

Université de Montréal

**Qualifications paysagères de la ville :
l'espace aérien des toits de New York
dans le cinéma américain (1980-2011)**

par Catherine Séguin

Faculté de l'aménagement

Thèse présentée en vue de l'obtention
du grade de Ph. D. en aménagement

Août 2015

© Catherine Séguin, 2015

Résumé

Cette recherche s'inscrit dans un contexte général du vivre en ville aujourd'hui, une vie à la ville qui s'accompagne d'un intérêt marqué pour la question des paysages et pour la question de la qualité de vie et de la qualité de l'environnement en milieu urbain, le tout dans un esprit de développement durable. Dans le contexte plus particulier où la densification et la requalification passent par une utilisation multifonctionnelle et plus intensive des espaces, il nous semblait pertinent de nous pencher sur la question des toits plats de la grande ville nord-américaine, des espaces qui sont traditionnellement oubliés et sous-utilisés.

Tenant compte de l'intérêt actuel pour les toits et des multiples enjeux du paysage urbain, tant sur le plan de la demande sociale, de l'aménagement et de la recherche, nous nous sommes intéressés à la question des qualifications paysagères de la ville aérienne à travers les représentations cinématographiques contemporaines des toits de New York. Utilisant une approche de type constructiviste discursive et nous appuyant sur le concept de la représentation et le concept de paysage, nous avons développé une méthodologie mixte qui repose sur une analyse des contenus filmiques et une analyse des qualifications paysagères. Au total, plus de 185 films sortis en salle entre 1980 et 2011 ont été analysés.

La mise en relation des représentations avec les usages historiques des toits de New York a permis d'identifier trois principales qualifications paysagères contemporaines de l'espace aérien des toits de New York, soit la qualification *New York est Manhattan*, la qualification *New York romantique* et la qualification du *toit domestique*. À la fois multiples et dichotomiques, mais non homogènes et non monolithiques, ces qualifications sont fortement ancrées dans l'invention paysagère des toits de New York telle qu'elle s'est constituée à la fin du XIX^e siècle et dans la première moitié du XX^e siècle. Ces qualifications paysagères contemporaines représentent une actualisation de l'invention paysagère des toits de New York et, en ce sens, elles se différencient des inventions paysagères marquantes des trois derniers siècles par l'importance réduite de l'idée de « nature », par le rôle du cinéma dans le processus de valorisation et par le rôle de l'homme et de ses usages des toits dans ce même processus. Ce dernier élément, soit le regard sociologique découlant de la présence humaine, de l'usage, et du mouvement dans le processus de qualification des paysages, constitue d'ailleurs l'un des éléments clés de cette recherche de même que l'un de ses deux principaux apports, le second se situant au niveau de la méthodologie de collecte de données. Cette méthodologie permet de prendre en compte la dimension factuelle et la dimension sensible, se positionnant ainsi dans

les nouvelles tendances d'étude du paysage où ces deux dimensions, plutôt que de s'opposer, sont considérées comme parties intégrantes des paysages.

Mots-clés : qualification paysagère, invention paysagère, paysage urbain, représentation, usage, toit, cinéma, New York.

Abstract

This research takes place in the general context of life in the city today, a life in the city which accompanies a strong interest for the question of landscape and the question of quality of life and urban environment, all while keeping in mind sustainable development of the city. In a specific context in which densification and redevelopment encompass a more intensive and multifunctional use of spaces, it seems appropriate to focus on the issue of flat rooftops of the great North American city, spaces that are traditionally forgotten and underutilized.

Taking into account the current interest in rooftops and the issues about the urban landscape, in terms of social demand, design and research, we took interest in the question of the landscape valorization of the aerial city through the representations of New York City rooftops in contemporary American cinema. Using the discursive constructionist approach as well as the concept of representation and the concept of landscape, we developed a mixed methodology which uses film content analysis and landscape valorization analysis. In total, we analyzed more than 185 films released between 1980 and 2011.

