant de la ville le plus vaste chantier de rénovation d'Europe, le paysage urbain phocéen est scruté à la loupe par les urbanistes<sup>2</sup>. Ce projet a aussi su renouveler l'intérêt des géographes et des sociologues pour les configurations changeantes de la ville, sur le temps long de la *physis* comme sur le temps court de la *polis*, ainsi que celui des analystes de l'imaginaire urbain tel qu'il se déploie dans la musique, la littérature ou le cinéma. De cet ensemble d'études et d'analyses se déduit l'idée d'une mise en tension proprement marseillaise du collectif qui s'inscrit dans ce paysage et s'exprime quand ledit paysage devient objet de débat ou d'art. Notre objectif est de nous en inspirer pour comprendre ce qu'il en reste dans le cinéma et ce que le cinéma est capable d'en exprimer.

Dans le champ des études cinématographiques, Marseille est considérée comme une « ville-cinéma » à part entière. Ce fait vient d'être souligné par les auteurs de *Filmer Marseille*<sup>3</sup> qui ont passé au crible un corpus imposant de films marseillais — depuis *Cœur fidèle* (1923) de Jean Epstein aux *Neiges du Kilimandjaro* (2011) de Robert Guédiguian. L'ouvrage évalue le réalisme des films marseillais et pointe en eux la plus ou moins grande fantaisie de leur cartographie urbaine ; l'inféodation des scénarios à un genre précis — films de criminels ou films policiers principalement ; la prégnance ou non d'un regard exotique sur la ville ; ou encore le degré de représentativité des personnages et des milieux qui sont portés à l'écran. Une telle démarche, ainsi centrée sur l'exploration de l'imaginaire urbain proprement cinématographique que les films déploient, permet de définir avec précision ce qu'il faut entendre par « ville de cinéma », au-delà de la quantité de films qui se tournent

---

1 Projet sur lequel on pourra s'informer en consultant le site Internet suivant : <http://www.euromediterranee.fr>

2 Pour un aperçu de l'histoire architecturale de la ville au XX<sup>e</sup> siècle, voir Jean-Lucien Bonillo, *La Reconstruction à Marseille, 1940-1960. Architectures et projets urbains*, Marseille, Imbernon, 2008.

3 Marcelline Block (dir.), *Filmer Marseille*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013.

dans une ville et de l'identité visuelle qui s'y affirme, comme production imaginaire type de la culture médiatique. Elle reste néanmoins étrangère à la question qui va nous intéresser, à savoir le nouage entre des lieux habités, des trajectoires de vie et des collectifs imaginés qui construisent, de façon singulière, non pas l'image d'une ville, mais une expérience d'attachement dont les films sont en mesure de témoigner. Sans prétendre régler ici cette question qui fonctionne pour nous comme un appel de recherche, nous nous contenterons de mettre l'étude de ce nouage au cœur de l'analyse de quelques films de Robert Guédiguian<sup>4</sup> : *Marius et Jeannette* (1997), *La Ville est tranquille* (2000), *Marie-Jo et ses deux amours* (2002) et *Mon père est ingénieur* (2004).

En guise de première définition, posons que la forme d'attachement qui nous intéresse est indissociable d'une expérience à la fois sociale et intime de l'altérité qui hésite, en contexte urbain, entre l'épreuve — ou la joie — de la déliaison et le ré-ancrage communautaire incessant. Cette expérience à la fois sociale et intime, on la trouve fort bien décrite dans les travaux de Danilo Martuccelli<sup>5</sup>, qui réussit, à travers la question de la distance qu'il convient de trouver dans nos relations avec les autres (qu'ils soient proches ou lointains), à montrer à quel point la socialité est liée à une expérience intime — inquiète — du collectif. Dans le prolongement de cette réflexion, nous dirions que cette épreuve de la distance se vit à travers les différents degrés de socialité qu'une ville propose, et nourrit le sentiment d'attachement que le citoyen éprouve envers elle : l'expression être « intime » ou non avec une ville n'est alors pas uniquement métaphorique (impliquant une personnification de la ville), car elle renvoie à l'idée que de cette relation façonne en retour les désirs, les engagements, les croyances de chacun envers le collectif. En nous plaçant sur le terrain des études cinématographiques, nous nous proposons de repérer cette intimité avec la ville non pas à travers les témoignages de ses habitants, mais à travers la manière dont la question du paysage surgit dans le travail d'un cinéaste. Dans les films de Robert Guédiguian, on trouve une solution de continuité entre l'attachement affectif interpersonnel qu'ils mettent en scène et l'attachement au collectif abstrait qu'ils mettent à l'épreuve de la dynamique sociale et politique de la ville. La communauté — le groupe restreint d'amis ou de voisins — ne permet pas de faire le saut de l'un à l'autre : ce qui permet de faire le pont entre ce qui attache les personnages les uns aux autres et ce qui les rattache au monde, c'est bien le paysage, dans l'expérience duquel l'intime et le collectif se nouent l'un à l'autre.

Parler d'attachement implique aussi que nous soyons attentifs à une dynamique de sortie hors de soi et de rentrée en soi, de confrontation et d'apaisement, de mobilité et d'enracinement, dans des lieux habités qui font paysages. Investir le

---

4 Le goût du cinéaste pour la fable et son propos politique, son cinéma de quartier et ses fresques urbaines, sa troupe de fidèles dont des acteurs amis qui vieillissent à l'écran comme avec lui dans la vie, sont autant de traits qui en font un cinéma hors catégorie : dans *Filmer Marseille*, il est le seul cinéaste à avoir les honneurs d'une interview, à voir sept de ses films cités, dont cinq ont une de leurs scènes qui fait l'objet d'une analyse détaillée.

5 Danilo Martuccelli, *Forgé par l'épreuve : l'individu dans la France contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2006.

cinéma comme terrain de recherche signifie donc tenir compte de la manière dont un lieu — en l'occurrence ici une ville, Marseille — fait image pour accrocher le désir (de) collectif des personnages, et comment ce désir renouvelle constamment l'image du collectif que ce lieu représente, sur la base d'une inquiétude. C'est cette inquiétude — du désir lui-même — qui retiendra *in fine* notre attention.

