



**HAL**  
open science

## AMBIANCES ET CLIMATS DE LISBONNE

Dominique Crozat

► **To cite this version:**

Dominique Crozat. AMBIANCES ET CLIMATS DE LISBONNE : HYPER RÉALITÉ, DIVERSITÉS ET SOLITUDES DANS UNE MÉTROPOLE MODERNE À TRAVERS LA MUTATION DE SES REPRÉSENTATIONS ARTISTIQUES. Sud-Ouest Européen, 2007, n°24-2007, pp. 39-50. halshs-01267114

**HAL Id: halshs-01267114**

**<https://shs.hal.science/halshs-01267114>**

Submitted on 3 Feb 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## AMBIANCES ET CLIMATS DE LISBONNE : HYPER RÉALITÉ, DIVERSITÉS ET SOLITUDES DANS UNE MÉTROPOLE MODERNE À TRAVERS LA MUTATION DE SES REPRÉSENTATIONS ARTISTIQUES

Dominique CROZAT\*

**RÉSUMÉ** – *L'analyse d'un corpus d'œuvres montre l'évolution des représentations de Lisbonne. Depuis les années 1980, la construction de l'imaginaire spatial de la ville par les artistes portugais concerne l'ensemble de la production artistique en particulier le cinéma (dit Sombrio). Ils délaissent les icônes anciennes d'une Lisbonne figée dans la trilogie Tago-Baixa-Alfama et développent le regard sur l'Autre (junkie, étranger...), passant de l'éloge de la lumière du Tage à la nuit, de la monumentalité du centre aux décharges, bidonvilles ou stations services, et des quartiers historiques aux périphéries et marges urbaines.*

**ABSTRACT** – *SURROUNDINGS AND CLIMATES IN LISBON : HYPER REALITY, DIVERSITIES AND SOLITUDE IN A MODERN METROPOLIS THROUGH ITS ARTISTIC REPRESENTATIONS. The analysis of a corpus of works shows the evolution of representations of Lisbon. From the 1980's the construction of the spatial imaginary of the town by Portuguese artists concerns the whole of the artistic production, particularly the cinema (Sombrio) They leave the old icons of Lisbon set in the Tago-Baixa-Alfama trilogy and develop a look on the Other one (junkie, foreigner...), from the praise of the Tago light to the night, the monuments of the centre to the rubbish dumps, shanty towns, of filling stations, and the historic quarters to the suburban limits.*

**RESUMEN** – *AMBIENTES Y CLIMAS DE LISBOA : HIPERREALIDAD, DIVERSIDADES Y SOLEDADES EN UNA METRÓPOLI MODERNA A TRAVÉS DE LA MUTACIÓN DE SUS REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS. El análisis de un corpus de obras muestra la evolución de las representaciones de Lisboa. Desde los años 80, la construcción del imaginario espacial de la ciudad por los artistas portugueses se refiere al conjunto de la producción artística en particular el cine (dicho Sombrio). Rechazan los iconos antiguos de una Lisboa fijada en la trilogía Tajo-Baixa-Alfama y desarrollan la mirada hacia el Otro (junkies, extranjeros...) pasando del elogio de la luz del Tajo a la noche, del centro monumental a los vertederos, las chabolas o las gasolineras y de los barrios históricos a las periferias y márgenes urbanas.*

LISBONNE – CENTRE-PÉRIPHÉRIE –  
REPRÉSENTATIONS – CINÉMA – LIT-  
TÉRATURE – ESPACES HYPER RÉELS

LISBON – CENTRE-PERIPHERY –  
REPRESENTATIONS – CINEMA –  
LITERATURE – HYPER REAL SPACE

LISBOA – CENTRO-PERIFERIA –  
REPRESENTACIONES – CINE –  
LITERATURA – ESPACIOS HIPER-  
REALES

Cet article questionne l'évolution et le rôle des représentations de Lisbonne construites par les artistes, écrivains et réalisateurs de cinéma qui orientent durablement le regard sur la ville. Cela permet de mettre en valeur deux

systemes : d'une part, ce que j'appelle des *climats*, des icônes construites sous le salazarisme, réappropriées par les artistes européens qui situent leur action à Lisbonne mais se soucient peu de la réalité concrète de la ville. Celle-ci n'est que le décor d'une réflexion centrée sur l'individu. La résistance durable des anciennes inscriptions,

\* Enseignant chercheur (MCF), UMR 5185 ADES, Université Paul Valéry Montpellier 3, d.crozat@ades.cnrs.fr

même quand la réalité qui leur a donné naissance a disparu ou n'a jamais vraiment existé est considérable et conditionne la construction de l'espace vécu des habitants, même confrontée à la situation contemporaine. Depuis deux décennies s'est développé un discours affranchi de la tradition salazariste, devenue folklore, pour appréhender la vie d'une métropole européenne en mutation au travers de moments de vie fugaces, localisés avec imprécision<sup>(1)</sup> des *ambiances*, plus sensibles à la qualification générique des espaces.

Sommairement, l'icône est image devenue signe. Elle réfère à un système de représentations qui véhicule des conceptions et pratiques des lieux et procède d'une typification, médiatisée pour rendre visible les structures de sens qu'elle sous-entend (Sansou, 1997). Cette iconicité nous intéresse car à travers le discours des cinéastes, écrivains ou photographes présentés ici, « ce sont des formes, des objets, des figures, toutes sortes de biens fongibles qui sont mobilisés et qui permettent autant à des acteurs politiques qu'à des individus de s'appuyer ou rejeter ces repères [...], d'en élaborer d'autres, pour doter de sens l'espace, construire leur rapport à l'espace. » (Dumont, 2000, p. 5). L'icône permet d'aborder les espaces dans une contextualisation actualisée en continu car, « au-delà de son apparente permanence et neutralité, le rôle spécifique de l'icône serait de permettre l'activation de registres spécifiques de sens propres à chacune des situations dans laquelle elle est utilisée. » (Dumont, 2000, p. 5). On en mesure l'intérêt pour le géographe ou l'aménageur, confrontés à la difficulté d'appréhender finement les perceptions de la population.