By linking cinematic representations with historical uses of New York City rooftops, we identified three main patterns of New York rooftop landscape valorization: the *emblematic New York*, the *romantic New York* and the *domestic rooftop*. Both multiple and dichotomous, but not homogeneous nor monolithic, these valorizations are rooted in the New York rooftop landscape invention that came together mainly at the end of 19th century and the first half of the 20th century. These landscape valorizations represent a modernized take on the New York rooftop landscape invention and in that sense are different from the major landscape inventions of the last three centuries in the following aspects: the reduced emphasis on nature, the role of cinema in the process of the invention of landscape and the role of man and their uses of rooftops in that process. The latter, which is the sociological perspective resulting from human presence, uses and movement through the process of landscape valorization, is also one of the key elements of this research as well as one of its two main contributions. The second main contribution being the data collection method which takes into account the factual dimension and the sensory one, thus positioning itself among new trends of landscape study where these two dimensions, rather than oppose, are considered integral parts of the landscape.

Keywords : landscape valorization, invention of landscape, urban landscape, representation, uses, rooftop, cinema, New York City.

Table des matières

LISTE DES TABLEAUX.....	ix
LISTE DES FIGURES	xi
LISTE DES ABRÉVIATIONS	xx
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 LA QUESTION DU TOIT	7
1.1 La situation actuelle	7
1.1.1 Les manifestations tangibles	8
1.1.2 Un sujet d'actualité.....	18
1.1.3 Les manifestations culturelles	24
1.2 L'importance du toit et l'avènement du toit plat moderne	25
1.2.1 La villa Savoye.....	28
1.2.2 Des toits plats aux usages diversifiés	31
1.3 La puissance symbolique du toit	35
1.3.1 L'abri et la protection	36
1.3.2 Le seuil et le passage.....	37
1.3.3 La domination, le prestige et l'unicité.....	38
1.3.4 La symbolique maritime.....	40
1.3.5 Autres symboliques	44
1.4 Le toit dans le paysage urbain.....	45
1.4.1 La vue des airs.....	46
1.4.2 L'évolution du paysage des toits.....	49
1.4.3 La ligne de crête	50
CHAPITRE 2 L'OBJET DE RECHERCHE	55
2.1 Les toits, le paysage et le cinéma : les lacunes.....	55
2.2 Le questionnement	57
2.3 Les objectifs de la recherche.....	59
CHAPITRE 3 LE CADRE THÉORIQUE.....	60
3.1 Le paysage : un processus entre invention, reconnaissance et la qualification du territoire	60
3.1.1 Le paysage et l'invention paysagère selon l'approche esthétique.....	61

3.1.2	La paysage et le reconnaissance du territoire selon la géographie culturelle.....	64
3.1.3	Le paysage et l'invention paysagère selon l'ethnologie du paysage.....	66
3.1.4	L'évolution des paysages	68
3.1.5	Notre position sur la question du paysage.....	70
3.2	Le concept de représentation.....	71
3.2.1	Un concept difficile à cerner	72
3.2.2	Les significations du terme représentation	73
3.2.3	Les représentations et la connaissance	74
3.2.4	Les représentations, l'individu et le monde.....	75
3.2.5	Les représentations et la culture	76
3.2.6	La représentation : un acte créatif	78
3.2.7	La diffusion des représentations.....	79
3.2.8	Les représentations et le cinéma.....	80
CHAPITRE 4 LA MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE		86
4.1	Le positionnement méthodologique.....	86
4.1.1	L'approche théorique	86
4.1.2	La recherche d'une méthode d'analyse.....	87
4.1.3	La singularité et les limitations de notre recherche.....	88
4.2	Le terrain d'étude.....	90
4.3	La période à l'étude.....	92
4.4	La sélection des films à analyser	97
4.4.1	La liste de films à considérer.....	97
4.4.2	La liste de films à visionner	98
4.4.3	La liste de films à analyser	99
4.5	La collecte de données.....	101
4.5.1	La grille de visionnement.....	101
4.5.2	Le visionnement	106
4.6	L'analyse des scènes de toit	109
4.6.1	L'analyse des contenus filmiques.....	109
4.6.2	L'analyse des qualifications paysagères.....	112
CHAPITRE 5 LES TOITS DE NEW YORK AU CINÉMA		116
5.1	Données générales sur les films analysés.....	116
5.2	La lecture visuelle et formelle.....	117
5.2.1	Les composantes du toit	117
5.2.2	La vue du toit, de son environnement et de la ville.....	123
5.2.3	Synthèse de la lecture visuelle et formelle	130

