

## Une géographie de la France au travers de films sortis en 2021 : une lecture subjective

Gabriel Kleszewski

Professeur d'histoire-géographie au collège Rostand de Sains-en-Gohelle

Formateur académique, INSPE Arras

Lorsqu'en mai 2021 les cinémas français se déconfinent, le public cinéphile voit arriver sur les écrans une production hexagonale pléthorique. Entre des films ressortis en urgence, dont la carrière fut stoppée avec la fermeture des salles à l'automne 2020, et des films en attente de diffusion encombrant les agendas de sortie des distributeurs, l'impression d'embouteillage est forte. Mais les spectateurs découvrent des propositions riches, fruits d'une cinématographie prolifique et vivante, entre les œuvres de grands cinéastes confirmés (de Xavier Beauvois à Bruno Dumont) et les premiers essais de jeunes réalisateurs au regard aiguisé (de Just Philippot à Suzanne Lindon). A travers leurs films, c'est la France contemporaine qui se déploie. Parfois avec l'envie de documenter la réalité à partir d'un ancrage territorial. Parfois en laissant s'exprimer, sans recul, des impensés sur des types d'espace, des types d'habitants et des usages de lieux, qui en disent plus long sur celle ou celui qui filme que sur ce qui est filmé. Regards conscients et inconscients portés sur un pays. Du XVIII<sup>e</sup> arrondissement de Paris au pays de Caux, des quartiers Nord de Marseille aux falaises du Boulonnais, des artistes ont peint des paysages, circonscrit des territoires, saisi des modes d'habiter les villes et les campagnes. Peu à peu, se dégage un portrait géographique du pays tel qu'il va ou ne va pas : la puissance des métropoles, relais de la mondialisation et moteurs des « territoires » ; les disparités socio-spatiales au sein même des centres métropolitains, entre les centres et les périphéries des aires urbaines, entre la France urbaine et la France rurale ; la colère sociale et politique qui investit les rues et les places des villes ; des périphéries en crise ou en voie de marginalisation ; le malaise profond du monde rural ; la France enchantée des espaces touristiques et des villes moyennes.

Ces films sortis ou ressortis en salle en 2021, ou bien mis en ligne sur des plateformes dans le courant de l'année, donnent lieu à une lecture subjective. Cette lecture ne prétend pas à l'exhaustivité. Certaines œuvres n'ont pas été vues à temps mais pourraient y trouver leur place (par exemple, *Teddy* de Ludovic Boukherma et Zoran Boukherma). Cette lecture personnelle et imparfaite cherche un point d'équilibre entre une petite analyse géographique et l'expression d'un plaisir de cinéphile. Elle pourra, peut-être, offrir des pistes de réflexion et de mise en œuvre en classe aux collègues soucieux de s'appuyer sur le cinéma et de réfléchir avec les élèves aux représentations des espaces.

## I Les centres métropolitains : domination, conservation, ouverture, conquête des places.

Le centre métropolitain domine le paysage cinématographique français. Dans Paris comme dans les métropoles régionales, se nouent des rapports complexes entre ouverture et isolement, mixité et sécession, urbanité et tension, métropolisation et marginalisation.

Certains films mettent en scène le repli d'une classe sociale aisée ou d'une catégorie intellectuelle supérieure, isolée dans un quartier central (le XVIII<sup>e</sup> arrondissement dans *Seize printemps*) ou dans un lieu de culture (le théâtre Marigny de *Guermantes*) pour tisser, dans un entre-soi quiet, un jeu social et intellectuel fait de séduction et de création, duquel le monde extérieur, sa rumeur et ses embarras sont exclus. Dans *Guermantes*, les comédiens dirigés par Christophe Honoré se cloîtent dans un théâtre pour mettre à distance la Covid et ses empêchements, et se consacrer à la répétition pour le seul plaisir du jeu. Mêlant fiction proustienne et chassés-croisés amicaux ou amoureux, ils se créent un monde hors du monde. Dans *Seize printemps*, un lycée huppé, une terrasse de bistrot typique, le théâtre de l'Atelier ou un appartement cossu composent un réseau de lieux protégés et privilégiés. Tout à ses amours, la jeune Suzanne n'y croise que des cadres supérieurs (dont ses parents), les amis du « bahut », des artistes. Nulle trace, ici, de travailleurs du quotidien, de touristes ou de banlieusards égarés. Le trope d'un Paris rohmérien, où des personnages utilisent des lieux du quotidien à l'échelle d'un quartier pour élaborer des stratégies sentimentales, joue ici à plein. Le plan du quartier devient une carte du tendre. Et autour de Montmartre, le XVIII<sup>e</sup> arrondissement est une « bulle » socio-spatiale, un quartier sous cloche. De manière comique, *la Pièce rapportée* transpose cette grille de lecture dans les « beaux quartiers » de l'Ouest parisien. Chez Antonin Peredjatko, les grandes familles bourgeoises se replient dans leurs hôtels particuliers. Elles ne circulent en ville qu'avec le concours d'un chauffeur espagnol, allant de magasins de luxe en rallies entre deux conseils d'administration. L'entre-soi est complet, l'exogamie sociale est vécue comme une transgression. Paris est une ville presque inconnue et personne n'est capable de prendre le métro.