Dans une société où les images médiatisées jouent un rôle structurant, il semble logique d'utiliser un de leurs principaux flux de production contemporains : les œuvres d'art, entendues comme documents (Rodaway, 1995). Il serait fautif de négliger les informations disponibles, pour la précision de la mise en contexte qu'elles autorisent (Lassave, 2002). Cette approche ne dispense pas de garder un sens critique et compléter ces documents avec des éléments plus habituels et légitimes dans nos travaux.

À un second niveau, l'attention du chercheur est attirée sur l'importance de structurations mentales capables d'orienter durablement la recherche et jouer un rôle performatif : l'icône contemporaine des favelas de Rio-de-Janeiro doit beaucoup à la capacité des chercheurs à la reproduire et institutionnaliser (Valladares, 2006 ; Villaça, 2006). À défaut d'un véritable paradigme, il paraît difficile de croire que la production scientifique n'est pas influencée par des clichés aussi prégnants que ceux qui caractérisent Lisbonne.

(1) Ce n'est pas systématique ; chez Lobo Antunes ou Costa, les lieux sont exactement situés.

Le corpus questionné ici n'a rien d'exhaustif : d'autres œuvres parlent de Lisbonne, ni de significatif de l'évolution des littératures, photographie et cinéma portugais ; je ne suis pas spécialiste d'art. Dans la mesure du possible, j'utilise des œuvres accessibles à un public français (les films de Tanner, Verneuil, Wenders, les romans de Lobo Antunes) supposées connues de l'honnête homme. Pour le reste, cette sélection subjective doit souvent au hasard de rencontres avec des œuvres mal diffusées en France et s'efforce d'être représentative d'évolutions qui intéressent le géographe.

Enfin, ce regard sur Lisbonne reste français : mon approche (choix du corpus et analyse) n'a pas la prétention d'être aussi complète que celle que proposerait un portugais, imprégné de sa propre culture.

## I – Immobilisme

### 1. L'exotisme de proximité

Avec Istanbul, Marrakech ou Le Caire, Lisbonne est une de ces villes à l'exotisme facile aux marges de l'espace européen. Ainsi, le héros (Bruno Ganz) du film de Tanner, *Dans la ville blanche* (1981), déçu par la vie et l'amour, vient se perdre dans la solitude et la pègre lisboète. Le passager en rupture d'Europe y trouve une transition avant un ailleurs résolument différent. Cette image date du rôle important que joua la capitale portugaise durant la seconde guerre mondiale comme port d'embarquement vers l'Amérique pour ceux qui fuyaient le nazisme ; ville ouverte vers le large et truffée d'espions – autre analogie avec Istanbul – elle était le pont vers les USA mais aussi le Brésil des Lévy Strauss, Braudel, Bastide, Dumézil ou Bernanos. Par la suite, s'y ajouta, à proximité de la gare maritime, l'icône du pont Salazar (devenu Pont du 25 avril), copie de celui de San Francisco avec, en fond de paysage, la reproduction du Christ roi de Rio de Janeiro.

Cette ville des allusions et citations est montrée à travers des quartiers délabrés du centre historique et une population interlope et pauvre qui vit d'expédients : ainsi les voleurs du film de Tanner. Le port joue un rôle central pour

« [...] l'incertitude déchirante qui gouverne toute vie portuaire. Longtemps, nous avions gardé ce mot de passe sur nous et entre nous : Lisbonne. Si l'aventure tournait mal, si l'histoire devenait trop noire, la ville blanche serait notre point de chute. [...] Je croyais que nos voyages au Portugal allaient tromper la mort, transformer la roulette du sort en toupie folle. Nous allions remporter la mise, une nuit de bringue, dans un casino non loin de Cabo da Roca, le cap le plus à l'ouest de l'Europe. » (Frébourg, 1998)

On y fuit une déception, pour soigner des nostalgies ou entretenir « ce désenchantement teinté d'élégance aristocratique qui fait errer au bord du Tage. » (P. Kechichian <sup>(2)</sup>) ; Tanner choisit Bruno Ganz, coutumier de ces rôles ambigus ; comme les héros de Wenders (1994) dont il est l'acteur fétiche, il cultive cette face flamboyante de la *saudade*. Vague à l'âme sublimé par ces icônes passésistes, la *saudade* est devenue une spécialité locale dans les guides touristiques. La ville blanche est celle de la lumière et du désespoir : « [...] Lisbonne, la ville blanche et rose, au bord d'une mer de paille... » <sup>(3)</sup>.

## 2. Le modèle tenace du salazarisme

Ces clichés sont entés sur un corpus de représentations historiquement datées liées au contrôle salazariste du cinéma. Le marché local restreint rend les réalisateurs dépendants des subsides gouvernementaux et de deux types de productions : une fiction réduite et une tradition du documentaire destiné à encenser les réalisations du régime.

Le cinéma salazariste magnifie des valeurs attendues : l'amour, la fidélité, le travail, etc., mais surprend en laissant prospérer le cliché d'une Lisbonne interlope dont la population fréquente les bars le soir, travaille peu et développe des activités à la limite du licite. Cela n'empêche pas de rester moral : le truand a le cœur généreux et la prostituée mérite toujours sa rédemption. En général, la question est évacuée du scénario, concentré sur sa principale préoccupation : l'amour (fidèle). Le public français peut accéder à ce cinéma peu diffusé hors du Portugal avec *Les amants du Tage* (Verneuil, 1955).

L'espace arpenté dans ces films est celui du modèle étranger élargi jusqu'au Bairro Alto en intégrant les bars à *fado*, sa musique de référence. Sur les rives du Tage, on construit la légende des *Cacilheiros* <sup>(4)</sup>, sans montrer l'*outrabanda* (outré rive). En effet, il ne s'agit pas de films sociaux : les ouvriers de la rive Sud restent anecdotiques, présentés pour les vertus supposées que leur procure leur condition modeste. L'exception vient de quelques documentaires de propagande pour les sites fétiches du régime, ainsi l'installation de l'INATEL <sup>(5)</sup> à Caparica (*Caparica, Praia do Sol*, Perdigão Queiroga, 1938).

(2) *Le Monde*, 31 juillet 1998.

(3) Lastminute.com (consulté le 2/8/06). Allusion à la couleur au soleil couchant de l'estuaire du Tage qui coupe la ville entre rives nord et sud, dite *Margem sul* ou *outrabanda* (outré rive).

