

Une banlieue à double visage : *Le Bonheur* (1965) d'Agnès Varda

Jeanne Yapaudjian

Dans Le Bonheur (1965), Agnès Varda met en scène une vision aussi colorée qu'ambivalente du bonheur familial en banlieue. Son film de fiction joue avec les clichés associés à deux formes spatiales bien distinctes : le pavillon et le grand ensemble.

Dans les années 1960, plusieurs cinéastes français sont fascinés par les bouleversements urbains de la banlieue parisienne, qui s'incarnent dans l'édification des cités de grands ensembles¹. Au même moment, les pavillons qui s'étendent autour de Paris depuis le début du XX^e siècle, construits sans plan d'urbanisme, sont décriés par les élites politiques² et rasés lorsqu'ils entravent la construction des cités. Dans les films de l'époque, le pavillon représente un passé idéalisé en train de disparaître face à la construction des grands ensembles, souvent dépeints comme des machines à habiter, froides et destructrices³.

Agnès Varda, réalisatrice de la Nouvelle Vague qui porte un intérêt particulier aux lieux⁴, donne à voir cette banlieue en transformation dans son troisième long-métrage, *Le Bonheur*⁵ (1965), en présentant non seulement le pavillon, mais aussi le grand ensemble comme des endroits possibles du bonheur. Le film, lauréat de l'Ours d'argent au festival de Berlin 1965 et du prix Louis-Delluc la même année, raconte sur le ton du conte le quotidien heureux d'un jeune couple (joué par Jean-Claude et Claire Drouot) et de ses deux enfants, qui habitent un joli pavillon de banlieue entouré de verdure. Varda avait découvert la famille Drouot sur une couverture du magazine *Marie-Claire*. Le mari étant acteur, la cinéaste lui demande de jouer avec sa propre femme et ses propres enfants, pour accentuer la vraisemblance. Dans le film, le mari François rencontre une postière célibataire (Marie-France Boyer) qui emménage dans un grand ensemble près de chez lui. Ils débutent une liaison amoureuse. Pour François, le bonheur familial d'un côté et le bonheur lié à sa maîtresse de l'autre sont associés à deux architectures :

¹ Afin de « régénérer la banlieue », selon l'expression du commissaire à la Construction et à l'Urbanisme Pierre Sudreau, mais aussi de décongestionner Paris vers sa banlieue, débute dès 1953, avec le « plan Courant », la construction de ce qui sera appelé plus tard les cités de « grands ensembles ». Le grand ensemble désigne un ensemble d'habitat collectif qui comprend 500 à 1 000 appartements. Il est financé par l'État qui intervient sur le mode de la planification (Fourcaut 2012, p. 19).

² Le pavillon, déjà stigmatisé par les élites politiques dans les années 1920, l'est tout particulièrement après 1945, alors que les lotissements continuent à s'étendre. Le ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme fustige à ce moment l'individualisme petit-bourgeois du pavillon et sa dimension « anti-moderne » (Magri 2008, p. 174). De violentes critiques contre la banlieue pavillonnaire avaient déjà été formulées par Le Corbusier dans *La Charte d'Athènes* (1933) : les banlieues y étaient qualifiées de « descendantes dégénérées des faubourgs », de « l'un des plus grands maux du siècle ».

³ Par exemple dans *Rue des prairies* (1959) de Denys de la Patellière, *Mélodie en sous-sol* (1963) de Henri Verneuil et *Le Chat* (1971) de Pierre Granier-Deferre.

⁴ Dans ses deux premiers longs-métrages, Varda filme Sète dans *La Pointe courte* (1954) et Paris dans *Cléo de 5 à 7* (1962).

⁵ On note un grand nombre d'articles sur *Le Bonheur* de chercheurs américains et peu de français. La place de l'architecture et de la banlieue n'est jamais directement abordée.

le pavillon de la banlieue populaire et le grand ensemble de la banlieue moderne. La cinéaste inscrit son film dans des espaces réels de la région parisienne : elle filme la forêt de Ferrières ainsi que des pavillons et des grands ensembles situés à Créteil et près de la porte de Vanves – elle décide cependant d’ancrer son intrigue à Fontenay-aux-Roses, choisie pour ses sonorités poétiques⁶. Il n’y a pas de rupture spatiale nette entre les deux architectures : grands ensembles et pavillons semblent situés à proximité les uns des autres⁷, ils cohabitent même dans quelques plans. Comment Varda peint-elle ces deux types d’habitat de banlieue comme des lieux du bonheur, et comment le sens de ce terme évolue-t-il au cours du film ?