Qu'est-ce qu'un paysage urbain ? Une « matière signalétique », comme aurait dit Gilles Deleuze<sup>6</sup>, qui renvoie à un milieu de vie<sup>7</sup>. De quoi est-elle faite ? Lorsque l'on n'habite point Marseille, c'est la lecture des urbanistes et des sociologues qui nous apprend que l'occupation de la ville fut marquée par des mouvements de population de type centrifuge (du quartier du Panier vers les quartiers résidentiels pour les transfuges des classes populaires vers la classe moyenne) ou centripète (le renouvellement de quartiers délaissés ou d'anciens secteurs industriels, transformés en cité des arts attirant les classes dites « créatives »)<sup>8</sup> ; ou par des effets de concentration ou de ghettoïsation (comme dans les quartiers nord de la ville). L'expérience que les habitants font de l'espace urbain passe, quant à elle, par la perception directe de ces mouvements. Aimer vivre dans tel ou tel quartier ou le déprécier, investir un espace ou le fuir dépend en fait d'un déchiffrement permanent et au plus juste de la sémiotique sociale des lieux (beaux et mauvais quartiers ; quartiers réhabilités ; quartiers périphériques délaissés ; etc.) qui distingue précisément l'habitant du flâneur, et fait de l'habitant un citoyen libre de ses choix ou captif de son milieu, ce qui, on le comprend bien, n'est pas sans incidence sur son rapport au collectif que représente, en premier lieu, son quartier. Si nous évoquons le flâneur, c'est parce qu'il a été une des premières clés d'analyse du rapport à la ville au seuil de la modernité. Depuis Baudelaire<sup>9</sup>, le flâneur est dépeint comme celui qui éprouve la jouissance de son détachement dans son pur rapport aux signes. Le flâneur — même s'il est un habitant du quartier qu'il traverse — ne le perçoit plus comme tel, mais se rapporte plutôt à cet ensemble que constitue la ville avec laquelle il instaure un nouveau rapport. Comme l'habitant s'oppose au flâneur dans son rapport au lieu, le déchiffrement de la sémiotique sociale de la ville du premier s'opposerait ici à la lecture sensible du second qui implique une posture subjective détachée, et que nombre de théoriciens ont rapprochée de la posture du spectateur pour finalement comprendre l'expérience esthétique de la ville-cinéma à l'aune de l'expérience moderne de la ville du flâneur. Mais comment passer de l'expérience de l'habitant à celle du spectateur ? Sur quelle base l'une peut-elle s'accrocher à l'autre ?

---

6 Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

7 Ou encore, une « grammaire urbaine », comme aurait dit Marcel Roncayolo, *Les Grammaires d'une ville : essais sur la genèse des structures urbaines à Marseille*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1996.

8 Pierre Fournier et Sylvie Mazzella, *Marseille, entre ville et ports. Les destins de la rue de la République*, Paris, Éditions La Découverte (Recherches), 2004. Pour la classe « créative », voir Richard Florida, *The Rise of the Creative Class : And How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York, Basic Book, 2002.

9 Depuis Walter Benjamin, en fait, dans les fragments qu'il consacre au poète de la modernité urbaine. Cf., notamment : Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 1979 [1955].

Dans les films de Robert Guédiguian, parce qu'ils sont construits autour de personnages habitant des quartiers populaires bien connus de Marseille, c'est principalement la lecture sociale du paysage urbain qui va l'emporter<sup>10</sup>, non pas, cependant, en insistant sur les « décors » que constituent ces quartiers, mais bien sur les visages de leurs habitants. Dans *Mon père est ingénieur*, face à Jérémy, son ami d'enfance devenu médecin humanitaire, Natacha (la bien nommée), parle de son attachement à la cité « bel horizon » (la bien nommée aussi) où elle travaille comme pédiatre :

Je ne quitterai pas cet endroit, ni cette ville, ni mon quartier, toi tu, bien sûr tu fais ce que tu as à faire et tu le fais bien, mais moi, à viser trop large j'ai peur de rater la cible. Dans cette ville, dans ce quartier, j'ai des points de repère, et je n'ai jamais aimé le grand large, tu le sais bien, et comme cela, il y a moins de risque de se perdre. Je vais ouvrir un cabinet et je vais m'occuper des gens que je côtoie depuis que je suis née.

Ce « bel horizon » est fait de visages que le film traite comme des paysages, pour mieux valoriser la sincérité d'un attachement avant tout aux gens — de « tous horizons », selon l'expression consacrée — qui y habitent : dans la scène où Natacha réunit tous ses voisins dans l'appartement pour organiser la lutte contre les expulsions, nous découvrons leur visage à la faveur d'un panoramique à 360 degrés qui cadrent leur silence et les donnent à lire/scruter en toute transparence comme autant de paysages qui s'offrent au regard dans le huis clos d'un salon, maintenant tout à la fois une distance et une proximité qui instaurent un lien de solidarité. Cet effet est étayé par une déclaration de Jérémy, qui évoque, *a contrario*, une proximité avec la mort qui sépare : « Des morts, des morts, les paysages que j'ai visités, c'était cela, des cadavres comme ceux qu'on voit à la télé, avec l'odeur en plus, et ça l'odeur, ça oblige à regarder. »

Le rapport entre les habitants unis du quartier de l'Estaque, tel qu'il est filmé dans *Marius et Jeannette* (1997), avait lui aussi ces accents de sincérité et ces effets de transparence. Mais la cour mitoyenne des appartements des protagonistes relevait davantage d'un espace hétérotopique que d'un espace urbain de transit ou d'ancrage. La question du choix ne s'y posait pas, la cour renvoyait à un espace relationnel identique à celui du foyer, mais élargi aux dimensions du voisinage, permettant d'incarner l'idée d'une solidarité communautaire qui passait par les liens affectifs d'une vie de quartier plutôt limitée.

Dans la dernière scène du film cependant, qui a lieu sur une route<sup>11</sup>, c'est la trajectoire à venir des enfants de Jeannette, appelés précisément à quitter le quartier, qui est évoquée : à l'annonce du départ de Magali pour Paris (comme

---

10 C'est particulièrement net dans *La Ville est tranquille*, dont la formule chorale entrecroise les trajectoires de personnages séparés les uns des autres et occupant des quartiers distincts socialement les uns des autres.

11 Chez Bakhtine, la route est associée aux trajectoires de vie parce qu'elle traverse toujours le pays natal.

l'ont fait Robert Guédiguian et Ariane Ascaride dans leur jeunesse)<sup>12</sup> est associée la question du paysage, mais celle-ci est abordée d'une toute autre manière, à travers l'évocation de l'Estaque peint par Cézanne, dont on avait d'ailleurs pu apercevoir une reproduction dans l'appartement de Jeannette. La distance est introduite de manière concomitante, autant sur le plan social, par le départ des enfants, que sur le plan médial, par le remplacement du paysage habité par le paysage représenté. C'est par une prolepse dite en voix *over* qu'on apprend que Magali deviendra journaliste et qu'elle fera plus tard un commentaire sur le paysage marseillais pour dénoncer le fait que les bourgeois se l'approprient en le dotant d'une valeur esthétique précisément déconnectée de l'expérience de l'habiter<sup>13</sup>.

Il est donc difficile de ne pas entendre, dans ce commentaire, la pensée de Robert Guédiguian, que l'on peut rapprocher, de ce point de vue, de celle de nombreux théoriciens qui en expliquent le mécanisme. Si l'on suit, par exemple, Marc Desportes, l'évolution de la perception du paysage peut être rapportée à l'évolution des techniques de transport qui fragmentent l'espace en unités distinctes, rendent accessible des lointains traversés, davantage qu'habités, et rendent possible une expérience esthétique de la ville moderne qui finit par évacuer la possibilité même de l'attachement<sup>14</sup>. Dans les pas de Walter Benjamin, on soulignera aussi que le paysage, prélevé comme unité à partir de la « simple » perception de l'environnement grâce au média photographique, acquiert un statut d'objet-marchandise que renforce sa circulation (notamment sous forme de carte postale). Dany Trom<sup>15</sup>, pour sa part, se fonde sur des écrits anglo-saxons pour évoquer la « picturalisation » du paysage, qui relèverait de l'imposition de normes esthétiques appartenant à la bourgeoisie urbaine et que cette dernière généralise à l'ensemble des paysages dont elle peut

---

12 Partir ou rester, tel est, en effet, une question marseillaise type, qui revient souvent dans la filmographie de Robert Guédiguian, notamment dans *Mon père est ingénieur*, dont les deux protagonistes incarnent, de ce point de vue, des choix contraires. L'une, pédiatre, s'installe dans les immeubles du quartier nord par solidarité ouvrière, l'autre, joué par Darroussin, travaille dans l'humanitaire et court la planète.