5.3	La lecture socioculturelle et expérientielle.....	155
5.3.1	Les usagers des toits.....	155
5.3.2	Les usages des toits.....	160
5.3.3	L’ambiance des toits.....	165
5.3.4	Synthèse de la lecture socioculturelle et expérientielle.....	168
CHAPITRE 6 LES QUALIFICATIONS PAYSAGÈRES DU NEW YORK AÉRIEN		190
6.1	Le toit comme espace de divertissement.....	190
6.1.1	L’historique de la fonction.....	190
6.1.2	Les représentations dans le cinéma américain.....	193
6.1.3	L’analyse des qualifications paysagères : New York est Manhattan.....	201
6.2	Le toit comme espace de socialisation.....	214
6.2.1	L’historique de la fonction.....	214
6.2.2	Les représentations dans le cinéma américain.....	219
6.2.3	L’analyse des qualifications paysagères : le New York romantique.....	235
6.3	Le toit comme espace pour les loisirs, le bien-être physique et la santé.....	243
6.3.1	L’historique de la fonction.....	243
6.3.2	Les représentations dans le cinéma américain.....	254
6.3.3	L’analyse des qualifications paysagères : vers un qualification paysagère néo-hygiéniste.....	259
6.4	Le toit comme extension de la demeure.....	260
6.4.1	L’historique de la fonction.....	260
6.4.2	Les représentations dans le cinéma américain.....	267
6.4.3	L’analyse des qualifications paysagères : le toit domestique.....	274
6.5	Les qualifications paysagères contemporaines de l’espace aérien des toits de New York	283
CHAPITRE 7 DISCUSSION		292
7.1	Un retour sur notre questionnement	292
7.1.1	Une diversité de qualifications paysagères.....	292
7.1.2	L’apport des usages historiques.....	294
7.1.3	La dichotomie des qualifications paysagères.....	295
7.2	Une comparaison avec d’autres inventions paysagères	298
7.3	Au sujet des symboliques du toit.....	301
CONCLUSION		303
INDEX ANALYTIQUE DES FILMS		309

BIBLIOGRAPHIE.....	314
ANNEXE 1 : MOTS CLÉS EN LIEN AVEC NEW YORK.....	xxiv
ANNEXE 2 : MOTS CLÉS EN LIEN AVEC LE TOIT	xxvi
ANNEXE 3 : GRILLE DE VISIONNEMENT.....	xxviii
ANNEXE 4 : TABLEAUX SUPPLÉMENTAIRES DE L'ANALYSE QUANTITATIVE	xxxiv
ANNEXE 5 : FILMS ANALYSÉS (PAR TITRE)	xxxix
ANNEXE 6 : FILMS ANALYSÉS (PAR RÉALISATEUR).....	xlvi
ANNEXE 7 : FILMS ANALYSÉS (PAR DATE DE SORTIE).....	li
ANNEXE 8 : AUTRES FILMS CITÉS.....	lvii

Liste des tableaux

Tableau 1	Les principales fonctions des toits.....	118
Tableau 2	L'impression générale des toits.....	119
Tableau 3	La sécurité sur les toits.....	119
Tableau 4	Les éléments de protection sur les toits.....	120
Tableau 5	Les matériaux de revêtement du sol.....	120
Tableau 6	Les éléments fixes présents sur les toits.....	121
Tableau 7	Le mobilier utilitaire présent sur les toits.....	121
Tableau 8	Les autres éléments présents sur les toits.....	122
Tableau 9	La végétation présente sur les toits.....	122
Tableau 10	Les cadrages du toit et de la ville.....	123
Tableau 11	Les angles et les mouvements de la caméra.....	124
Tableau 12	La mise en valeur de la ville et des bâtiments ou éléments repères.....	125
Tableau 13	Les échelles de vision.....	126
Tableau 14	Les éléments visibles dans la trame urbaine.....	126
Tableau 15	Continuité et discontinuité de la trame urbaine.....	127
Tableau 16	Les éléments de discontinuité de la trame urbaine.....	127
Tableau 17	La situation physique des toits en relation avec le voisinage et le quartier.....	127
Tableau 18	La densité du voisinage et du quartier.....	128
Tableau 19	Les éléments fixes sur toit présents dans la vue aérienne de la ville.....	128
Tableau 20	Les bâtiments ou éléments repères présents dans la vue aérienne de la ville.....	130
Tableau 21	Le sexe des usagers.....	155
Tableau 22	L'âge des usagers.....	156
Tableau 23	L'origine ethnique et l'appartenance religieuse des usagers.....	157
Tableau 24	Le statut économique des usagers.....	157
Tableau 25	Les occupations ou domaines d'emploi des usagers.....	158
Tableau 26	Les relations entre les usagers.....	159
Tableau 27	L'état psychologique des usagers.....	160
Tableau 28	Les usages des toits.....	161