Deux versions spatiales du bonheur

À partir d’endroits réels de l’agglomération parisienne, Varda crée des images fantasmées de la banlieue populaire et de la banlieue moderne dans une série de tableaux du bonheur inspirés des peintres impressionnistes, mais aussi du pop art. Ancienne élève de l’École du Louvre et des Beaux-Arts, la cinéaste est passionnée par la photographie et la peinture. *Le Bonheur*, son premier film en couleurs, est une expérimentation autour de la couleur⁸ : « C’était essentiellement une recherche de palette, au sens où j’ai cherché des combinaisons : jaune, vert, violet ou rouge, rose, orange et bleu. J’ai essayé, avec un sujet que j’ai pris très simple, de faire de l’impressionnisme » (Neupert 2009, p. 79). En effet, le film fait écho aux tableaux de la banlieue parisienne de Paul-Auguste Renoir, comme *Le Déjeuner des canotiers* (1881) ou *Au bord de la Seine à Argenteuil* (1879). Ce dernier résonne avec les plans d’ouverture du film. À la manière de Renoir, Varda tente dans chaque plan du film de composer un tableau à partir de quelques couleurs soigneusement choisies et disséminées par petites touches dans l’image. Selon la réalisatrice, ce travail sur les couleurs lui permet de peindre le bonheur en banlieue parisienne, en exprimant de façon plus intense que dans la réalité les rayons du soleil, la sensation de l’été, la sensualité des matières, la couleur des fleurs, la matérialité des choses, les perceptions et les émotions (Varda 2020, p. 143).

La banlieue populaire s’incarne dans les images du pavillon enchanté où vivent François, menuisier, Thérèse, couturière à domicile et leurs enfants. Le personnage de Thérèse est intimement lié à la maison où elle travaille et passe une grande partie de son temps, mais aussi à la nature et à l’élément végétal : elle tient des bouquets à la main, ses robes colorées couvertes de fleurs font écho à celles qui ornent la maison et le jardin. Ce lien avec la nature rappelle que son rôle est d’être fertile (Felleman 2021, p. 21) et de s’occuper des enfants. Les vêtements aux couleurs chaudes de Thérèse sont d’ailleurs assortis à ceux de ses enfants. Le pavillon apparaît ainsi comme un lieu chaleureux, à un moment où il est critiqué par les élites politiques⁹. Les tableaux de la banlieue populaire s’organisent autour d’autres espaces : la place du marché, le café, le bal guinguette ou encore la forêt bucolique. La scène d’ouverture met en scène la famille lors d’un déjeuner sur l’herbe, un dimanche après-midi en forêt. Ce tableau du bonheur rappelle la partie de campagne¹⁰ impressionniste : la robe fleurie de Thérèse fait écho aux coquelicots

⁶ Ce choix permet aux personnages des jeux de mots poétiques : François s’adresse en ces termes à une voisine quittant Fontenay-aux-Roses pour L’Haÿ-les-Roses : « On ne sort pas des roses alors ! » La banlieue parisienne se fait ainsi lieu du bonheur à travers la toponymie.

⁷ La caméra suit François se rendre à pied de l’un à l’autre.

⁸ Le passage à la couleur dans les années 1960 lance de nouveaux défis aux cinéastes. Avec ce film, Varda devient « [l’]une des grandes coloristes du cinéma français, aux côtés de Jacques Demy et de Jean-Luc Godard » (Neupert 2009, p. 86). Le travail sur les couleurs est très présent dans *Les Parapluies de Cherbourg* (1964) et *Une chambre en ville* (1982) de Demy, ainsi que dans *Le Mépris* (1963), *Pierrot le fou* (1965) et *La Chinoise* (1966) de Godard.

⁹ Voir introduction.

¹⁰ Selon Julia Csergo, la partie de campagne désigne la « partie de plaisir » « que les citadins, qui ne disposent pas de résidence secondaire, passent hors de la ville, à la belle saison, en famille ou entre amis, pour se reposer

des champs et aux tenues des enfants. La scène est baignée d'une lumière d'été et marquée par des couleurs chaudes – rouge, jaune, vert, orange. Après avoir rangé le pique-nique, éteint le feu et couché les enfants, Thérèse s'étend près de son mari. La fugue en ut mineur de Mozart qui accompagne la scène renforce ce moment de plénitude. Les lieux pittoresques du *Bonheur* sont ceux qu'Annie Fourcaut associe à la banlieue populaire au cinéma : les guinguettes, les bals, le marché (Fourcaut 2000, p. 120). Mais, selon elle, cette idéalisation permet surtout d'accentuer, par contraste, la menace de la modernité (Fourcaut 2000, p. 123). Chez Varda, au contraire, le monde moderne est présenté, lui aussi, comme un lieu du bonheur.