13 Les artistes de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, que l'exposition *Le Grand Atelier du Midi* de l'été 2013 — année où Marseille fut désignée « Capitale de la culture » — a rassemblés, rendirent possible cette dépossession, sans l'avoir voulu évidemment. Mais c'est, en effet, des quartiers populaires comme l'Estaque qui, grâce à leur travail, prirent une valeur esthétique qui rencontre un goût sinon bourgeois, du moins détaché de toute expérience de « l'habiter », comme pourrait aussi le dire Augustin Berque.

14 Marc Desportes, *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 2005.

15 « C'est précisément cette asymétrie de compétences qui retiendra l'attention de l'iconographie sociale anglo-saxonne dans une visée dénonciatrice : le paysage, comme représentation picturale, comme modelage de l'espace ou comme théorie artistique, reflète les structures sociales inégalitaires de la société anglaise. Les conventions artistiques permettent dans ce contexte de naturaliser un rapport visuel au monde et, dans un même mouvement, de légitimer les rapports de domination » (Danny Trom, « L'engagement esthétique : du trouble à l'enquête visuelle. Une pragmatique du regard sur le paysage », dans Daniel Cerfai et Isaac Joseph [dir.], *L'Héritage du pragmatisme, conflit d'urbanité et épreuves de civisme*, La tour d'Aigues, Éditions de l'aube, 2002, p. 249).

jouir sans y vivre, interdisant par là même tout rapport élargi au collectif que forment les résidents.

Dans le cinéma de Robert Guédiguian, la congruence de la médiatisation et de l'esthétisation se fait sentir dans l'opposition entre un jugement de goût *in absentia* (sur des paysages représentés) et un jugement de goût *in praesentia* (sur des paysages habités, ressentis, éprouvés). Son cinéma oppose en effet des images-plans qui offrent le paysage au regard du spectateur depuis des points de vue privilégiés, dénoncés comme tels, notamment dans *La Ville est tranquille*<sup>16</sup>, à des scènes d'immersion dans le paysage comme on en trouve abondamment dans *Marie-Jo et ses deux amours* ou dans *Mon père est ingénieur*. Une scène de ce dernier film permet de bien comprendre cette opposition : la caméra est embarquée dans une voiture sur une route en surplomb qui mène à l'Estaque ; le point de vue n'est pas celui des personnages, mais signale, par le tremblé de la main qui la tient, une perception subjective du paysage qui défile par la fenêtre de l'auto. Dans un virage à gauche, la caméra se déporte inopinément vers la droite et vers l'arrière, laissant apparaître alors fugitivement le quartier de l'Estaque, contre le flou scintillant de la mer, en même temps que s'engouffre dans la voiture le chant intense des cigales. Au panoramique propre au point de vue fixe situé devant un paysage s'oppose ici une caméra en mouvement incarnant le point de vue d'un passager fantôme qui se laisse surprendre, au terme d'un mouvement contraire à la marche du véhicule, par l'apparition impromptue d'un quartier d'enfance, aussitôt disparu, alors que persiste encore le chant des cigales tout comme les odeurs de la pinède et la chaleur qu'il évoque.

Il ne fait aucun doute que le jugement *in absentia* du paysage représente, pour Robert Guédiguian, une menace pour Marseille et ses habitants, et qu'il s'en méfie, même si, comme cinéaste marseillais, il participe à son entretien et sa diffusion, en proposant des images de la ville à des spectateurs lointains. Mais son cinéma résiste du moins à la production de cette image attractive de la ville qui en dérive et dont l'importance est grande pour les planificateurs de son

---

16 C'est dans ce film qu'on trouve le plus de *Nobody point of view shots* sur la ville de Marseille, à commencer par les premiers plans du film qui panorament sur le Vieux-Port à une vitesse excessive, comme si la chose était entendue. Plus tard, Abderhamane — un des personnages centraux du film — regarde le paysage marseillais à la tombée du jour depuis un appartement bourgeois qui surplombe la ville, et s'exprime ainsi : « Tout va bien vu d'ici. Tout est beau. Les meubles, les arbres, les maisons, les voitures, les assiettes, les serviettes. Le monde va mal. Marseille est magnifique de chez vous. Chez mes parents il y avait un poster de soleil couchant. Les Caraïbes. Mais vous n'avez pas besoin de poster, vous. Parce que, vu d'ici, on a l'impression que tout va bien dans le monde. »

développement économique<sup>17</sup>. Dans *La Ville est tranquille*, Robert Guédiguian fait ainsi dire à l'architecte antipathique mandaté pour transformer les docks :

Nous sommes les chirurgiens esthétiques des métropoles. Nous écrivons les excroissances, les vieilleseries seront effacées pour donner de la jeunesse, de la vie, grâce à nous cette ville changera de nature, de sexe même. D'accord, cette ville est une ville ouvrière depuis des siècles, d'accord, faire de cette ville une ville de tourisme, d'industrie de pointe, de recherche avancées, c'est sûr, cela ne donnera pas du travail aux gens qui ont été ruinés par l'abandon de ce port. Ils n'ont pas été formés pour suivre nos activités, comment arrêter l'Europe, la mondialisation. Tout cela les peuples ne peuvent pas comprendre, et la droite entretient cette incompréhension.

Se comprend ici que l'intimité avec le paysage, que traduisent les choix esthétiques de Robert Guédiguian tournés vers l'expérience des habitants, s'accompagne toujours, dans le choix des lieux concrets de tournage — notamment ces fameux docks repris de film en film, de *Dernier été* (1980) aux *Neiges du Kilimandjaro* (2011) —, d'un rapport à l'histoire sociale des lieux qui permet d'entrer en connivence avec le paysage, en lui appartenant davantage qu'en le possédant, et de vivre par ce lien une appartenance collective. C'est du moins ce que l'on comprend du propos de Natacha, dans *Mon père est ingénieur*, lorsqu'elle désigne les entrepôts désaffectés qui bouchent l'horizon en évoquant la présence de la colline de charbon dans *Qu'elle est verte ma vallée* : elle rapporte que le narrateur n'ose plus ouvrir sa fenêtre de peur d'être englouti par la colline, et que la vision de ces entrepôts lui fait le même effet. Là encore, c'est une opposition entre deux régimes de perception et deux manières de se rapporter aux lieux, qui permet de comprendre les ressorts de l'attachement — fût-il douloureux — contre ceux du désintéressement esthétique transformé en intérêt économique, et que souligne,