Paul peine à rejoindre l'aéroport, sous les yeux moqueurs d'Ava. *La Pièce rapportée* d'Antonin Peredjatko.

Mais le centre métropolitain peut s'ouvrir de manière sélective. *Les Amours d'Anaïs* esquisse une ville-monde où des quartiers, peuplés d'étudiants, de professeurs, d'artistes et d'éditeurs qui se croisent et se fréquentent, ne s'articulent qu'à une périphérie française choisie, constituée de lieux privilégiés. Des Parisiens aisés se déplacent en province pour un séminaire littéraire chic (le château de Kerduel dans les Côtes d'Armor) ou pour passer des vacances « à la campagne » dans la maison de famille bourgeoise. Paris se connecte à un réseau de lieux élus, dans un Grand Ouest de cadres supérieurs. Ces habitants s'ouvrent aussi au monde lorsqu'ils profitent des flux de touristes étrangers dans le cadre d'une « RB&Bation » de leurs logements (le couple de touristes asiatiques dans l'appartement d'Anaïs). Volontiers satirique, *France* pousse encore plus loin cette sélectivité spatiale. France Demeure, journaliste star et urbaine toute-puissante, n'habite ou ne fréquente que des lieux de pouvoir ou de prestige parisiens décorrélés du commun : son appartement, luxueux jusqu'à l'aberration, où les mondanités parisiennes se déploient ; le studio de télévision, lieu de travail et hyper-lieu de la puissance médiatique ; le Palais de l'Élysée, centre du pouvoir politique. La clinique pour dépressifs aisés, fréquentée à un moment du film, n'est, au fond, qu'une extension spatiale des centres métropolitains européens, nichée en plein massif alpin. La fréquentation du monde ne répond qu'à des envies de reportages et d'immersion en milieu hostile. Mais les pays ou les régions en guerre (la Syrie, l'Afrique subsaharienne) ainsi que la Méditerranée traversée par les réfugiés sont soumis à un désir de puissance. Ils sont travestis au gré d'une mise en scène de l'information. Revenant en France, la journaliste se confronte aux habitants de périphéries associées, par le réalisateur, à la modestie, la médiocrité ou le mal, et qui mettent en jeu une volonté d'expiation : le quartier pavillonnaire habité par une famille d'immigrés ou l'âpre littoral boulonnais où se situe la maison de l'épouse d'un violeur en série. Chez Bruno Dumont, la description de l'ouverture d'une élite urbaine (ici médiatique) au monde et le contraste vécu entre un centre métropolitain et des périphéries sont une affaire de morale, et sont poussés aux limites extrêmes de la caricature.

Mais Paris peut être également célébrée comme LA ville de la mixité, de l'ouverture et de la modernité des mœurs. Situé au cœur du XIII<sup>e</sup> arrondissement et du quartier chinois, *Les Olympiades* magnifie le mélange des peaux, des sexes et des cultures à travers une géographie immobilière à grande échelle. La colocation est montrée comme un frein au déclassement immobilier d'une jeunesse en voie d'intégration sur le marché du travail, mais aussi comme un outil privilégié d'urbanité. L'agence immobilière est le lieu des rencontres opportunes, des stratégies amoureuses et des réconciliations. La mise en réseau des lieux de sociabilité dans l'espace proche (l'université, les bars et restaurants, les boîtes de nuit) se double d'un rapprochement virtuel des foyers et de leurs habitants à travers l'usage intensif des outils de visioconférence (Nora et la camgirl). La ville vécue à l'échelle du quartier et dans un esprit de « village urbain » modère les mésusages des outils électroniques qui séparent les habitants : les smartphones qui produisent du cyber-harcèlement, les digicodes et les interphones qui enferment. La question de l'identité associée à un quartier ne se pose plus. Audiard refuse de filmer les tours habitées par une forte communauté asiatique sous l'angle du folklore. Il préfère construire une esthétique en noir et blanc plus conforme au bon goût métropolitain global. Dès lors, cet espace n'est plus synonyme de repli mais d'ouverture et de liberté. Emilie refuse les pesanteurs familiales. Elle s'affranchit de certaines attentes en matière d'intégration sociale et met