(4) Ferries qui traversent depuis Lisbonne (Praça do Comércio ou Cais do Sodré) vers le quartier de Cacilhas à Almada, symboles de cette romantique traversée du Tage.

(5) Comme tous les fascismes, le Salazarisme avait développé un encadrement des loisirs : l'INATEL (*Instituto Nacional de Aproveitamento dos Tempos Livres*).

L'omniprésence du *fado* justifie la licence des films de fiction au regard des normes morales strictes du salazarisme. Prétexe de scénarii souvent minces, la musique populaire est affichée comme emblème de Lisbonne. Logée dans les bars de l'Alfama et du Bairro Alto, elle légitime le caractère sensible et généreux des personnages : le bon peuple ne saurait mentir. Éternelle, elle est complétée de la *saudade* du retour au pays du marin ou du paysan déraciné. Le modèle du genre est *A Canção de Lisboa* (Continelli Telmo, 1933), premier film portugais parlant. L'autre romance majeure de ce cinéma est *Fado, História de uma Cantadeira* (Perdigão Queiroga, 1948) qui raconte la vie d'Amália Rodrigues en la consacrant star.

La force de ce modèle est telle qu'il faudra 20 ans de transition après la Révolution des œillets pour que s'imposent d'autres approches de la ville, non sans quelques contradictions : aujourd'hui, l'icône salazariste est déclinée dans un sous-produit touristique réducteur (Lisbonne = Alfama + Tage + *fado*). En effet, le regard étranger sur la ville perdue, des films de Raoul Ruiz (*Fado majeur et mineur*, 1993) et Wim Wenders (*Lisbon Story*, 1994), jusqu'à Carlos Saura qui termine actuellement un film sur le *fado* auquel le *concelho* de Lisbonne a accordé 1,2 million d'euros d'aide.

## II – Ruptures

### 1. Wenders en transition nostalgique

Wenders avait déjà tourné *L'État des choses* (1982) au Portugal, une réflexion autour des crises récurrentes (années 1950, 1970) du cinéma portugais : faute d'argent, un réalisateur doit arrêter le tournage de son film. Après la Révolution, le cinéma portugais ne s'est jamais relevé de cette crise née de sa dépendance des rhétoriques et des subsides des services de propagande de l'appareil d'État malgré la qualité des films de Manoel de Oliveira, de ceux présentés plus loin ou l'action de Madragoa (société de production de Paulo Branco).

*Lisbon Story* est représentatif de l'idée selon laquelle Lisbonne est d'abord ce que l'on vient y chercher. Ainsi de l'apparition de Pessoa citant l'Épître aux Corinthiens : « je ne suis rien, une fiction... », ni l'intervention d'Oliveira pour qui « les artistes veulent recréer le monde » car c'est une illusion ; seule compte la mémoire. D'ailleurs, pour le héros principal, la ville n'est pas un témoin, c'est le fleuve...

Ce film est nourri des clichés d'un Portugal sous-développé figé dans son passé, qu'il s'agisse de l'épisode où Zé croit naïvement que Philip, le bruiteur, a amené avec lui des sons dans ses valises ou celui dans lequel un homme

l'arnaque en proposant de chercher Fritz. Le matériel de cinéma vieillot, l'antique clé de la maison, le cinéma Le Paris, le recours à des extraits de films anciens marquent l'enfermement dans un Portugal *éternel* : si les enjeux politiques du salazarisme ont disparu (et on ne peut guère soupçonner Wenders de nostalgie à cet égard) perdue cependant le regard du Nord de l'Europe. Qu'importe si ce passé était synonyme d'une misère dont le pays s'extrait avec volontarisme. Tout à son propos passéiste, Wenders évite de filmer les nombreux échafaudages qui encombrèrent alors les rues des quartiers anciens, l'Alfama en particulier ; en effet, se préparant à devenir capitale européenne de la culture, la ville bénéficie d'une opération d'envergure poursuivie depuis.

Mais, au-delà de cette caricature, le film est aussi en rupture. Par son ouverture géographique, il montre que la ville change radicalement en filmant le chantier de l'autoroute à proximité de l'Aqueduc de Campolide (axe nord-sud) puis la densification de la zone de Chelas. Juxtaposant les paysages, Wenders part loin des lieux de condensation traditionnels de la ville : des quais de Cabo Ruivo, à l'est, peu avant que ne débute la requalification pour accueillir l'Expo'98, au cinéma Le Paris, situé en fait à proximité de Jerónimos (complètement à l'ouest) quand l'intrigue le dit à ce moment-là de l'autre côté de la ville (Chelas).

Cette construction de lieux hyper réels est fréquente dans le cinéma contemporain : on rapproche des fragments de paysages, les recompose librement et, au final, on réécrit un territoire en apparence homogène quand, dans la réalité, une telle cohérence n'a jamais existé. Tous les lieux se valent pour dessiner un Lisbonne personnel à l'auteur, *environnement* de l'expérience géo-graphique : « Dans cette opération, l'horizon perd sa marque symbolique d'aventures extrêmes vers le large pour laisser place à l'incertitude des environs. Ceux-ci ne sont plus tributaires de l'orientation cardinale ou de la perspective, ils font fi des repères géographiques et des vues classiques sur l'espace, ils tendent à supprimer la distance ainsi que la possibilité même du point de vue. » (Gauthier, 2002, p. 61). Wenders ne laisse subsister que des icônes indépendantes d'un contexte précis, des allusions.

Par ailleurs, il reprend un second type de clichés, le discours de stigmatisation à l'origine des nouvelles ségrégations sociales dans la capitale<sup>(6)</sup> : alors que s'ébauchait une politique d'éradication des bidonvilles, un vif débat public jugea peu satisfaisante la construction d'ensembles massifs de logements sociaux tant pour les habitants qui, au-delà du nouveau confort de cet habitat, regrettent leur campagne d'origine ou la vie de quartier du bidonville (Pinto *et alii*, 2000), que pour les pouvoirs publics qui

(6) Voir les articles d'I. Pato e Silva, J. Malheiros et A. Beja Horta dans ce même numéro.

répugnent à gérer des parcs immobiliers importants générant des problèmes sociaux<sup>(7)</sup>. Dans le cadre d'une opération de requalification pilote, les résidents du bidonville du Bairro da Liberdade se sont vu proposer le prêt d'une somme équivalente au coût de la construction d'un logement social afin qu'ils réhabilitent eux-mêmes leur cabane sous la supervision des services municipaux de l'habitat. Cette expérience non renouvelée fut globalement un succès et le quartier est normalisé, loin des accusations de trafic de drogue et d'agressions que reprend Wenders penché depuis l'aqueduc de Campolide. De même que le choix d'un scooter désossé pour présenter le quartier dénigré de Chelas, celles-ci visent la déqualification des habitants et leur mise à l'écart sociale et géographique dans des périphéries lointaines.