---

17 Cf. Michel Peraldi et Michel Samson, *Gouverner Marseille : enquête sur les mondes politiques marseillais*, Paris, Éditions La Découverte, 2005. Les auteurs constatent que, « sous l'influence d'une *movida* inattendue, la cité phocéenne est devenue à la mode. L'écrivain Jean-Claude Izzo bat les records de vente de la série noire, le groupe IAM rafle des victoires de la musique, Robert Guédiguian crève l'écran, la Fiesta des Suds attire France Inter, Télérama, Arte. Le cosmopolitisme local devient un modèle d'intégration réussie, les artistes de la rue défilent avec le bon peuple. Quant à l'établissement public Euroméditerranée, il séduit les architectes de renom comme Yves Lion ou Zaha Hadid, au moment où des élus locaux, dignes représentants de la bien-aimée France d'en bas, deviennent ministres » (p. 11). Les auteurs évoquent en fait une opération de réenchantement que la ville devrait aux médias parisiens et qui est donc indissociable du désenchantement envers Paris. Ils l'attribuent aux « créatifs urbains », sur lesquels vont s'appuyer les politiques marseillais, et qui forment « une trame légère et puissante, tissée de réseaux sociaux professionnels et affinitaires, ouverts les uns sur les autres et *délocalisés par nature*, parce qu'inscrits dans des références communes : des artistes, écrivains, journalistes, professeurs, cadres d'entreprises culturelles, architectes, promoteurs. On les nomme "une classe créative" parce qu'ils ont capacité à mobiliser autour d'eux les instruments de reconquête de la ville par la maîtrise de son image » (p. 119).

dans le propos de l'architecte, le changement de sexe de la ville, devenue moins maternelle et plus virile<sup>18</sup>.

Cette opposition trouve enfin à s'exprimer sur le plan politique, lorsqu'il est précisément question, comme dans le projet Euroméditerranée, de réaménagement et de rénovation urbaine. Le paysage est dès lors plus qu'un révélateur des rapports de force : l'attachement que l'on éprouve à son endroit est la source à laquelle puiser pour avoir l'énergie de se battre afin de défendre ses droits de résidents et découvrir son rôle de citoyen<sup>19</sup>. C'est du moins ce que croit Anne Sgard : la dispute du paysage implique que les citadins deviennent, par la force des choses, citoyens, c'est-à-dire des acteurs du devenir du paysage qui leur importe. De l'esthétique au politique et à l'éthique, il y aurait, selon elle, un enchaînement naturel :

La thématique paysagère sert de caisse de résonance aux questionnements sur les territoires et leurs habitants ; aujourd'hui ceux-ci sont traversés par les thèmes du patrimoine, du développement durable, de la gouvernance, de la participation, et du coup alertent sur la justice, l'équité, la citoyenneté. Le paysage devient un lieu privilégié de mise en perspective des legs du passé et de la projection dans un futur incertain<sup>20</sup>.

Sans conteste, Robert Guédiguian s'est fait acteur et citoyen à cette occasion, comme le rapportent Michel Peraldi et Michel Samson dans *Gouverner Marseille*. Mais ce pouvoir de mobilisation du paysage n'a-t-il pas son revers ? Si le paysage prend une valeur pour le sujet — par l'entremise du rapport sensitif et mémoriel qu'il entretient avec lui —, il n'en est pas moins sujet à changement et, en tant que tel, met celui qui s'attache à lui face au risque de la perte. De l'attachement subjectif à la jouissance du paysage comme bien commun, le chemin semble long, et d'autant plus quand s'en mêlent des angoisses spécifiques, comme celles de la désagrégation, du morcellement et de l'intrusion ressenties à partir du paysage perçu comme le prolongement de soi. C'est cette affectivité qui est exploitée sur le terrain politique et que Robert Guédiguian a bien su épingle dans *La Ville est tranquille*. Rien de plus facile pour concrétiser une « menace » d'invasion étrangère que de la lier avec l'idée d'une atteinte intime en s'en prenant aux éléments du paysage perçus comme intangibles, et qui fonctionnent comme des repères à la fois objectifs et subjectifs pour ceux qui l'habitent. L'étranger est alors perçu comme ce qui rend les habitants étrangers à leur propre milieu. Tel est le ressort du choc des deux images qui se trouvent sur les affiches des militants d'extrême droite dans *La Ville est tranquille*. On y voit, d'un côté, les contours du territoire français servant de cadre à une image de Notre-Dame-de-la-Garde, et de l'autre, le même territoire servant de cadre, cette

18 Sur l'attachement comme besoin primaire observable dès les premiers rapports de la mère et de l'enfant : René Zazzo (dir.), *L'Attachement*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1974.

19 Un combat que la rappeuse Keny Arkana incarne parfaitement, notamment dans son morceau « Marseille, capitale de la rupture » (*Tout tourne autour du soleil*, Paris, Because Music, 2012).

20 Anne Sgard, « Une "éthique du paysage" est-elle souhaitable ? » [en ligne], *Vertigo — la revue électronique en sciences de l'environnement*, vol. 10, n° 1 (avril 2010) [<http://vertigo.revues.org/9472>].

fois, à une image de Minaret illustrant le slogan « immigration = invasion ». C'est un des colleurs d'affiches qui, dans cette séquence, voyant le jeune Abderhamane passer à proximité avec ses amis, lui tire mortellement dessus. L'image de l'atteinte au paysage, en l'occurrence marseillais, et plus spécifiquement celle de la disparition d'un de ses repères, l'église Notre-Dame-de-la-Garde, au profit d'une mosquée, cristallise ainsi la haine de l'autre.

Cette scène est marquante à double titre : d'une part parce qu'elle est inspirée d'un fait divers et parce qu'elle anticipe sur l'interdiction bien réelle d'une affiche du Front national<sup>21</sup> quelques années plus tard ; d'autre part parce qu'elle appartient à un film noir et pessimiste qui semble faire de Marseille une ville perdue pour la solidarité et l'ouverture à l'autre, un phénomène plutôt rare dans la filmographie de Robert Guédiguian. Est-ce parce qu'il aurait réalisé que la fable des Martiens amoureux du paysage marseillais que raconte Justin (joué par Jacques Boudet) dans *Marius et Jeannette*, afin de faire l'éloge de la pluralité culturelle et ethnique de la ville, ne peut plus rien contre la dynamique imaginaire de la haine que représente cette affiche<sup>22</sup> ?

On ne s'étonnera donc pas de ne pas voir, chez Robert Guédiguian, et dans ce film tout particulièrement, des scènes d'effusion entre ses personnages et ses paysages. Si le personnage d'Ariane Ascaride reste résolument indifférent au paysage alors que son mariage s'effondre et que sa fille sombre dans la drogue, celui que joue Gérard Meylan en est dégoûté par le discours phantasmatique d'une jeune femme séduisante, Améline, qui s'exalte à l'évocation de ses racines marseillaises<sup>23</sup> et devant des paysages qui renforcent son narcissisme de terroir et sa haine de l'étranger. La rupture personnage/paysage est définitive dans un film qui se clôt sur un infanticide et un suicide, mais non pas sans que n'ait été évoqué, dans un flashback troublant (des images tirées en fait des premiers essais cinématographiques de Robert Guédiguian, 20 ans plus tôt, avec les mêmes acteurs), un paysage-corps

---

21 Or, cet épisode renvoie, en fait, à une affaire de meurtre bien réelle : quelques années avant le tournage du film, des colleurs d'affiches du Front national avaient tiré sur un jeune garçon d'origine comorienne, Ibrahim Ali. L'affaire eut un retentissement national et déboucha sur la condamnation des militants. Ce meurtre eut lieu lors de la campagne présidentielle de 1995 et le procès de Robert Lagier (condamné à 15 ans) s'est tenu en juin 1998. Si tout porte à croire qu'il s'agit d'une affiche fictive dans le film, la réalité n'est pas loin, comme le montre la condamnation du FN pour incitation à la haine raciale, 10 ans plus tard, à cause d'une affiche du même acabit.