en avant, de façon provocatrice, sa liberté professionnelle (accepter des emplois sous-qualifiés malgré un diplôme supérieur en poche) et sexuelle.



Emilie et son colocataire Camille. *Les Olympiades* de Jacques Audiard.

Pourtant, trouver sa place n'est pas toujours facile. Les habitants appartenant aux catégories intellectuelles en voie de précarisation s'accrochent comme ils peuvent au centre métropolitain afin d'entretenir une proximité spatiale entre les lieux de résidence, les lieux d'emploi et les aménités de la ville. Demeurer dans le centre, c'est aussi conquérir une place dans la société, garantir une ambition. De fait, ces films cernent bien les difficultés d'une génération de femmes (trentenaires, voire quadragénaires) à se situer spatialement et socialement au sein de la métropole. Diplômées mais dédaignant des emplois contraignants ou dépourvus de sens (Anaïs dans *les Amours d'Anaïs*, Emilie et Nora dans *les Olympiades*) ou tentées par des carrières artistiques incertaines (Sophie et Julia dans *Playlist*), elles courent en tout sens (Anaïs Demoustier cavale littéralement durant une heure de métrage) entre location, sous-location, colocation et logement de fortune dans une stratégie de fuite permanente, ou manifestent une attitude de combat en pleine rue (Sophie colle des coups de tête aux hommes, Nora assène des coups de poing à une rivale). Paris reste la ville des possibles et des incertitudes. Dans certains cas, elle est aussi une ville de mirages pour des exilées aisées de province, à l'instar de Margaux (*L'Étreinte*), venue de Nice pour effectuer des études tardives dans les Yvelines, et qui abandonnera la capitale, désenchantée, au profit de Cologne. Ou Nora, « montée » de Bordeaux pour fuir de lourds secrets de famille et une carrière d'agent immobilier, qu'elle finira par embrasser de guerre lasse. Ses jeunes habitantes, touchantes et égarées, en équilibre instable entre déclassement social et aisance, sont les cousines de Julie la Norvégienne (*Julie en douze chapitres*) ou de Eva la Madrilène (*Eva en août*).

## II Les centres métropolitains : fractures, combats, révoltes.

Mais Paris est aussi un espace de conflits où se cristallisent les tensions sociales et politiques du moment. *Médecin de Nuit* décrit une ville en souffrance, quand vient la nuit. Mickaël sillonne les quartiers de l'Est parisien, à la jonction de deux mondes contigus : celui de la médecine d'urgence (les habitants reclus dans leurs appartements, écrasés par la solitude) et de l'aide sociale (les maraudeurs) ; celui de l'économie de la drogue, montrée comme un remède à la souffrance sociale, et du crime (les voitures garées, les bars louches, les arrière-cours, les offices de magasin). Au passage, il est intéressant d'opposer, dans cet Est parisien, la perception chic et publicitaire de la nuit filmée par Jacques Audiard (le noir et blanc des *Olympiades*) au rendu plus réaliste de cette même lumière par Elie Wajeman (les lueurs banales, sales et orangeâtres de *Médecin de nuit*).