Tableau 29	Usages des toits comme espace de socialisation, de discussion et d'échanges.....	161
Tableau 30	Usages des toits comme espace de travail.....	162
Tableau 31	Usages des toits comme espace d'observation ou de contemplation de la ville.....	162
Tableau 32	Usages des toits comme lieu de violence.....	163
Tableau 33	Usages des toits comme espace de retrait ou propice au recueillement et à l'introspection.....	163
Tableau 34	Usages des toits comme espace de réjouissance ou pour apprécier les plaisirs de la table.....	164
Tableau 35	Usages des toits comme espace intime ou romantique.....	164
Tableau 36	Usages des toits comme espace pour l'activité physique.....	164
Tableau 37	Usages des toits comme espace favorisant l'inspiration et la création artistique.....	165
Tableau 38	Usages des toits comme espace de destination et lieu de passage.....	165
Tableau 39	L'ambiance en lien avec le temps naturel.....	166
Tableau 40	L'ambiance en lien avec les sons de la trame sonore.....	167
Tableau 41	Les ambiances agréables en lien avec la musique, les dialogues et le récit.....	168
Tableau 42	Les ambiances désagréables en lien avec la musique, les dialogues et le récit.....	168

Liste des figures

Figure 1	Le toit dans une perspective purement fonctionnelle : unités d'air conditionnée et système de ventilation sur un toit à Los Angeles.....	7
Figure 2	Des toits qui recèlent un fort potentiel de développement : toits plats typiques de Montréal.....	8
Figure 3	Le Hypar Pavilion à New York.....	9
Figure 4	Le Cactus Garden du J. Paul Getty Museum à Los Angeles.....	10
Figure 5	Un <i>rooftop garden</i> du San Francisco Museum of Modern Arts.....	10
Figure 6	La Fifth Street Farm à New York.....	11
Figure 7	Le jardin sur toit du Santropol Roulant à Montréal.....	12
Figure 8	Espaces communs sur le toit de la phase 1 du Lowney sur Ville à Montréal.....	13
Figure 9	Le RoofTop600 de l'hôtel Andaz à San Diego.....	14
Figure 10	Le Didden Village à Rotterdam.....	15
Figure 11	Le Velvet Mill à Bradford au Royaume-Uni.....	15
Figure 12	Le Loft Rosemont à Montréal.....	16
Figure 13	L'Hôtel Everland sur le toit du Palais de Tokyo à Paris.....	17
Figure 14	La serre commerciale sur toit des Fermes Lufa à Montréal.....	17
Figure 15	La rampe menant au solarium de la villa Savoye.....	29
Figure 16	L'association fenêtre-table dans la villa « Le Lac » et la villa Savoye.....	30
Figure 17	Vue du séjour et du jardin suspendu de la villa Savoye.....	31
Figure 18	La montée des marches de la villa Malaparte dans <i>Le Mépris</i> (1963).....	33
Figure 19	La piste d'essai sur le toit du Lingotto.....	34
Figure 20	Bâtiment de l'université préfectorale de Saitama au Japon.....	35
Figure 21	Logo du plan local d'urbanisme de la Ville de Vernouillet.....	36
Figure 22	La symbolique du refuge : The Roof Gardens à Londres.....	37
Figure 23	La symbolique du seuil ou du passage : la yourte mongole.....	38
Figure 24	La symbolique du prestige : la terrasse d'un penthouse avec vue sur Central Park.....	39
Figure 25	La symbolique maritime et les symboliques de modernité et d'architecture idéale du toit : l'Unité d'habitation de Marseille.....	43
Figure 26	L'observation de la ville depuis le Top of the Rock.....	47