22 Des Martiens seraient tombés en amour avec la rade phocéenne, fatigués qu'ils étaient de leur monde uniforme. On comprend qu'opposer la beauté de la diversité, qui saute aux yeux d'un Martien, à l'angoisse de l'intrusion que ressent l'habitant, n'est guère suffisant, même si, fort heureusement, tous les habitants de villes multiculturelles n'ont pas de telles angoisses, et que tous les amateurs de diversité ne sont pas des Martiens.

23 « Améline : Tu es né ici. Gérard : Oui. Améline : Dans ce lit. Gérard : Oui. Améline : C'est extra. C'est cela qui compte, l'héritage, putain. Je me disais aussi, ces meubles sentent la vie des arbres, plus la vie des gens qui ont vécu ici. Cette odeur, je la sens [en se couchant sur le lit dans une pose lascive]. Je sens la douleur du bûcheron qui a abattu l'arbre. Je sens les oiseaux qui ont niché dans son feuillage, je sens ta mère qui souffre, jambes écartées, qui gueule, je sens sa sueur, sa peur, son sang .... [il lui met la main sur la bouche pour la forcer à se taire]. »

enveloppant et complice qui avait permis au couple d'Ariane Ascaride et Gérard Meylan adolescents de se former.

Pour James S. Williams<sup>24</sup>, ce film révélerait un problème plus profond, lié à la nature de l'objet-ville qui est proposé à l'attachement dans le cinéma de Robert Guédiguian, et qui manquerait aux personnages à la dérive de *La Ville est tranquille*. Son analyse formelle du traitement de l'espace dans ce film oppose en effet deux images de la ville : l'une, inspirante, fondée sur la dynamique urbaine elle-même, fait de la diversité et de la pluralité les conditions d'une expérience riche et aventureuse de la ville perçue comme un corps vivant et vibrant (que le cinéma aurait à charge de construire pour ses spectateurs et que le film de Robert Guédiguian manquerait précisément de faire) ; l'autre, symbolique, abstraite, incapable de susciter le moindre attachement, impose l'idée d'une atomisation sociale irréversible qui valorise, *a contrario*, le passé mythique d'une unité perdue, celui précisément que Robert Guédiguian a construit dans ses précédents films. James S. Williams note ainsi qu'à la fin de *La Ville est tranquille*, le traitement homogénéisant du seul espace communautaire qui se forme, à nouveau dans une cour — au centre de laquelle un jeune garçon prodige essaie son nouveau piano et rassemble autour de lui des immigrants qu'on suppose autrement sans lien, même de voisinage —, entretiendrait un désir (de) collectif profondément nostalgique, notamment pour qui se souviendrait ici, comme lui, de la cour de *Marius et Jeannette*.

Notre hypothèse est que cette nostalgie n'est pas si prégnante dans le cinéma de Robert Guédiguian. Pour s'en convaincre, il faut se situer à un tout autre niveau que celui de la représentation de l'espace urbain lui-même. Si, comme nous le pensons, la question de l'attachement au paysage est centrale pour comprendre la manifestation du désir (de) collectif, il nous faut quitter le terrain phantasmatique des angoisses que le sujet peut éprouver par le truchement du paysage, tout comme celui de l'analyse formelle de la construction d'un imaginaire communautaire passéiste reposant sur une image-ville qui a la dimension d'un quartier, voire d'une cour, et privilégier une approche phénoménologique attentive à la présence du personnage au paysage, telle qu'elle est proposée à la sensibilité du spectateur. Car l'attachement au paysage se lit alors complètement différemment : l'extériorité changeante du

---

24 James S. Williams, « Requiem for a City : The Symbolics of Space in the Cinema of Robert Guédiguian », *Space and Being in Contemporary French Cinema*, Manchester, Manchester University Press, 2013, p. 101-147. Williams débute son chapitre en évoquant les panoramiques sur Marseille qui ouvrent *La Ville est tranquille* et en les considérant comme « the film's attempt to capture the extensive totality of contemporary Marseilles », ainsi qu' « an ideal projection of Marseilles, a paean to this unique, historic *ville populaire* and cosmopolitan *ville métisse*, which has been a pre-eminent city of transit and exile, France gateway of the World (in particular North Africa during the period of French colonialism) and where, for Guediguian, all the world is present » (p. 102). Mais Williams ne semble pas voir la dimension ironique dans la prétention à la totalité de ces panoramiques. Il s'en tiendra à l'analyse de la représentation de la ville : « Guediguian's cinema may appear topophilic — after all, he gives Marseilles an instantly recognisable topographic face — yet it is fundamentally topophobic since the city is reduced to a fixed set of spatial coordinates which function as symbolic and mythical indices rather than as living, breathing spaces. » (p. 117)

paysage est au contraire ce qui nous accompagne sur le chemin de nos propres devenir. L'altérité est une épreuve constante du rapport à soi que le paysage et ses variations permettent d'objectiver et d'appréhender en situation. Et c'est peut-être ce que l'on demande tout particulièrement au paysage urbain : de faire de cette épreuve une voie d'accès à l'autre, partie prenante de ces changements qui affectent le paysage-milieu dans lequel on vit. Le cinéma de Robert Guédiguian, qui repose sur les mêmes acteurs depuis 30 ans, épouse ce compagnonnage entre la ville et ses habitants, de *Dernier été* (1980) aux *Neiges du Kilimandjaro* (2011), des docks aux docks, à travers le personnage que joue Gérard Meylan notamment — cet ami d'enfance resté à Marseille —, d'abord jeune homme ouvrier intérimaire qui n'a pas encore de communauté, puis retraité syndiqué qui perd le sentiment de la sienne. Dans *Les Neiges du Kilimandjaro*, c'est bien la possibilité même de continuer à vivre à Marseille qui est en jeu, après une expérience étrangement traumatique pour les personnages qui sont victimes d'une intrusion domiciliaire et de vol à main armée. Ils doivent par suite sortir de leur foyer, apprivoiser de nouveaux espaces urbains et approcher des étrangers à leur monde, refonder leur attachement à la fois au collectif et à la ville sans le soutien de l'espace hétérotopique communautaire qui les avait accompagnés jusque-là, et réapprendre la solidarité en acceptant que la réalité sociale à laquelle ils font face change leur propre système de valeurs. Le paysage renvoie désormais à l'égalité de tous, du point de vue du rapport de solidarité que chacun entretient avec un milieu de vie redevenu commun.