Paris est toujours marquée par le terrorisme et le souvenir du Bataclan. Elle est quadrillée en permanence par l'Armée. Dans *la Troisième guerre*, les soldats de l'Opération Sentinelle sillonnent les rues, les couloirs du métro, les parcs (le Jardin du Luxembourg) et les abords de grandes infrastructures en considérant les civils comme des ennemis potentiels. L'espace urbain est analysé à l'aune du surgissement d'une menace perpétuelle (un sac suspect dans une camionnette), sécurisé de manière sélective suivant les ordres absurdes du moment (un vol de portable dans le métro est négligé par les militaires). La vigilance, l'hypertension produite par l'attente d'une catastrophe qui ne vient jamais, engendre un stress et une perte de sens chez ceux qui sont chargés de protéger la ville. Dès lors, les missions imposées par la hiérarchie revêtent aussi peu de sens que les « jobs » précaires effectués par une jeunesse déclassée. La ville aspire cette dernière, venue des « territoires » (Léo fuit sa famille de « cas sociaux » bretonne et les lieux de divertissement déprimants de sa jeunesse périurbaine) et des « quartiers » (Hicham). L'Armée isole cette jeunesse dans une caserne, l'exclut du reste du tissu urbain, puis la confronte à une foule pacifique qui la méprise ou à une jeunesse métropolitaine intégrée, politisée et militante (les black-blocs). Ces jeunes soldats sans but, venus de périphéries en crise, artificiellement nourris par des idéaux patriotiques en décalage avec les valeurs et les attentes des Parisiens, restent étrangers à l'espace qu'ils surveillent.

Cette mise en scène d'un espace urbain sous tension trouve son plein déploiement dans *la Fracture*. Respectant une même unité de temps et de lieu, le film décrit une nuit dans les urgences d'un grand hôpital, inspiré de l'hôpital Lariboisière. La salle de soin des urgences est décrite comme un lieu de mixité sociale forcée (l'autrice de BD et le routier grande-gueule, les Parisiens et les Provinciaux « montés » des régions) ou voulue par la réalisatrice Catherine Corsini (les acteurs professionnels mêlés à de vrais soignants) ; un lieu d'agrégation des tensions domestiques (la crise d'un couple) et sociales (les gilets jaunes pourchassés par la police) ; mais aussi un lieu d'échange et de découverte de l'altérité au-delà des préjugés (Julie l'éditrice et Laurent le « prolo », Yann en fuite et le CRS compatissant). Sas de décompression des tensions individuelles et collectives, l'hôpital public est aussi le lieu où on panse les plaies de la société. Mais l'utopie d'une entente de classe dans un des rares endroits de brassage social encore opérants n'est que de courte durée. Le couple « bobo », dont le point de vue est prééminent par rapport à celui du gilet jaune, sortira de cette nuit agitée aux urgences avec le sentiment d'avoir vécu une « aventure », à l'instar de leur fils qui a traversé la nuit d'émeute comme on effectue un trekking urbain

original. Yann, le routier gilet jaune venu d'Avignon, jouera, lui, sa carrière professionnelle et sa vie sur une civière. De fait, *la Fracture* montre que la ville est, à la fois, le lieu où se matérialisent les inégalités sociales les plus frappantes à l'échelle d'un pays, et le réceptacle local des colères produites par ces inégalités.



Yann dans une manifestation de gilet jaune à Paris. *La Fracture* de Catherine Corsini.

Dès lors, certains cinéastes proposent une critique des dysfonctionnements de la métropole moderne en poussant leur discours jusqu'à l'appel à la révolte. Dans la lignée d'*Un pays qui se tient sage*, qui documentait la manière dont la révolte des gilets jaunes et la répression policière se ritualisaient dans le tissu urbain français durant la fin de la dernière décennie, *Retour à Reims (fragments)* fait le constat d'un retour de la contestation citoyenne et de la violence politique au cœur des places et des rues de la capitale et des métropoles régionales, dans une conclusion en forme de tract et d'appel au sursaut politique. Plus subtil et ludique, *Les Deux Alfred* pointe les conséquences de la startupisation du monde du travail dans la capitale. L'automatisation des mobilités devient absurde (les drones chutent sans raison, les voitures automatisées tombent en panne). La désynchronisation des rythmes de travail et des rythmes de la vie de famille, la dissolution de la frontière entre vie professionnelle et vie privée, l'ubérisation de l'emploi ou le rejet de la natalité par l'entreprenariat de la « tech » rendent la ville néolibérale inhumaine, ingérable et invivable. La rébellion (douce et impertinente) reste la seule manière de lutter contre les désordres induits par une métropole collée aux exigences du marché. Plus convenu et désespéré, *Adieu les cons* déplore la banalisation des paysages urbains, la transformation des charmants « faubourgs » en quartiers d'affaires, résidences pavillonnaires fonctionnelles et autres zones d'activité commerciale sans âme. L'économie banalise les paysages urbains, gomme le charme des villes et leur « vivre-ensemble ». Les héros révoltés du film ne trouvent d'issue que dans le refus d'obéir aux forces de l'ordre et dans le suicide. De façon plus positive, *Indes galantes* montre comment des jeunes danseurs de banlieue introduisent les cultures urbaines au cœur de l'Opéra Bastille, prenant de court les attentes du public bourgeois et de la critique.