Ainsi, traversant la ville en mutation, Wenders ne cherche pas vraiment à la comprendre comme telle. Quoique incomplète, la rupture d'avec la vision salazariste est réelle mais il la remplace par un nouveau modèle de la ville inquiétant. De fait, avant la fin du salazarisme, les artistes portugais sont à l'origine des véritables ruptures.

## 2. Découvrir la ville

En effet, dès les années 1960, le nouveau cinéma<sup>(8)</sup> ose s'écarter des poncifs pour proposer des œuvres de qualité. Au-delà des quartiers anciens de Lisbonne et des réalisations du régime, il existe une ville. Ces films délaissent les personnages convenus, et même, crime impardonnable, découvrent une réalité sociale et politique peu reluisante. *Os Verdes Anos* (1963) consacre Rocha car c'est « un document précieux sur le Lisbonne du début des années 1960, son provincialisme, le désespoir et la suffocation d'une génération de jeunes. [...] Pour la première fois depuis de nombreuses années ce film était en accord avec la réalité portugaise. » (Leitão Ramos, 1989). Comme dans les romances habituelles, le jeune provincial pauvre débarque à Lisbonne et s'amourache d'une beauté mais rapidement le schéma entendu dérape : il la tue. Macedo, célèbre pour *Domingo à Tarde* (1965) et ses problèmes récurrents avec la censure, jusqu'à l'interdiction totale (*Nojo aos Cães*, 1970), s'illustre aussi avec des documentaires novateurs : *Fado-Lisboa 68* (1968), *Almada Negreiro Vivo, Hoje*<sup>(9)</sup> (1969), *Do Outro Lado do Mundo-Almada* (1971).

(7) Ce débat public méritoire n'a pas empêché qu'on construise ces grands ensembles (Crozat, 2006), même si leur taille est restée assez limitée.

(8) P. Rocha (*Os Verdes Anos*, 1963), F. Lopes (*Belarmino*, 1964), A. de Macedo (*Domingo a Tarde*, 1965) et le producteur C. Telles.

(9) Traduction littérale : « Almada, nègrerie contemporaine en service ».

Souvent classés un peu à gauche, les réalisateurs européens qui tournent à Lisbonne (Tanner, Ruiz, Wenders, aujourd'hui Saura) ne reprennent pas ce cinéma et idéalisent un genre (saudade et fado) dont l'essor et la promotion sont dus à un régime fascisant, alors même que les portugais l'abandonnent... Dans ce contexte, Lobo Antunes apparaît plus subtil.

### 3. « Le paquebot déglingué » (10)

Après l'euphorie de la Révolution des œillets et les conflits qui l'ont suivie (réforme agraire ratée, troubles politiques), Lisbonne se réveille submergée par les *retornados* (11) alors qu'on manquait déjà de logements pour les ruraux arrivés massivement depuis plus de 20 ans et les premiers immigrés. La ville n'est plus une île hors du temps ou une passerelle vers un ailleurs mythifié. Les ouvrages de Lobo Antunes inaugurent une rupture : à défaut d'une véritable lucidité, le temps de l'introspection est venu pour les habitants de Lisbonne, l'entrée dans la modernité européenne n'est pas aussi inconsciente que le laissent croire les affiches publicitaires invitant au consumérisme dans les centres commerciaux qui fleurissent.

Dès les années 1960, la périphérie est plus peuplée que la ville centre ; dans les trois décennies suivantes, cette tendance se renforce : le *concelho* de Lisbonne perd 200 000 habitants et tombe au quart de la population de l'aire urbaine. Cette nouvelle dimension s'installe dans les représentations collectives et institutionnelles (loi de 1991 qui institue l'*Área Metropolitana de Lisboa* en tant que collectivité territoriale) : fini l'enfermement dans le cadre étroit des quartiers historiques. Dès *Le retour des caravelles* [*Naus*] (1990), la mobilité fébrile de Lobo Antunes est elle-même une rupture, de São Bento à Beato, il pousse vers le nord, quitte la ville officielle (l'expression est de lui) et se retrouve à Benfica ou Alges. Il ose franchir le Tage et va jusqu'au bout du monde : Fonte da Telha, lointaine plage de squatters aux baraques illégales, y gagne une existence.

Avec une lucidité féroce, Lobo Antunes a une vision de l'homme toujours situé, même complètement paumé : une ambivalence propre aux lieux et aux hommes le mène dans des quartiers inconnus des systèmes de représentations classiques, vers l'axe oriental de la ville (12), depuis

la colline d'Anjos à Penha de França. Cette capacité à littéralement incarner les lieux, en y cherchant les débords et détours de l'âme humaine, n'imagine pas, qu'aussi tordue soit-elle, elle ne possède pas un lieu à son image pour la nourrir. Cette dimension géo-graphique de l'expérience des lieux est intéressante car elle recoupe la rénovation actuelle de la géographie, dite post-moderne : le lieu devient inscription dans l'espace des identités personnelles, identités et lieux étant sans cesse remédiés par la multiplicités de discours performatifs. Lobo Antunes bouscule aussi les temporalités et re-découvre la nuit : pas celle du fado, convenue, mais celle de l'errance des exclus, plus douloureuse qu'une *saudade* folklorisée.

Au Portugal, Lobo Antunes n'a pas la notoriété qu'on pourrait imaginer depuis la France : il dérange en ces temps de *golden boys* et de consumérisme à crédit. Il faut lui reconnaître le mérite de poser un cadre – en géographie, un contexte socio-spatial – que retient la nouvelle génération d'artistes. Elle questionne les marges de la cité : ses périphéries spatiales, mais surtout les limites de l'urbanité.