Cette première étape de l'approche phénoménologique nous permet d'introduire une expérience radicale du paysage mise en film dans *Marie-Jo et ses deux amours*, à savoir celle d'une fêlure<sup>25</sup>. Dans un premier temps, la fêlure renvoie à l'expérience migrante elle-même, marquée par le trouble du départ, ou par l'incertitude de la demeure : c'est une brèche intérieure sur laquelle croît l'attachement au lieu, qui ne se confond dès lors ni avec la nostalgie d'une unité perdue ni avec l'espoir d'une terre meilleure. La fêlure est le propre de ceux qui ne partent pas, mais que le départ tourmente et qui connaissent, avec les lieux qu'ils habitent, une connivence<sup>26</sup> inouïe, tantôt offerte, tantôt refusée en des instants privilégiés. Une scène va nous permettre de préciser ce qui est en jeu : celle où Daniel, le mari de Marie-Jo, semble au paroxysme de son bonheur, à bord du bateau qu'il vient d'offrir à sa femme, et qui porte son nom à elle, alors qu'il navigue dans la baie du port de Marseille, lui à la barre, sa femme en poue. La mise en scène est claire : il ne contemple pas le paysage, il est dedans (littéralement, puisqu'il navigue dans la baie déserte, aux petites heures du matin), tout en étant retranché en lui-même. Le mouvement de son âme se confond avec le mouvement même du bateau ; il ne voit pas le paysage, mais le ressent comme une plénitude ; Marie-Jo qui pleure à la

---

25 Dans *Marseilles Fix* (London, Architectural Association, 2010) William Firebrace évoque le dilemme — proprement marseillais selon lui — entre partir et rester, qu'il associe, entre autres, à la situation d'une ville portuaire, à la fois tournée vers la mer et attachée à la montagne.

26 Terme emprunté à François Jullien, *Vivre de paysage ou l'Impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, 2014.

proue en songeant à sa situation<sup>27</sup>, ne le voit pas plus, mais le ressent comme une rupture ; en d'autres termes, ils sont ensemble et irrémédiablement séparés par une expérience intense qu'ils vivent en immersion, au dedans et au-dehors tout à la fois, dans un lieu qui ne les contient pourtant déjà plus comme couple. L'intimité avec le paysage s'éprouve d'autant plus qu'elle est rendue par une présence du paysage qui comble Daniel dans le temps même qu'elle anéantit Marie-Jo. C'est précisément cette double intimité qui est mise en scène sous la forme d'une séparation radicale entre Marie-Jo et Daniel, et qui a été préparée par deux scènes précédentes où Daniel, puis Marco — l'amant de Marie-Jo —, chacun de leur côté, se calent dans l'embrasement de la fenêtre de leur chambre, au petit jour, et, sous les yeux de Marie-Jo qui saisit leur trouble, vivent ce double sentiment d'ancrage et désancrage qui les habite — partir/rester, tenir/retenir la vie qui s'écoule —, en tant que personnages déjà atteints par la fêlure qui brisera leur existence<sup>28</sup>.

Quelle est, en définitive, l'image collective qui se dégage de cette expérience ? Dans un premier temps, elle a l'air de reposer sur une panne de désir (de) collectif. Marie-Jo ne dit-elle pas qu'elle ne veut plus s'occuper des « petits problèmes » de ses collègues de travail ? Daniel, son mari et maçon, n'est-il pas fatigué de son propre travail d'insertion sociale auprès des jeunes apprentis qu'il encadre ? Et Marco, son amant, ne se replie-t-il pas sur sa solitude à mesure que s'approfondit l'intimité qu'il partage avec Marie-Jo ? Chacun d'eux ne rêve-t-il pas de s'abîmer en soi comme dans le paysage qu'ils contemplant ?

Le trio n'en tente pas moins ensemble une mission impossible : ouvrir l'intimité du couple de Marie-Jo et Daniel au tiers en la personne de Marco. Rappelons que selon Georg Simmel<sup>29</sup>, il y a deux types de relations : les couples qui reposent sur une relation intime qui exclut le tiers et finissent avec le départ ou la mort d'un des deux membres ; les groupes de trois ou plus, qui peuvent perdurer, car leur relation ne se définit pas par l'exclusivité, mais par la division (en sous-groupes éventuels) et par l'opposition (à un autre groupe). On comprend bien ce que l'idée d'une intimité à trois a de paradoxal (et de désirable) au regard des formes de

27 Marie-Jo aime profondément son mari et son amant, et passe constamment de la joie d'être avec l'un ou avec l'autre à la souffrance d'être toujours sans l'un ou sans l'autre.

28 Je ne résiste pas au plaisir d'évoquer ici en écho les premiers vers du *Vase brisé* de Sully Prudhomme : « Le vase où meurt cette verveine, d'un coup d'éventail fut fêlé... », et les derniers : « Souvent aussi la main qu'on aime/Effleurant le cœur, le meurtrit/Puis le cœur se fend de lui-même/La fleur de son amour périt/Toujours intact aux yeux du monde/Il sent croître et pleurer tout bas/Sa blessure fine et profonde/Il est brisé, n'y touchez pas. »

29 Georg Simmel, *Sociologie : étude sur les formes de la socialisation*, Paris, Presses universitaires de France, 1999 [1908]. Selon Lilyane Deroche-Gurcel, dans l'article de l'*Encyclopédie Universalis* qu'elle consacre à l'intimité en se référant à Georg Simmel, l'exclusivité fait partie de la définition de l'intimité : « Une relation intime apparaît dès que la face interne de cette relation est éprouvée par les acteurs comme son aspect essentiel, dès que sa structure affective, pour reprendre les termes de Simmel, « met l'accent sur ce que chacun ne donne ou ne montre qu'à une seule personne et à personne d'autre : alors on a cette tonalité particulière que l'on nomme intimité » [...] Pour Simmel, et nombre de ceux qui s'inspirent de sa démarche, la spécificité sociologique de l'intimité consiste dans le fait de ne pas constituer une unité supérieure à ses éléments individuels, dans le fait de proscrire la présence du tiers. »

socialisation : ce rêve d'intimité inclusive du tiers rendrait le lien social inaccessible à la division et à l'opposition.

Le triangle de *Marie-Jo et ses deux amours* renvoie en conséquence à une image-groupe bien particulière. Contrairement à beaucoup de trios auxquels le cinéma français nous a habitués — trios dont l'intimité triadique nous livre une image de groupe plaisante (par exemple dans *Lions Love* d'Agnès Varda), trios animés d'un désir encore hésitant parce que le partage de l'intimité a pour ses membres une valeur ambivalente (chez Truffaut, Blier, Honoré), trios qui se dissolvent dans le drame passionnel de la jalousie, trios jouant la comédie d'un libertinage qui subvertit la structure de base de la famille —, le trio du film de Robert Guédiguian débouche sur une tragédie aux accents méditerranéens qui trouve dans la rade phocéenne le théâtre idéal pour rejouer le piège de l'inconciliable. C'est face aux flots bleus des calanques marseillaises que Marie-Jo se taillade le poignet, dans la première scène du film, et sous ces mêmes flots bleus qu'elle choisira de suivre son mari dans la mort. Le soleil brûlant qui baigne les premiers plans du film, le sel sur la peau de Marie-Jo sortant des eaux, les éclats d'impassibilité des roches tournées vers la mer : ce n'est pas seulement le cadre et la sensualité qui sont méditerranéens, mais bien la situation tragique (car) inextricable dans laquelle sont jetés les personnages, et qui les emporte dans la mort.