L'infiltration d'un lieu de la culture dominante par les acteurs d'une culture encore marginale est vécue et filmée comme un vrai acte de transgression politique.

### III Les maux des périphéries françaises.

Passés les boulevards extérieurs des centres métropolitains, une autre France est décrite et documentée. Banlieues et couronnes périurbaines sont régulièrement traitées dans le cinéma français contemporain. Les hasards de la distribution n'ont pas montré de films abordant l'habiter des quartiers résidentiels pavillonnaires ou des espaces intermédiaires mités, cette année. Des cinéastes comme Benoît Delépine et Gustave Kervern (*Effacer l'historique*) ou Patricia Mazuy (*Paul Sanchez est revenu !*) ont déjà traité ces espaces en mettant en avant leur anonymat étrange et leur rapport complexe aux centres-villes. Tout juste peut-on en voir quelques traces, ici ou là. *L'Etreinte* esquisse l'image d'une banlieue parisienne douillette. Les paysages des Yvelines alternent des communes bourgeoises attractives (Versailles et son université, Saint-Germain-en-Laye) et des espaces boisés ponctués de pavillons et de fermettes rénovées, où l'héroïne en crise se réfugie. A l'opposé dans *Titane*, le regard se porte davantage sur des espaces intermédiaires recréés, montrés comme étranges ou interlopes : des parkings, un parc d'exposition (au vrai, les Halles de Martigues, infrastructure bien intégrée au centre de la commune) ou un aéroport (Marseille-Provence), théâtres de brutalité, de comportements anormaux et de fuite criminelle.

La « banlieue » ou les « quartiers » restent, cependant, l'objet géographique principal d'un cinéma qui s'intéresse à la périphérie urbaine. Au risque que le « quartier » à problème ne synthétise, parfois, toutes les périphéries urbaines possibles. Devenu un genre en soi, le film de banlieue produit des règles et des stéréotypes auxquels *Bac Nord* ne déroge pas. *Bac Nord* dresse une cartographie policière de la périphérie marseillaise, du point de vue de forces de l'ordre qui cherchent à en contrôler les territoires. Le trio de policiers habite des lieux protégés, dévolus à la classe moyenne : pavillons avec piscine sur les hauteurs de la ville, appartements en retrait des « quartiers chauds ». Ce trio opère dans des quartiers difficiles, dans lesquels une réalisation nerveuse mesure la pénétrabilité de l'espace par les forces de l'ordre. Ici, un marché où activités commerciales licites et illicites cohabitent, sous le regard bonasse de policiers déambulant entre les étals, comme en terrain conquis. Là, un groupe de barres (on reconnaît, par exemple, la cité Félix-Pyat) dont le territoire est contrôlé par les dealers. Les immeubles sont filmés comme des citadelles assiégées, leurs habitants comme des éléments hostiles, associant la coopération avec la police à une collaboration avec l'ennemi. Les dealers surarmés (souvent noirs) sont anonymisés, confondus en une masse bestiale et vociférante. Moins subtil que *les Misérables* (qui, déjà, conformait sa documentation locale à des clichés de genre), *Bac Nord* produit un malaise dans la mesure où le spectateur ne sait jamais si ces réductions sociologiques et géographiques sont le résultat d'une recherche d'efficacité « à l'américaine » ou le produit d'un impensé plus trouble.

Comme en réponse, *Bonne mère* part de ces mêmes espaces périurbains marseillais mais embrasse le point de vue d'une de ces habitantes. Le film évoque la vie d'une mère seule qui cumule les petits boulots pour élever ses enfants et ses petits-enfants. Les itinéraires quotidiens de Nora et de sa fille Sabah suggèrent un rapport complexe entre la périphérie et le centre métropolitain. Travailleuse précaire circulant en bus durant de longs trajets, Nora est le point de jonction entre le « quartier difficile »



enclavé et des espaces plus intégrés de l'aire urbaine : l'aéroport Marseille-Provence, une résidence habitée par des personnes âgées aisées. Mais les « galères » de ses enfants la ramènent vers des lieux associés aux activités criminelles : le centre pénitentiaire, un point de deal. Nora se situe à la jonction du licite et de l'illicite. S'engageant sur la voie d'une prostitution locale, Sabah fréquente les terrains vagues de l'extrême périphérie pour capter l'argent des riches clients de la métropole venus en voiture. On remarquera, ici, que les femmes des banlieues sont actives. Elles occupent l'espace, agissent, s'y déplacent sans cesse, quand les hommes restent prostrés, apathiques ou enfermés (dans une cellule ou une chambre).