La banlieue moderne se reflète dans la figure de la postière tentatrice Émilie, l'amante de François, qui ressemble physiquement à Thérèse. Pourtant, tout les oppose, elles incarnent deux images de la féminité : Émilie est indépendante financièrement et célibataire. Elle est souvent à l'extérieur : on la voit au café, au bureau de poste, assise sur un banc. Elle est associée à l'appartement d'un grand ensemble flambant neuf qu'elle habite. Cet intérieur composé de lignes droites contraste avec les rondeurs du pavillon. La couleur dominante est le blanc, le matériau dominant le verre, l'espace est épuré. Émilie est vêtue de bleu, une couleur froide. La modernité du lieu s'exprime aussi à travers un grand nombre d'images de vedettes au mur (Brigitte Bardot, Jeanne Moreau, Marilyn Monroe), taches de couleurs bleues et jaunes sur fond blanc. Si les images du pavillon s'inspirent de l'impressionnisme, pour représenter Émilie et la banlieue moderne, Varda s'inspire du pop art (Horner 2017, p. 152). La postière incarne un autre pan du bonheur de François : alors qu'il s'élançait avec passion vers son appartement, la fugue de Mozart qui résonnait dans la scène d'ouverture retentit de nouveau : cet air semble exprimer la subjectivité du personnage. Il fait l'expérience de ces deux versions du bonheur : l'amour pour sa famille dans le pavillon, l'amour pour sa maîtresse dans le grand ensemble.

Le bonheur en question

La rencontre des deux mondes advient dans une scène troublante où pavillon et grand ensemble, métaphores des deux femmes, surgissent dans la même image. Au premier plan se trouvent François et sa famille dans le jardin fleuri du pavillon de l'oncle. La scène est baignée d'une lumière d'été. Thérèse vient de rejoindre François qui construit une cabane en bois pour les enfants. Un travelling suit le couple et leur fils qui marchent le long du jardin puis s'étendent sur l'herbe. Le couple s'enlace. À l'arrière-plan, des immeubles en chantier et des grands ensembles rappellent la présence d'Émilie non loin de là, et indiquent au spectateur que le bonheur familial du premier plan ne durera peut-être pas – dans la scène précédente, François et Émilie se sont avoué leur amour. Thérèse et son fils sont habillés de couleurs chaudes (jaune, rouge, orange) qui font écho aux tournesols du jardin. Les vêtements de François, au contraire, sont assortis aux immeubles : bleu, gris, blanc, qui sont les couleurs d'Émilie. La fugue de Mozart retentit à nouveau – et prend ici un sens cruel. Cette séquence glaçante est l'une des premières qui préparent au dénouement tragique. L'existence réelle de ce pavillon et de son jardin à côté de grands ensembles tout juste sortis de terre apporte à la fiction une puissance d'authenticité. Varda dit avoir choisi ce lieu parce que cette situation étrange du dernier pavillon au milieu des grands ensembles la fascinait.

Pour François, le bonheur s'additionne : deux amours qui s'ajoutent créent un bonheur plus grand encore. Lors d'une balade en forêt, il décide d'expliquer la situation à sa femme en utilisant une métaphore végétale : un pommier a poussé en dehors du champ de pommiers qui symbolise sa famille. Après cette déclaration, Thérèse disparaît dans la forêt. Varda écrit : « [D]ans *Le Bonheur*, une femme meurt au cours d'un pique-nique. Elle est allée cueillir des

ou se divertir » (Csergo 2004, p. 17).

fleurs, elle a glissé dans le lac. Ou peut-être s'est-elle suicidée ? Glorieuse journée d'été. Un homme pleure et deux enfants aussi » (Varda 1994, p. 70).

Une fin ambivalente

À la fin du film, après la mort de Thérèse, Émilie s'installe dans le pavillon familial et reprend les fonctions d'épouse, de mère et de femme au foyer. Elle va chercher les enfants à l'école, elle prépare le dîner. Alors qu'elle était associée à des couleurs froides jusque-là, les couleurs de ses vêtements évoluent pour se rapprocher de celles qui caractérisaient Thérèse. Les habits d'Émilie sont aussi assortis à ceux des enfants ainsi qu'aux fleurs du pavillon : les codes chromatiques se transforment en même temps que les personnages. Le film suggère que les êtres sont remplaçables.