Il n'y a pas d'issue, en effet : ni pour Marie-Jo qui ne peut être « à la fois » avec Daniel « et » avec Marco ; ni pour Daniel, son mari, qui « a tout » et qui « perd tout » en même temps ; ni pour Marco dont l'existence est indéfiniment suspendue à une décision qui ne peut se prendre. Et pourtant, tous trois ont un rêve en commun : celui de réduire ces alternatives afin de vivre plusieurs vies à la fois, comme le voudrait Marie-Jo ; d'échapper à la sentence du tout ou rien, comme l'espère Daniel ; de tenir sans détenir comme en rêve Marco<sup>30</sup>. Ces trois-là nous renvoient donc l'image d'une communauté fondée sur une impossibilité — qu'ils partagent — et qui aiguillonne leur désir (de) collectif. L'issue du scénario [la mort de Marie-Jo et Daniel] n'est pas la chose la plus importante de ce point de vue. Si l'on veut comprendre la dimension politique<sup>31</sup> de ce désir (de) collectif, il faut se référer à ce à quoi cette tragédie de l'intime qui s'ouvre à l'autre en toute confiance, nous rapporte, autrement dit, à la subversion de la structure signifiante, fondée sur le principe du tiers exclu, qui rend possible le rejet, la violence et l'oubli, laquelle se distribue sur trois logiques : 1) la logique de l'identité, qui exclut d'être à la

---

30 « Je suis autant dans le refus du réel chez Marie-Jo que dans la compréhension du réel chez les deux hommes. C'est-à-dire que la résistance à la violence chez Daniel/Jean-Pierre Darroussin, ou l'absence d'exigence chez Marco/Gérard Meylan m'appartiennent tout autant » (Isabelle Danel, *Conversation avec Robert Guédiguian*, Paris, Les carnets de l'info, 2008, p. 105).

31 « De manière abstraite, la position de Marie-Jo est révolutionnaire, dans le sens où elle refuse le monde tel qu'il est. Elle refuse le réel...donc elle est folle ! Le romantisme est à l'acte individuel ce que l'action révolutionnaire est à l'acte collectif : c'est la même posture. Dans ce sens-là, tous les révolutionnaires et les romantiques se ressemblent. Le romantisme est lié à des thématiques existentielles, relationnelles, amoureuses, alors que la révolution a à voir avec la société, l'histoire, etc., mais ce sont des mouvements qui sont nés au même endroit, du côté de l'Allemagne » (*ibid.*, p. 103).

fois soi et un(e) autre et qui frappe Marie-Jo, mais qui supporte aussi, sur le plan politique, les crispations identitaires contre lesquelles l'universalisme humaniste ou la valorisation du métissage que prône Robert Guédiguian dans nombre de ses films ont du mal à s'imposer ; 2) la logique du pouvoir qui commande de vaincre pour ne pas être vaincu, et qui guette Daniel, mais qui supporte aussi des structures d'inégalité contre lesquelles le principe de solidarité, encore défendu par Robert Guédiguian, a toutes les peines à lutter ; 3) la logique de l'existence, qui oppose activité et passivité, visibilité et invisibilité, qui frappe Marco, et à laquelle tente de remédier le cinéma politique de Robert Guédiguian, soucieux de mettre en valeur la dignité humaine de tous ses personnages, même les plus faibles et démunis.

Pour conclure, revenons sur la question de l'attachement à la ville avec laquelle nous avons inauguré notre parcours. Les films de Robert Guédiguian nous ont invités à nous écarter des notions qui décrivent habituellement ce lien : l'identification des habitants au lieu, la personnification de la ville et la projection d'un idéal communautaire sur son paysage. Nous avons privilégié plutôt une approche qui noue le social et l'intime sur la base d'une épreuve de la relation qui implique constamment que l'on sorte et que l'on rentre en soi. L'intimité (du trio de *Marie-Jo et ses deux amours*) et la socialité se rejoignent sur la base d'une fêlure, ressentie dans le rapport au paysage, en tant qu'il représente une connivence avec le monde — tout court — et le monde social tour à tour et à la fois donnée, perdue, cherchée ou encore refusée. Qui plus est, l'équivalence posée entre le paysage marin, dans lequel le couple s'enfonce en sombrant, et l'espace filmique, où disparaît l'amant lors de la scène finale qui laisse Marco hors des champs visuel et sonore, alors qu'il tente de rejoindre Marie-Jo au téléphone et que sa fille lui annonce sa mort, n'est pas anodine non plus. Paysage et pellicule se confondent pour renvoyer à la menace de la privation de monde, qui vient non pas d'une incapacité à œuvrer dans le monde social, mais d'une possible défaite, intime et politique, devant les logiques qui le gouvernent. L'inquiétude et la fragilité sont ainsi réintroduites au cœur d'un cinéma de lutte, qui a par ailleurs besoin de conviction et de confiance pour se soutenir. C'est le rôle que tient l'amour dans tous les films de Robert Guédiguian et qui, dans *Marie-Jo et ses deux amours*, continue de faire son œuvre bienfaitrice, même s'il ne peut rien résoudre. C'est l'amour que Marie-Jo éprouve pour les deux hommes de sa vie qui la sauve de la culpabilité, c'est par amour que Daniel se refuse à la jalousie, et c'est l'amour qui fait tenir Marco comme un roc dans l'adversité. C'est l'amour qu'ils ont en commun qui finit par donner à leur lutte intime une connotation politique. Et c'est à l'amour que Robert Guédiguian voudra finalement identifier le communisme dont il se réclame, dans *Mon père est ingénieur*, en citant Nazim Hikmet : « Je suis communiste, je suis amour des pieds à la tête<sup>32</sup> », au moment même où le communisme perdait sa force politique fédératrice.