Mais cette vision négative, voire misérabiliste, de la banlieue n'est pas unanime. Dans *Gagarine*, la requalification urbaine de la célèbre cité d'Ivry-sur-Seine donne lieu à une belle méditation poétique. Coincée entre le centre parisien si proche et des marges enchâssées entre deux bretelles d'autoroute (le bidonville de Diana et de sa famille rom), à mi-chemin entre l'intégration sociale de ses habitants, issus de l'immigration mais contraints au départ vers d'autres lieux de la périphérie, et la persistance d'activités illégales (le « business » de Dali le dealer), la cité en voie de disparition est réenchântée par Youri. Dans son réagencement de la friche immobilière en vaisseau spatial statique, le jeune homme mélange la beauté perçue des lieux abandonnés (renvoyant à la pratique de l'urbex), l'héritage mythologique du parti communiste (l'utopie communautaire et intégratrice, l'épopée spatiale de Gagarine), la mémoire collective des habitants du lieu, et son propre désir d'évasion et d'ascension. La banlieue est, ici, associée au territoire des rêves passés et futurs.



Karim, Virginie et ses enfants devant l'élevage de criquets. *La Nuée* de Just Philippot.

Enfin, les cinéastes investissent de plus en plus les espaces ruraux profonds au point de créer, ici aussi, un genre en soi. Ces espaces sont toujours associés au dur métier d'agriculteur et à son déclin. Dans *Louloute*, Louise, professeure d'histoire-géographie dans une métropole régionale, ne supporte pas l'idée de devoir retourner dans la ferme de son père, paysan du pays d'Auge endetté dont on devine la fin terrible. De son point de vue urbain, la ferme est perçue comme une Thébaidé de l'enfance idéale que l'on ne peut profaner (et encore moins vendre), un paradis perdu



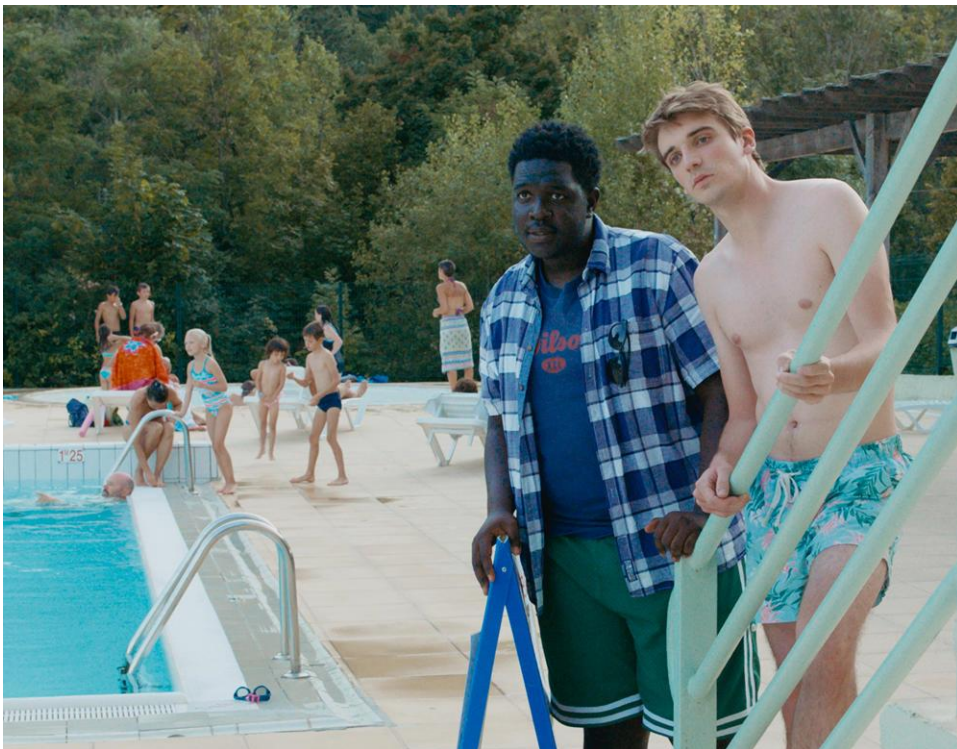
lié à une France des années 1980 mythifiée. Avec *la Nuée*, on franchit une étape supplémentaire dans la relation complexe des urbains au monde rural. Ici, des néo-ruraux engagés dans de nouvelles formes de production (Virginie et un élevage de criquets, Karim et un vignoble bio) affrontent les aléas du métier, entre la course à l'abîme du productivisme agricole, la spirale de l'endettement, la nouvelle donne du dérèglement climatique et les dangers de la manipulation du vivant. Ces nouveaux habitants souffrent de la bizarrerie de leur condition (le regard accusateur des enfants en quête de normalité), de leur isolement social et géographique, et de l'incompréhension de leurs voisins agriculteurs. Le « body horror » permet à Just Philippot de figurer à l'écran l'épuisement de l'agriculteur à sa tâche : pour survivre, Virginie se soumet littéralement à la dévoration régulière de ses « criquets vampires ».