Dans la scène finale, Varda reproduit la scène d'ouverture du pique-nique en forêt incarnant le bonheur, accompagnée de la musique de Mozart, sauf qu'Émilie a remplacé Thérèse et que l'automne a succédé au printemps. Ni François, ni les enfants ne semblent affectés par le remplacement de la mère par la maîtresse¹¹, ce qui crée un sentiment de malaise chez le spectateur. Cette symétrie parfaite entre la famille du début et celle de la fin du film traduit une critique de la valeur de la famille dans la société gaullienne : la cellule familiale doit perdurer car elle est gage de bonheur. François propose à Émilie de venir vivre avec lui et ses enfants après la mort de Thérèse en arguant qu'il a encore envie d'être heureux. Selon Jean Baudrillard, cette injonction au bonheur est typique de la société des Trente Glorieuses, pour laquelle le bonheur est devenu un devoir et la jouissance une contrainte (Baudrillard 1970, p. 255-257). Ce bonheur s'incarne selon le philosophe à travers le « pathos du sourire », symptomatique de cette société, visible dans les publicités omniprésentes. Dans le film, les protagonistes toujours joyeux font écho aux vedettes souriantes qui leur ressemblent et que l'on aperçoit sur les magazines que feuillette Thérèse, affichées au mur chez Émilie ou encore dans l'atelier de François.

Le film propose ainsi une réflexion sur le bonheur dans la banlieue parisienne en transformation. Ce bonheur s'incarne d'abord dans des tableaux impressionnistes et pop art ainsi que dans la musique de Mozart, associés au pavillon et au grand ensemble. Puis le sens se déplace au cours du film pour devenir ironique et même cruel à la fin, où les tableaux et la musique qui résonnent avec le début du film prennent un goût amer : derrière la famille souriante recomposée habitant le pavillon, l'apparence du bonheur, valeur des Trente Glorieuses, doit être conservée à tout prix.

Bibliographie

Baudrillard, J. 1970. *La Société de consommation*, Paris : Denoël.

Csergo, J. 2004. « Parties de campagne. Loisirs périurbains et représentations de la banlieue parisienne, fin XVIII^e-XIX^e siècles », *Sociétés et Représentations*, n° 17, p. 15-50. URL : <https://shs.cairn.info/revue-societes-et-representations-2004-1-page-15?lang=fr&tab=texte-integral>.

Felleman, S. 2021. « “Show the clichés”: the appearance of happiness in Agnès Varda's *Le Bonheur* », *Acta Univ. Sapientiae Film and Media Studies*, vol. 19, n° 1, p. 17-34.

Fourcaut, A. 2000. « Aux origines du film de banlieue : les banlieusards au cinéma (1930-1980) », *Sociétés et Représentations*, n° 8, p. 113-127.

¹¹ Les critiques de l'époque ont beaucoup reproché au film son absence de moralisme et de jugement. Le film a même été interdit au moins de 18 ans à cause de l'adultère non puni.

- Fourcaut, A. 2012. « La construction des grands ensembles : reconquérir Paris et régénérer la banlieue », in F. Bourillon et A. Fourcaut (dir.), *Agrandir Paris (1860-1970)*, Paris : Éditions de la Sorbonne, p. 343-356.
- Horner, K. 2017. « The art of advertising happiness: Agnès Vardas *Le Bonheur* and Pop Art », *French Screen Studies*, vol. 18, n° 3, p. 133-155.
- Neupert, R. 2009. « La couleur et le style visuel dans *Le Bonheur* », in A. Fiant, R. Hamery et É. Thouvenel (dir), *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 79-87.
- Magri, S. 2008. « Le pavillon stigmatisé. Grands ensembles et maisons individuelles dans la sociologie des années 1950 à 1970 », *L'Année sociologique*, vol. 58, n° 1, p. 171-202. URL : <https://shs.cairn.info/revue-l-annee-sociologique-2008-1-page-171?lang=fr&tab=texte-integral>.
- Varda, A. 1994. *Varda par Agnès*, Paris : Cahiers du cinéma.
- Varda, A. 2020. « La texture du réel. Conversation avec Agnès Varda », *Éclipses*, n° 66, p. 142-145.

Jeanne Yapaudjian est doctorante en études germaniques et en études cinématographiques en cotutelle entre Sorbonne Université et l'Université Goethe de Francfort-sur-le-Main. Ses recherches de thèse portent sur la critique de l'habitat moderne dans les espaces périphériques parisiens et ouest-berlinois, dans des films des années 1960 aux années 1980.

Pour citer cet article :

Jeanne Yapaudjian, « Une banlieue à double visage : *Le Bonheur* (1965) d'Agnès Varda », *Métropolitiques*, 15 avril 2026.

URL : <https://metropolitiques.eu/Une-banlieue-a-double-visage-Le-Bonheur-1965-d-Agnes-Varda.html>.

DOI : <https://doi.org/10.56698/metropolitiques.2282>.