Cette lecture fait voir que le travail du film noue l'intime et le social dans le secret plus ou moins gardé de ce qui lie personnages et paysage, une fois entendu que le désir (de) collectif s'y éprouve — comme élan et comme échec — en

butte avec les logiques qui animent le monde social, tout en désignant un autre monde possible au désir, afin qu'un tel désir continue quand bien même d'exister. Il faut conclure sur cette promesse du désir que permet le cinéma, en évoquant les fenêtres-plans qui s'ouvrent sur Marseille la lumineuse et qui pourraient être considérées comme la réponse donnée par Robert Guédiguian à ces vers de Dante, tiré de *La Divine Comédie*, mis en exergue de *Marie-Jo et ses deux amours*, et qui évoque une absence totale d'ouverture : « Au milieu de la course de notre vie, je perdis le véritable chemin et je m'égarai dans une forêt obscure. Ah ! Il serait trop pénible de dire combien cette forêt, dont le souvenir renouvelle ma crainte, était âpre, touffue et sauvage. Ses horreurs ne sont pas moins amères que les atteintes de la mort. » La fenêtre, qui est moins un seuil qu'un passage entre le dedans et le dehors, « métonymise » l'écoulement réciproque du social et de l'intime<sup>33</sup>, par le biais d'une embrasure identifiée au cadre du plan cinématographique, qui permet au spectateur d'éprouver un attachement et un désir qui échappent aux personnages. Et même si Marie-Jo ne voit pas Marseille quand elle ouvre la fenêtre de la chambre de Jean-Christophe (toute pressée qu'elle est d'aérer l'appartement à l'air irrespirable ou de regarder tendrement l'île où se trouve son amant), le spectateur, lui, voit miroiter la cascade de toits qui déboulent vers la mer. C'est en cela que le cinéma peut relancer une dynamique d'attachement indépendamment de celle dont semble manquer les personnages. « La vie est belle, par la fenêtre », rappelle Jeremy qui cite Hikmet dans *Mon père est ingénieur*<sup>34</sup>. Et c'est encore bien sur une jetée, dans la lumière rasante du soir, que Jeremy et Natacha, assis en bord de mer mais aussi dans l'embrasure de l'image qui, aplanissant la perspective, découpe leur silhouette contre des flots miroitants plein cadre faisant écran derrière eux, arrivent à se poser

---

33 Comment résister encore au plaisir des correspondances et ne pas penser au morceau intitulé « Par ta fenêtre », du groupe marseillais Moussu T e lei jovents : « Par la fenêtre de ta chambre/On voit un petit bout de mer/On voit des grues qui semblent attendre/Leur repas d'acier et de fer./Le soleil écrase les quais,/Aplatit tout comme un marteau,/Une vieille ancre abandonnée/Cherche en vain l'ombre d'un bateau. [...]/Ils n'ont pas chassé la misère/En poussant l'usine plus loin,/Ici on est dans la galère,/Là-bas on s'écorche les mains./Nous irons jusqu'à la calanque,/Le long des anciens ateliers,/Oublier tout ce qui nous manque/Devant la mer ensoleillée./Tu mettras ta robe à fleurs/Pour saluer les beaux jours,/C'est sûr, tu seras la plus jolie,/C'est sûr, je te parlerai d'amour./Nous descendrons cette rue/Qui menait au labeur,/Au temps où la classe ouvrière/Croyait encore au paradis » (*Forever Polida*, Paris, Le Chant du monde, 2006).

34 « "Je suis communiste, je suis amour des pieds à la tête" [...] Ismail allume sa cigarette au feu de la mienne : — Un beau poème, me dit-il, puis il se lève, il ouvre la fenêtre, le soleil pénètre dans la pièce : — La vie est belle, mon vieux, dit-il. » Cette phrase fait partie de la quatrième de couverture du livre de Nazim Hikmet, *op. cit.*

mutuellement cette question : « On continue ou on arrête<sup>35</sup> ? », et à lui apporter cette réponse, « on continue », que Robert Guédiguian et ses complices reprennent à leur compte, malgré la séparation établie, dès le début du film, entre les personnages : « On continue », oui, mais sur la brèche d'une inquiétude qui relance indéfiniment la question, dans l'intimité confondue du couple, du couple et du paysage, du paysage et du cinéma, du cinéma et du collectif.

---

35 Question empruntée, comme l'avoue Robert Guédiguian, à Dominique et Jean-Toussaint Desanti. Elle : « [N]ous nous sommes mariés avec un contrat pouvant être reconduit par tacite reconduction de six mois en six mois. C'était notre convention de départ, elle tient toujours [ndlr : depuis 60 ans]. Tous les six mois, on fait un repas en tête à tête avec un vin convenable et on prononce la phrase : "On arrête ou on continue ?". Ce rendez-vous, on le tient encore, même si c'est devenu un jeu. » Lui : « Elle me disait : "on se marie peut-être pour deux, pour trois mois, peut-être qu'on ne continuera pas. Si on ne dit rien, ce sera une tacite reconduction et on continuera comme cela" [...]. J'ai su, tout de suite, je le répète, que c'était elle et personne d'autre, mais pourquoi ? Je ne sais pas pourquoi. Une présence s'accompagne toujours d'un arrière-fond [...]. Tout à coup, quelque chose se passe entre les corps, les enveloppe, et cela se referme. Et l'on se dit "c'est là mon habitat" [...]. Cela peut se produire encore une fois dans la vie, — avec une autre personne —, ce fut le cas, pour Dominique et pour moi. » Cf. Dominique Desanti, Jean-Toussaint Desanti et Roger Pol-Droit, *La Liberté nous aime encore*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002, p. 38 et 24.

## Références

- BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 1979 [1955].
- BLOCK, Marcelline (dir.), *Filmer Marseille*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013.
- BONILLO, Jean-Lucien, *La Reconstruction à Marseille, 1940-1960. Architectures et projets urbains*, Marseille, Imbernon, 2008.
- DANEL, Isabelle, *Conversation avec Robert Guédiguian*, Paris, Les carnets de l'info, 2008.
- DELEUZE, Gilles, *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- DESANTI, Dominique, Jean-Toussaint DESANTI et Roger POL-DROIT, *La Liberté nous aime encore*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002.
- DESPORTES, Marc, *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 2005.
- FLORIDA, Richard, *The Rise of the Creative Class : And How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York, Basic Book, 2002.
- FOURNIER, Pierre et Sylvie MAZZELLA, *Marseille, entre ville et ports. Les destins de la rue de la République*, Paris, Éditions La Découverte (Recherches), 2004.
- HIKMET, Nazim, *La Vie est belle mon vieux*, Paris, Paragon, 2002.
- JULIEN, François, *Vivre de paysage ou l'Impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, 2014.
- MARTUCCELLI, Danilo, *Forgé par l'épreuve : l'individu dans la France contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2006.
- PERALDI, Michel et Michel SAMSON, *Gouverner Marseille : enquête sur les mondes politiques marseillais*, Paris, Éditions La Découverte, 2005.
- RONCAYOLO, Marcel, *Les Grammaires d'une ville : essais sur la genèse des structures urbaines à Marseille*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1996.
- SGARD, Anne, « Une "éthique du paysage" est-elle souhaitable ? » [en ligne], *VertigO — la revue électronique en sciences de l'environnement*, vol. 10, n° 1 (avril 2010) [<http://vertigo.revues.org/9472>].
- SIMMEL, Georg, *Sociologie : étude sur les formes de la socialisation*, Paris, Presses universitaires de France, 1999 [1908].
- TROM, Danny, « L'engagement esthétique : du trouble à l'enquête visuelle. Une pragmatique du regard sur le paysage », dans Daniel CERFAI et Isaac JOSEPH (dir.), *L'Héritage du pragmatisme, conflit d'urbanité et épreuves de civisme*, La tour d'Aigues, Éditions de l'aube, 2002, p. 287-300.
- WILLIAMS, James S., « Requiem for a City : The Symbolics of Space in the Cinema of Robert Guédiguian », *Space and Being in Contemporary French Cinema*, Manchester, Manchester University Press, 2013, p. 101-147.
- ZAZZO, René (dir.), *L'Attachement*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1974.