*Albatros* va encore plus loin. En évoquant la bavure d'un gendarme qui tue par accident un agriculteur suicidaire, Xavier Beauvois décrit un espace rural (le pays de Caux) en crise terminale. Les paysans isolés sont harcelés par les normes européennes, la pression des grands distributeurs et les relances incessantes des banques. La jeunesse est désœuvrée et les travailleurs sociaux ne chôment pas. Dès lors, les gendarmes constituent la dernière ligne de défense sociale avant l'effondrement de cette micro-société dans la dépression et l'aboulie. A cent lieux des « bacqueux » rageurs et des zones de guerre urbaines de *Bac Nord*, *Albatros* montre que les forces de l'ordre peuvent aussi assumer une mission de travail social. La périphérie en voie de marginalisation est un espace à soigner, non un espace à combattre ou à reconquérir. Ici, le regard d'un metteur en scène ancré dans le terroir, qui se situe au ras des tables où l'on converse et où on boit le café entre voisins, documente une France rurale en crise en produisant (au moins dans la première partie du métrage) un effet de réel saisissant.

#### **IV Une France rêvée.**

A côté de cette géographie dramatique, des réalisateurs ont laissé libre cours à leur créativité en observant finement le territoire français. Divagant entre mer et montagne, entre lac et camping, ils ont rencontré un public sorti des confinements et en quête d'évasion. Dans le contexte anxigène de la pandémie, une France idéale est peu à peu apparue à l'écran, épousant des désirs de départ (quitter les métropoles et les contraintes de la grande densité) ou de brassage et de mixité (retrouver dans le monde de la Covid un peu des saveurs du « monde d'avant »). Ainsi dans *Tralala*, le héros éponyme, clochard magnifique, quitte Paris et ses problèmes de logement (il est expulsé d'un squat) pour vivre des aventures enchantées à Lourdes. La ville moyenne, désirée par de plus en plus d'habitants issus des métropoles, devient ici l'espace des rencontres magiques et des réconciliations, de la danse, du chant et de la fantaisie. Les terrasses, les rues piétonnes et les quartiers bourgeois de la cité mariale sont bien mis en valeur, tout comme le lac, espace de détente et de culture qui offre la possibilité de nouveaux rassemblements publics estivaux au temps des distanciations physiques et sociales (les acteurs et figurants sont souvent masqués). On retrouve ce goût de l'utopie spatiale et sociale dans *A l'abordage !* à travers l'habiter d'un camping. Embarqués dans des stratégies amoureuses de vacances, un trio de jeunes hommes issus de la métropole parisienne (peut-être un « quartier », peut-être une couronne périurbaine plus aisée) passe quelques jours de repos dans la Drôme. Ni la couleur de peau, ni les origines sociales ne perturbent leur badinage. Un jeune homme noir de

banlieue ou d'un quartier populaire parisien et une jeune femme blanche issue d'une famille bourgeoise et possédant une maison de campagne peuvent vivre une histoire d'amour éphémère sans que leur entourage ne la juge anormale. L'espace touristique (un camping, les abords d'une rivière, les rues d'un village) permet de suspendre le temps et la frénésie des rythmes de vie urbains, de mettre entre parenthèses les effets des disparités socio-spatiales ou culturelles qu'éprouvent au quotidien les estivants venus des villes. Le jeu des corps et des sentiments se déploie à loisir sans que les pesanteurs de la « classe » ou de la « culture » ne l'encombrent. *A l'abordage !* évoque aussi au public un temps, pas si lointain, où la proximité physique et le brassage des individus (danser, chanter en groupe, se toucher dans des lieux confinés) n'induisaient pas une méfiance initiale à l'égard d'autrui, ni le recours systématique au contrôle sanitaire. L'insouciance n'avait pas encore cédé la place à la culture du risque dans le jeu d'occupation des espaces.



