

Mon Oncle : quels moyens de luttes face au processus d'urbanisation moderne ?

En 1958, année où Jacques Tati réalise *Mon Oncle*, les paysages urbains français sont en pleine mutation. De « [nouvelles formes] d'occupation de l'espace »¹, dites de « zonage »² font leur apparition et l'urbanisation pavillonnaire bat son plein. Inspirés par le modèle des *suburbs* « qui, pour assurer une stricte séparation des fonctions urbaines, a réservé de vastes secteurs à la seule fonction résidentielle »,³ de nombreux projets d'urbanisation proposant de diviser l'espace en zones fonctionnelles voient le jour en France. Marqué par ce constat, *Mon Oncle* se construit autour de l'opposition entre deux types de *suburbs* : une banlieue non modernisée, dans laquelle réside le personnage principal (M. Hulot), et une zone pavillonnaire ultra-moderne, dans laquelle vit la sœur de M. Hulot, avec son époux et son fils. L'opposition se manifeste au gré des allers-retours effectués entre ces deux espaces par M. Hulot, personnage oisif souvent en charge de la garde son neveu, Gérard, lequel goûte davantage les plaisirs simples des terrains vagues que les prétendues joies de l'hyperfonctionnalité de l'habitat moderne.

Symboliquement, le film s'ouvre et s'achève sur la destruction, par le biais de chantiers, du quartier joliment vieillot au profit de l'extension de la banlieue modernisée... dont Hulot et Gérard n'ont pourtant cessé de mettre en évidence la dimension déshumanisante. Ce faisant, le réalisateur tente ainsi, non pas tant de nous faire réfléchir à « l'orientation prise par la ville, [qu'au] le projet lui-même considéré à la fois comme orientation donnée à la ville et accélération du processus visant à mettre en œuvre cette orientation ».⁴

Orientation prise par la ville

Aux antipodes des nouvelles modalités d'organisation de l'urbain, la vieille ville de Mr. Hulot prend la forme d'une entité continue où la socialité, omniprésente, ne connaît aucune frontière. L'espace n'est ici qu'un prétexte à la rencontre et les personnages n'ont de cesse de détourner la fonction qui leur était originellement attribué : « le petit retraité n'arrosera jamais ses plantes, le balayeur ne balayera jamais le tas d'ordures devant lui et les outils tomberont toujours de la voiture du marchand de légumes ».⁵ À l'écran, les histoires se superposent, s'entremêlent et s'entrecroisent dans le champ ; les trajectoires des uns dévient au rythme de celles des autres dans une réorganisation constante. Jonglant entre des fonctionnalités spatiales préconçues et leur perpétuel détournement, l'espace de la vieille ville se présente ainsi comme terrain de la *dérive* par excellence⁶. Dans cette perspective, la déambulation de Monsieur Hulot apparaît comme figure-type de la liberté propre au *trajet nomade*, qui distribue aux hommes non pas « un espace fermé, en assignant à chacun sa part, et en réglant la communication des parts »

¹ Ramirez, F. & Rolot, C. (1994). *Mon Oncle, Jacques Tati*. Nathan, p.19

² *Ibid.*

³ Mercier, G. (2006). "La norme pavillonnaire : mythologie contemporaine, idéal urbain, pacte social, ordre industriel, moralité capitaliste et idéalisme démocratique". *Cahiers de géographie du Québec*, 50 (140), 207–239, p.211

⁴ Martouzet, D. & Laffont, G. (2010). "Tati, théoricien de l'urbain et Hulot, habitant : Le cinéma comme critique des théories urbaines et urbanistiques". *L'Espace géographique*, 39, 159-171, p.160

⁵ *Ibid.*, p.161

⁶ Debord, G. (1956). "Théorie de la dérive". *Les Lèvres nues*, 9.

mais « un espace ouvert, indéfini, non communicant. », et ce même en suivant « des pistes ou des chemins coutumiers ».⁷



À contrario, l'univers de la nouvelle ville des Arpel croule sous la surabondance de signes et de panneaux signalétiques absurdes, voire défailants. Figures métonymiques du nouvel ordre qui se met en place, les signaux permettent ainsi de mettre en avant l'interrelation entre les formes urbaines et sociales. En ce sens, l'urbanisation pavillonnaire à l'œuvre dans le film « doit être entendue comme une norme »⁸ à part entière, soit comme force contraignante, exigeant des « personnes physiques et morales assujetties à [son] pouvoir »⁹ de se comporter « d'une manière déterminée » afin d'achever une intention particulière ».¹⁰ Entre autres, la vectorisation spatiale de l'univers des Arpel incombe aussi à un usage social vectoriel : les dalles du jardin servent de préfiguration sur le chemin à suivre, l'automatisation des portes et des outils limite leur utilisation à une unique fonction et soumet les personnages à une régulation qui leur est exogène, les objets décoratifs, tels que la fontaine-poisson, pré-scénarisent les relations sociales, etc. Finalement, « le monde "discipliné, aseptisé, mécanique" »¹¹ des Arpel apparaît à la fois comme l'expression matérielle du nouvel *ethos* social fonctionnaliste (voire tayloriste) en train d'émerger, mais aussi comme l'agent central de sa propre perpétuation.

⁷ Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux*. Minuit

⁸ Mercier, G. (2006). "La norme pavillonnaire : mythologie contemporaine, idéal urbain, pacte social, ordre industriel, moralité capitaliste et idéalisme démocratique". *Cahiers de géographie du Québec*, 50 (140), 207-239, p.209

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Martouzet, D. & Laffont, G. (2010). "Tati, théoricien de l'urbain et Hulot, habitant : Le cinéma comme critique des théories urbaines et urbanistiques". *L'Espace géographique*, 39, 159-171, p.161



Accélération du processus

En fin de compte, là où les nouvelles formes de production de l'urbain tendent à mettre « à distance l'habitant et l'objet, l'habitant et l'organisation sociale, l'habitant et l'habitant »¹², la maladroite déambulation de Hulot semble faire figure de lutte. En effet, même si le personnage ne refuse pas en tant que telle la modernité, la simple « [application de] sa logique et [des] mêmes pratiques qu'avec les objets de son univers »¹³ à celui de la famille Arpel suffit à déstabiliser l'équilibre fonctionnel du leur. Cependant, au vu du double constat émis par Tati, soit non seulement de l'orientation prise par la ville mais aussi de l'accélération du processus visant à la mettre en place, il pourrait être pertinent de se demander si la dérive n'est pas en phase de devenir un moyen de lutte caduque. En effet, par sa nature, la pratique de la dérive implique d'être en mesure de *faire face* à la ville¹⁴ ou, autrement dit, de pouvoir la confronter depuis l'extérieur, depuis ce qu'elle n'est pas et ce qu'elle n'a pas encore pris : depuis les espaces de vides. Or, quelle place peut-il rester pour la dérive dans un système économique dont le bon fonctionnement repose, entre autres, sur l'appropriation globalisée et la transformation croissante d'espaces publics en espaces privés régis par des rapports marchands normatifs ? Et si l'encerclement progressif des lieux de « liberté »¹⁵ compromet un réinvestissement territorial par la dérive, le seul moyen de s'opposer réside-t-il alors dans la réappropriation des instruments portés par l'urbanisation moderne visant à la séparation spatiale, soit par la création de lieux hétérotopiques clos ?



Décembre 2023

¹² *Ibid.*, p.160

¹³ *Ibid.*, p.168

¹⁴ Virilio, P. (1984). *L'espace critique*. Christian Bourgeois, p.12

¹⁵ La liberté étant ici comprise comme espace où le fonctionnel ouvre une potentialité aux détournements.