## III – Fugacités

« En fin de compte, les banlieues de notre insatisfaction sont le pain quotidien que l'on ingère sans même s'en rendre compte. L'acte d'achat ou de vente est au plus haut point dynamique, entre les accessoires chromés des voitures et les néons des *fast foods* ou des boutiques : « introduisez une pièce, s'il vous plait ». Refuser les banlieues revient à nier une évidence majeure – nous sommes tous suburbains – vouloir les sauver d'un soi-disant désordre ne sera qu'une « bonne action » missionnaire peu compatible avec les politiques à forte rentabilité du marché immobilier tout comme avec l'évidente pression démographique qui rencontre dans ces hinterlands l'espace nécessaire à son expansion. » (Cera, 2003, p 144).

### 1. Toutes les nuits de Lisbonne

Du cinéma dit *sombrio* à la littérature ou la bande dessinée, le monde artistique dessine le portrait acide d'une ville en mutation décliné autour de l'omniprésence de la nuit, la localisation systématiquement périphérique, le lien à la drogue, la violence et le sexe dans l'indifférenciation des lieux et l'indifférence des hommes.

Si les espaces nocturnes n'étaient pas rares auparavant, la nuit devient référence commune, norme étalon. *Cimêncio* (2003) (fig. 1), recueil de photographies de Lopes et Cera, est un parcours nocturne en périphérie qu'exprime son

(10) Lobo Antunes (*Le retour des caravelles*) au sujet de Lisbonne.

(11) Population d'origine portugaise rentrée des colonies après leur indépendance. En 1975-1976, 3 à 400 000 *retornados* déferlent sur l'agglomération de Lisbonne qui comptait à peine deux millions d'habitants.

(12) Avenue Almirante Reis.



Fig. 1 – Ambiances fugaces et indécision totale de la ville nocturne

Source : Cera et Lopes (2003).

nom composé de *cimento*, le ciment, et *silêncio*, le silence qui se dégage de cet univers, loin du *ruido*, le tapage de l'activité diurne. Dans *Alice* (Martins, 2004), Mário traque sa petite fille disparue dans la ville. Il placarde ou promène partout dans l'indifférence des *flyers* et des affiches d'Alice (fig. 7). La nuit, chez lui, sur un mur d'écrans en noir et blanc, Mário visionne les dizaines d'heures d'enregistrement de la foule filmées le jour par des caméras dispersées dans des lieux de passage. Mais est-ce bien le jour dans ces stations de métro, ces non-lieux (Augé, 1992) souterrains, baignés dans une lumière grise ? Comme dans *Cimêncio*, jour-centre-zombies qui hantent ces images alternent avec nuit-périphérie-banlieusards : la nuit les images échappent à leur virtualité et donnent réalité à la ville. Dans *O Fantasma* (Rodriguez, 2004), la vie de Sérgio se réduit à la solitude de sa pension bon marché, du sexe des hommes et d'un d'emploi d'éboueur au Nord de Lisbonne. Mais il trouve sa vérité la nuit, devient le fantôme/fantasma de ses rêves, hante la décharge municipale et les bas-fonds de la ville, héros mystérieux à la recherche d'expériences sexuelles extrêmes.

La vérité est au bout de la nuit quand s'esquivalent les faux semblants et illusions consuméristes des clones des classes moyennes (fig. 2). L'heure indécise sur les caméras de Mário (Alice) parce que tout se vaut à la lumière artificielle des couloirs du métro comme l'espace clos sur le temps dans les bidonvilles de Fontainhas<sup>(13)</sup> et d'Estrela d'Africa chez Costa expriment une réalité sans intérêt.

## 2. Indifférentes périphéries solitaires

Dans ces œuvres, la ville est un personnage majeur. À l'exception apparente de *Alice*, elles se situent dans la périphérie. Si Cera (*Cimêncio*) l'envisage large, les cinéastes du mouvement *sombrio* s'inscrivent dans le *subúrbio*, première couronne déjà ancienne, plus ou moins traduisible par *banlieue* avec des spécificités portugaises : partie de la ville urbanisée hâtivement, souvent sans véritable urbanisme et même à l'origine fréquemment illégale,

(13) Fontainhas, bidonville développé à la limite communale Lisbonne-Amadora, est quartier périphérique par sa nature plutôt que sa situation ; il faut prendre en compte ces périphéries communales, aussi marginales que celles de l'aire urbaine.



Fig. 2 – Une promesse de bonheur surfaite <sup>(14)</sup> mais ce désir est moteur de l'évolution contemporaine de Lisbonne.

Sources : Cera et Lopes (2003, p. 120) et Crozat (2003)



Fig. 3 – solitude nocturne

Source : Lopes et Cera (2003, p. 58)

on y trouve des établissements industriels du milieu du siècle dernier, des friches ou des activités peu valorisées refoulées ici, des logements, privés comme sociaux, souvent en mauvais état, des bidonvilles résiduels. Ils pointent

(14) La publicité annonce : « Ici, vous allez vivre mieux ». Mot à mot Varandas Reais signifie « balcons réels » : la hantise de cette périphérie, c'est de ne pas exister.

leurs caméras en direction des plus pauvres, des exclus, des refoulés du centre et de l'urbanité, réfugiés dans un *no man's land* abandonné. Mais ils négligent les rénovations récentes de ces espaces libres et abondants proches du centre (habitat, bureaux et services, stades, centres commerciaux). Cette zone de transition est interface en matière de transports, mais aussi interface sociale car s'y télescopent des parcours individuels et collectifs divers.

Sauf chez Costa, l'indistinction de lieux mal situés pointe leur perte de réalité, les rendant ainsi génériques : dans l'aire urbaine, les dizaines de stations service de Shell ou Esso ressemblent à toutes celles de la planète (fig. 3) : on ne construit plus un *climat* relié à un lieu spécifique, mais une *ambiance*, qui évoque, réfère à un type, mentalement construit par le spectateur dans des contextes variés. *Cimêncio* est une expérience sensorielle *géo-graphique* devenue construit cognitif (Rodaway, 1994) :

« Il n'y a rien de terriblement prophétique dans ces cartographies digitales, n'importe quelle dérive à travers des paysages suburbains se charge de l'illustrer. À Rinchoa, Brentwood ou Nanterre les spécificités se délitent quand nous percevons comment les éléments de ces territoires sont clonés les uns les autres : voies rapides, postes d'éclairages, *mupis* <sup>(15)</sup>, nœuds de fibres optiques. Il est fréquent de ren-

contrer dans Carnaxide <sup>(16)</sup> des panneaux où les éventuelles indications toponymiques ont été remplacées par les logotypes de Blockbuster ou de McDonald dans

(15) Les MUPIS (familièrement « sucettes publicitaires ») sont des panneaux lumineux placés le long des principales artères de circulation urbaines.