Chérif et Edouard en plein calcul amoureux. *A l'abordage !* de Guillaume Brac.

*Mandibules* pousse encore plus loin cette idéalisation des espaces touristiques en été. Le littoral méditerranéen français se fait californien. La lumière est chaude et ouatée. Les villes disparaissent au profit de quelques lieux dignes d'une carte postale américaine. Une caravane, une plage déserte, un maquis, des villas isolées, une piscine autour de laquelle se rejouent entre adultes les sentiments et les émotions de l'enfance, à travers les manifestations d'une idiotie assumée. Plus tristement, Clarisse, l'héroïne de *Serre-moi fort*, prend la tangente en voiture afin d'oublier un drame. La France des montagnes (les Pyrénées) et des littoraux (la Charente-Maritime) forme le cadre géographique d'un tour méridional ou occidental où chaque sublime paysage contemplé offre l'occasion (souvent manquée) d'un oubli de soi.

A cette France de la pause estivale et des espaces touristiques magnifiés, s'ajoute la peinture plus convenue d'un territoire sur lequel se superposent les clichés géographiques du grand spectacle mondialisé. Sur Netflix, la France est réduite à un Paris de carte postale ou de catalogue de voyage de luxe (la série *Lupin* ressemble à un inventaire de monuments parisiens et de lieux d'intérêt patrimoniaux français pour touristes américains ou asiatiques) ou à un terrain de jeu urbain pour super-héros français en voie de marvelisation. *Comment je suis devenu un super-héros* accomplit à Paris, avec sincérité et modestie, ce que n'importe quel film de super-héros hollywoodien exécute à New-York. Ici, la « marque France » se positionne dans le jeu des plateformes et de leurs stratégies de conquête de marchés régionaux, dans la diffusion d'images standardisées à l'échelle globale, dans le jeu de séduction des publics mondiaux à travers la production de lieux communs.

## Filmographie.

*A l'abordage !* de Guillaume Brac (2020)  
*Adieu les cons* de Albert Dupontel (2020)  
*Albatros* de Xavier Beauvois (2021)  
*Bac Nord* de Cédric Jimenez (2020)  
*Bonne mère* de Hafsia Herzi (2021)  
*Comment je suis devenu un super-héros* de Douglas Attal (2020)  
*Effacer l'historique* de Benoît Delépine et Gustave Kervern (2020)  
*Eva en août* de Jonás Trueba (2019)  
*France* de Bruno Dumont (2021)  
*Gagarine* de Fanny Liatard et Jérémy Trouilh (2020)  
*Guermantes* de Christophe Honoré (2021)  
*Indes galantes* de Philippe Béziat (2020)  
*Julie (en douze chapitres)* de Joachim Trier (2021)  
*L'Étreinte* de Ludovic Bergery (2021)  
*La Fracture* de Catherine Corsini (2021)  
*La Nuée* de Just Philippot (2020)  
*La Pièce rapportée* de Antonin Peredjatko (2020)  
*La Troisième guerre* de Giovanni Aloi (2020)  
*Les Amours d'Anaïs* de Charline Bourgeois-Tacquet (2021)  
*Les Deux Alfred* de Bruno Podalydès (2020)  
*Les Misérables* de Ladj Ly (2019)  
*Les Olympiades* de Jacques Audiard (2021)  
*Louloute* de Hubert Viel (2020)  
*Lupin* de George Kay et François Uzan (2021)  
*Mandibules* de Quentin Dupieux (2020)  
*Médecin de nuit* de Elie Wajeman (2020)  
*Paul Sanchez est revenu !* de Patricia Mazuy (2018)  
*Retour à Reims (fragments)* de Jean-Gabriel Périot (2021)  
*Titane* de Julia Ducourneau (2021)  
*Tralala* de Jean-Marie et Arnaud Larrieu (2021)  
*Seize printemps* de Suzanne Lindon (2021)  
*Serre-moi fort* de Mathieu Amalric (2021)  
*Un pays qui se tient sage* de David Dufresne (2020)