(16) Quartier du Nord de Lisbonne.





Fig. 4 – Paysages clonés de Lisbonne ou d'ailleurs :  
l'infinie reproductibilité de la ville

Source : Lopes et Cera, 2003, p. 138



Fig. 5 – La solitude passe de l'absence de regard à sa multiplication/dévitisation  
par la technique et la médiatisation permanente : la désindividuation  
hyper réelle après la mort du symbolique (Stiegler, 2004)

Source : Madragoa Production, 2004

une tranquille promotion de ce nouvel ordre de locomotion global, sans *topos*, ni *genus loci* ». (Cera, 2003).

Lopes et Cera hantent une ville qui « n'a plus d'échelle, ni de centre, seulement des extensions » dessinées à partir « d'une tapisserie d'infra-structures et des systèmes composée par les autoroutes, centrales électriques, réseaux de métro, usines, lignes de chemins de fer » (2003, p. 101). Dans cette logique, la reconstitution d'un espace *vraisemblable* à partir d'images glanées partout dans l'agglomération devient logique : du jeu vidéo *SimCity* à Wenders ou Cimêncio, nous arpentons une ville hyper réelle, impuissants à la quitter pour le réel (fig. 4). Mais quelle importance ?

Dans cet univers dépassionné mais douloureux, cette isotopie devient même sociale : dans le bidonville d'Estrela d'Africa (Amadora), par excès de misère, un bébé passe de main en main, abandonné et recueilli plusieurs fois (Ossos, Costa, 1997). Malgré la profusion des visages et des passants, les personnages sont absents, fantômes mobiles et sans couleur (fig. 5). Dans *Ossos*, sans concession au néoréalisme, susceptible de coder un filtre <sup>(17)</sup>, Costa recherche une intensité suffisante pour donner existence à des personnages d'*invisibles* des marges de nos villes européennes : accusé de toutes les pestes, le *junkie* est intouchable. C'est un échec marqué par la réapparition de

(17) Sans non plus se soucier de la représentativité de ce qu'il montre : le discours de Costa s'assume comme une subjectivité parmi d'autres, en particulier scientifique (Rosemberg, 2006).

Clotilde/Vanda dans le bidonville voisin (*No quarto de Vanda*, 2000). Entre cinéma et réalité, acteurs qui jouent le rôle de leur propre vie, s'esquisse une autre dimension de l'hyper réel : l'absolue confusion des identités.

Seuls Mário et sa fille disparue existent vraiment. La périphérie est le personnage qui se substitue à tous les autres, absents de l'image, mais pas définitivement : comme les drogués d'*Ossos*, ils existent dans des histoires parallèles ; la foule anonyme qui se déverse chaque matin dans le centre par les gares figure la périphérie et la multiplicité des destins et trajectoires qu'elle abrite. Dans *O Fantasma*, la solitude y devient monstrueuse. Variante de la rhétorique gay du *closet* (Brown, 2000), la décharge évoque aussi la marginalisation de cette périphérie.

Le discours commun, même des résidents de la périphérie, la résume à cette marge, intégrant mal l'idée qu'elle abrite l'essentiel de la population urbaine, loin des centres et leur urbanité évidente. La péjoration récurrente de ces espaces réfère à une définition mentale relevant d'affects : ainsi en français commun, l'inversion étymologique du mot *banlieue* en *bannissement*, au mieux *banal*. Pour ces auteurs, tout Lisbonne est périphérie : « Lisbonne apparaît souvent comme une grande cité de province. Mais ce n'est pas vrai. Dans les banlieues, les gens ont la vie dure. Leur quotidien est rythmé par les trains qu'ils doivent prendre. L'hiver est très pluvieux. Tout le monde a l'idée de Lisbonne, la ville blanche. Mais c'est une idée dépassée. Lisbonne n'est plus un quartier. Les gens ne se connaissent plus et vivent isolés. L'une des idées du film était de montrer un être isolé dans la foule. Mais, pour moi, le plus important était le ton. <sup>(18)</sup> ».

La dénonciation par le cinéma *sombrio* de l'image d'un habitant des périphéries monstrueux et étrange (drogue, violence, différence, parfois jusqu'à la ségrégation) contribue à la perpétuation du cliché du barbare mais suscite aussi une réécriture.

### 3. Inventer la différence

Au début des années 1990, l'usage de la drogue (héroïne, crack) explose et place le Portugal au second rang européen par habitant, derrière la Grande-Bretagne (Union Européenne, 1997). Alors concentré dans des bidonvilles (Casal Ventoso à Lisbonne, Prior Velho à Loures), le marché est aujourd'hui dispersé, y compris dans les quartiers chics. Avec la baisse de la consommation, la situation se banalise : Lobo Antunes et Costa *identifient* des drogués transparents dans le paysage.

Vanda Duarte était l'actrice de Costa dans *Ossos*. Depuis, retranchée dans le huis clos de sa chambre du bidonville

(18) M. Martins, *L'Humanité*, 20/05/05.

de Fontainhas avec sa soeur Zita et quelques copains, son quotidien est scandé par le rituel de préparation des lignes de poudre blanche. Pas de maquillage, pas de fiction : dans le bidonville, le paradis artificiel est un lent suicide, la fuite d'une vie ingrate que Costa filme pendant un an (*No Quarto da Vanda*, 2000). Depuis, Fontainhas a laissé place au second périphérique sur l'emprise duquel il était installé, rasé comme Marianas, Azinhaga dos Besouros et d'autres bidonvilles emblématiques. Mais la drogue est toujours là, dans les cités de relogement, toujours plus éloignées, ou au centre.

Le temps est loin où Caetano dissertait à la radio sur un Portugal viril et envoyait les homosexuels en première ligne en Guinée ou Angola : le Portugal est un pays de mœurs libres. Les homosexuels sont devenus des *gays* revendiquant leur fierté mais les films de Rodrigues restent désenchantés. *O Fantasma* montre les limites de cette émancipation. Dans *Odete* (2000), Rui, homosexuel veuf, et Odete, patineuse de supermarché abandonnée par son copain, réunissent leurs tristesses dans une banlieue (Amadora ou Odivelas) décrépie et sans espoir. Mais transcendant ces visions pessimistes, l'espoir existe : quand Rui et Odete se découvrent l'un l'autre ; dans *Cimêncio*, la solitude est apaisement de la ville ; le rayon de soleil vient du documentaire *Lisboetas* (2004), en rupture avec le cinéma *sombrio* mais également attaché à mettre en spectacle la différence.

Franco-brésilien installé à Lisbonne, Tréfaut s'était signalé avec *Os novos Lisboetas* (2003), diffusé seulement à la Villette puis confiné à la Fondation Gulbenkian. Dans les deux films, il évoque une certaine qualité de vie, une intégration parfois assez rapide, un désir de vivre dans la ville des immigrés Ukrainiens, Brésiliens, Moldaves, Russes, Nigériens, Pakistanais ou Bengalais. Il suggère que la possibilité d'intégration dépasseraient ici celle des Portugais en France : c'est probable ; le succès de *Lisboetas* <sup>(19)</sup> montre que les habitants s'intéressent à la question. « Si tu va au temple Sikh, tu te sens d'un côté de la porte au Portugal, de l'autre au Penjab. C'est une énorme surprise de passer la porte et d'être dans notre pays. <sup>(20)</sup> »

Ce film est une succession de tranches de vie : une nuit de sortie à la Casa do Brasil, un vendeur de roses pakistanais, les rotatives qui impriment un journal chinois, un passant dans la Baixa avec ce même journal. Comme chez Lobo Antunes, sa lecture de la ville échappe à l'inscription exclusivement centrale ou périphérique ; l'extrême diversité des lieux couvre une grande partie de l'aire

(19) En seconde place par le nombre d'entrées dans les salles l'été 2004.

(20) Tréfaut (*Diario de Noticias*, 24/05/04).

métropolitaine et surtout des contextes socio-spatiaux : une colonie de vacances que les immigrés russes et ukrainiens essaient d'organiser à Caparica, le marché au travail de Campo Grande, les cours de portugais dans une église ukrainienne, la salle de prière de la mosquée de Martim Moniz.

Si les ukrainiens insistent sur l'agrément de la plage, cette intégration n'est pas toujours facile : dans l'église pentecôtiste nigériane, des fidèles se plaignent de la modicité des paies ; dans le camion de Médecins du Monde, on fait remplir un formulaire à un ukrainien sans domicile : « profession ? – pilote d'avions ». À un autre moment, dans le courrier des lecteurs d'un journal pour immigrés sont dénoncés les problèmes de scolarisation des enfants, l'impossibilité de disposer de carnets de chèques : « on veut notre argent ; mais nous, on nous veut pas ».

Tout n'est pas rose dans ce portrait d'une ville cosmopolite ; l'adaptation à la modernité passe par des exclusions, des marginalisations dénoncées par le cinéma *sombrio*. Lisbonne est devenue une ville dure, comme les métropoles du Nord de l'Europe ; mais sous l'*Estado Novo*, la vie n'était pas facile pour les pauvres qui au moins mangent aujourd'hui à leur faim et se logent tant bien que mal. C'est l'apprentissage des nouvelles limites de la ville, de la solitude de destins éparpillés le long des réseaux périurbains de transports, d'une altérité difficile à accepter : les DVD de Bugs Bunny sont doublés en « *nosso* portugais<sup>(21)</sup> » ; comprendre qu'ils ne sont pas en brésilien... mais la dénonciation réitérée dans beaucoup de romans ou films des trois assassinats de cap verdiens, des graffitis et bombages de l'extrême droite en exagère l'importance : le Portugal n'est pas la France.

## Conclusion

À travers ces œuvres, les mutations de la ville depuis les

(21) « *Notre* portugais ».



Fig. 6 – « On recherche Alice » : deux ans après le tournage, une affiche du film demeure Avenue Barbosa do Bocage (Campo Pequeno) : à la recherche d'une réalité de la ville qui se défile jusque dans la fiction.

Photo : D. Crozat, 2006

années 1960 sont prises en compte dans les imaginaires spatiaux (fig. 2). Cinq idées émergent :

– Passant des *climats*, icônes instituées, aux *ambiances*, icônes en formation, encore susceptibles de changements, ces œuvres découvrent la périphérie et les usages d'une ville en mouvement. Le choix de travailler sur des ambiances insiste sur une urbanité *flexible* (Augustin, 1997) fugace, située avec une imprécision volontaire pour cerner une atmosphère, des contextes.

– Les artistes portugais traduisent le changement de regard que les lisboètes portent sur leur ville et intègrent les réalités de l'agglomération, surtout ses côtés difficiles. Demeure la question du réalisme, absent des films de *fado*, exagéré chez les cinéastes *sombrio* et naïvement optimiste chez Tréfaut. Cette ville longtemps complexée échappe à la fossilisation salazariste et exprime la conscience d'avoir acquis une normalité européenne, même si cela génère des désillusions.

– Le regard portugais est de plus en plus décalé du regard étranger : paradoxalement, le cinéma européen sur le Portugal perpétue et réactualise un modèle inventé par le salazarisme que le tourisme vend ensuite.

– Toutes ces représentations se veulent performatives, même si le décalage avec la réalité des usages de la ville montre qu'elle ne le sont pas systématiquement.

– La réalité et sa fiction se télescopent (fig. 6), jusqu'à

la cruauté : Martins explique que, faute de moyens financiers pour payer des figurants, les scènes d'*Alice* furent tournées *in vivo* dans la rue à l'insu des passants. Pour celle où l'acteur déambule dans la foule avec une affiche de sa fille, l'équipe décida d'improviser si un passant questionnait l'acteur. En quatre jours de tournage, cela n'est jamais arrivé.

Loïn de l'exotisme, Lisbonne est une ville comme les autres...

#### Remerciements :

Sur une suggestion d'Isabel Pato e Silva que je remercie vivement, de même que le personnel de la cinémathèque portugaise et Nuno Cera.

**RESUMO** – A análise de um corpo de obras mostra a evolução das representações de Lisboa. A construção do imaginário espacial da cidade pelos artistas portugueses é a partir dos anos 1980 ilustrada por um conjunto de obras da produção artística, em particular do cinema (dito Sombrio). Abandonam-se os velhos ícones de uma Lisboa circunscrita à trilogia Tejo- Baixa-Alfama e desenvolve-se o olhar sobre o Outro (junkie, estrangeiro...), passando-se do elogio da luz do Tejo à noite, da monumentalidade do centro às lixeiras, das barracas às estações de serviço, e dos bairros históricos às periferias e margens urbanas.

### Références bibliographiques

- AUGÉ M., *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Le Seuil, 1992.
- AUGUSTIN J.-P., LATOUCHE D., *Lieux culturels et contextes de villes*, Bordeaux, MSHA, 1998, 214 p.
- BROWN M. P., *Closet Space. Geographies of metaphor from the body to the globe*, Londres, Routledge, 2000, 170 p.
- CERA N., LOPES D., *Cimêncio*, Édité chez l'auteur, Lisbonne, 2003, 167 p.
- <en ligne> <http://www.nunocera.com>
- PINTO COSTA T., GONÇALVES A., « Os bairros sociais vistos por si mesmos. Imagens, conflitualidades e insêgurança » (1<sup>a</sup> parte), Lisboa, *Cidades, Comunidades e Territórios*, 2000, n°1, p. 101-111.
- CROZAT D., « Les périphéries de Lisbonne », in : MARROU L. (coord.), *Mirer Lisbonne. Regards contemporains sur le Tage, la ville et son agglomération*, Les Cahiers du Lusotopie, La Rochelle, 2003, p. 71-112.
- CROZAT D., « La manipulation de l'icône d'un bidonville : Pedreira dos Húngaros à Oeiras-Lisbonne », Reims, *TIGR (Travaux de l'Institut de géographie de Reims)*, 2005, n° 115-118, p. 163-182.
- CROZAT D., « Un premier bilan des politiques d'éradication des bidonvilles à Lisbonne : l'invention de nouvelles ségrégations », in CROZAT, D., VIALA, L., VOLLE, J.-P. (dir.), *Villes et périphéries méditerranéennes d'Europe. Mutations territoriales, innovations sociales*, Publications de l'Université Montpellier 3, 2006, p. 289-313.
- DUMONT M., *Savoirs urbains en situation : capital-image, iconicité et requalification des espaces urbains*, Actes des premières rencontres internationales « Arts, sciences et technologies », MSH et Société de l'Université de La Rochelle, 22 au 24 novembre 2000.
- <en ligne> [http://www.univlr.fr/recherche/mshs/axe2recherche/art\\_sciences/coloque/publications/DUMONT.pdf](http://www.univlr.fr/recherche/mshs/axe2recherche/art_sciences/coloque/publications/DUMONT.pdf) (consulté le 22-11-2006)
- GAUTHIER A., *Le virtuel au quotidien*, Belfort (France), Circé, 2002, 207 p.
- LASSAVE P., *Sciences sociales et littérature. Concurrence, complémentarité, interférences*, Paris, PUF, 2002.
- LEITÃO RAMOS J., *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*, Lisbonne, éd. Caminho, 1989.
- RODAWAY P., « Exploring the subject in hyper-reality » in Pile S., Thrift N. (eds), *Mapping the subject : geographies of cultural transformation*, Londres, Routledge, 1995 p. 241-266.
- SANSON P., « Histoire des données iconiques relatives à l'espace architectural et urbain », *Solaris*, n° 4, Décembre 1997, Séminaires du GIRSI-SOLARIS (Groupe interuniversitaire de recherche en sciences de l'information et de la communication), 1997.
- <en ligne> <http://biblio-fr.info.unicaen.fr/bnum/jelec/Solaris/index.html> (consulté le 22-11-2006)
- STIEGLER B., *De la misère symbolique. 1. L'époque industrielle*, Paris, Galilée, 2004, 195 p.
- UNION EUROPÉENNE « Observatoire Européen des Drogues et des Toxicomanies », *Rapport de la Commission au Parlement européen, période 1994-1996*, Réf. 51997DC0146, /\* COM/97/0146 final \*/, 1997.
- VALLADARES L., *La favela d'un siècle à l'autre. Mythe d'origine, discours scientifiques et représentations virtuelles*, Paris, Éditions de la MSH, 2006.
- VILLACA NIZIA M. « Culture funk et identité à Rio de Janeiro ; les fêtes de la négociation médiatique », intervention au colloque *La fête au présent. Mutations des fêtes dans le temps des loisirs*, Nîmes, septembre 2006.
- <En ligne> <http://recherche.univ-montp3.fr/mambo/mte/coloque6>

**Corpus et œuvres citées (ordre alphabétique)**

*A Canção de Lisboa* (1933), film, Continelli Telmo  
*Alice* (2004), film, Marco Martins  
*Almada Negreiro Vivo, Hoje* (1969), film, António Macedo  
*Caparica, Praia do Sol* (1938), film, José Perdigão Queiroga  
*Cimêncio* (2003), photographies et texte, Diogo Lopes, Nuno Cera  
*Dans la ville blanche* (1982), film, Alain Tanner  
*Do Outro Lado do Mundo –Almada* (1971), film, António Macedo  
*Domingo à Tarde* (1965), film, António Macedo  
*Fado, História de uma Cantadeira* (1948), film, José Perdigão Queiroga  
*Fado-Lisboa 68* (1968), film, António Macedo  
*Le Retour des caravelles* (1990), roman, Antonio Lobo Antunes

*Les amants du Tage* (1955), film, Henri Verneuil  
*Lisboa Antes do Almoço* (1938), film, José Perdigão Queiroga  
*Lisboetas* (2004), film, Sergio Tréfaut  
*Lisbon Story* (1994), film, Wim Wenders  
*Mémoire d'éléphant* (1998), roman, António Lobo Antunes  
*No Quarto da Vanda* (2000), film, Pedro Costa  
*O Fantasma* (2004), film, Joao Pedro Rodrigues  
*Odete* (2000), film, Joao Pedro Rodrigues  
*Os Verdes Anos* (1963), film, Paulo Rocha  
*Ossos* (1997), Film, Pedro Costa  
*Souviens-toi de Lisbonne* (1998), roman, Olivier Frébourg  
*Tratado das paixões da Alma* (1994), roman, António Lobo Antunes

---