Figure 27	La terrasse supérieure et le jardin suspendu de l'appartement Beistégui.....	48
Figure 28	L'église Saint-Alphonse dominant la Baie des Ha! Ha!	51
Figure 29	Le sommet remarquable du Panthéon dans la mer des toits de Paris.....	52
Figure 30	Le gratte-ciel comme symbole de prospérité et symbole de la ville américaine	53
Figure 31	La dominance du mont Royal dans la ligne de crête de Montréal	54
Figure 32	Schéma du visionnement et de l'analyse des contenus filmiques.....	111
Figure 33	Schéma de l'analyse des qualifications paysagères	115
Figure 34	La répartition des films analysés selon l'année de diffusion.....	117
Figure 35	Le nombre de scènes par toit analysé.....	117
Figure 36	La typologie des toits	118
Figure 37	Le toit comme terrasse dans <i>How to Lose a Guy in 10 Days</i> (2003)	131
Figure 38	Le toit comme terrasse d'observation dans <i>It's Kind of a Funny Story</i> (2010).....	131
Figure 39	Le toit dénudé dans <i>Romeo Is Bleeding</i> (1994).....	132
Figure 40	Le toit à l'aménagement bric-à-brac dans <i>The Freshman</i> (1990)	132
Figure 41	Le toit à l'aménagement soigné pour l'occasion dans <i>Heights</i> (2005)	133
Figure 42	Balustrade en fer forgé avec un muret de brique dans <i>Everyone Says I Love You</i> (1996)	133
Figure 43	Un garde-corps ajouté au mini-muret d'origine dans <i>The Paper</i> (1994)	134
Figure 44	Le toit non sécuritaire dans <i>The Devil's Advocate</i> (1997)	134
Figure 45	Le toit en goudron dans <i>Spiderman 2</i> (2004).....	135
Figure 46	Le toit en tuiles d'ardoise dans <i>No Reservations</i> (2007).....	135
Figure 47	Ensemble de plusieurs éléments fixes sur le toit dans <i>Rent</i> (2005).....	136
Figure 48	Chaise longue et végétation dans <i>Wall Street: Money Never Sleeps</i> (2010).....	136
Figure 49	Équipement sportif dans <i>What Happens in Vegas</i> (2008).....	136
Figure 50	Corde à linge dans <i>Tap</i> (1989)	137
Figure 51	Statue et urne pour la terrasse d'un penthouse dans <i>The First Wives Club</i> (1996)	137
Figure 52	Graffitis sur le toit d'un secteur défavorisé de Brooklyn dans <i>Notorious</i> (2009)	138
Figure 53	Chandelles et guirlandes dans <i>Kate and Leopold</i> (2001).....	138
Figure 54	Variété de plantes en pot dans <i>Green Card</i> (1990).....	138

Figure 55	Toit vert intensif dans <i>Bed of Roses</i> (1996)	139
Figure 56	Cadrage externe et cadrage large du toit dans <i>The Bounty Hunter</i> (2010).....	140
Figure 57	Cadrage fermé par la présence de bâtiments dans <i>Author!</i> <i>Author!</i> (1982).....	140
Figure 58	Cadrage ouvert sur la ville dans <i>Art School Confidential</i> (2006).....	141
Figure 59	Cadrage ouvert sur l’horizon dans <i>Vanilla Sky</i> (2001).....	141
Figure 60	Plongée du toit sur la ville dans <i>Limitless</i> (2011)	142
Figure 61	Le toit en contre-plongée dans <i>Twelve</i> (2010)	142
Figure 62	Vue du toit en plongée dans <i>The Smurfs</i> (2011)	142
Figure 63	La filature des usagers dans <i>Step Up 3D</i> (2010).....	143
Figure 64	Panoramique horizontal dans <i>Alice</i> (1990)	144
Figure 65	Le cadrage de bâtiments et d’éléments repères dans <i>Passion of</i> <i>Mind</i> (2000).....	145
Figure 66	L’illumination de bâtiments repères dans <i>Coyote Ugly</i> (2000).....	145
Figure 67	Le tableau dans <i>Keeping the Faith</i> (2000)	145
Figure 68	Le panorama dans <i>It's Kind of a Funny Story</i> (2010).....	146
Figure 69	Le corridor visuel dans <i>Confessions of a Shopaholic</i> (2009).....	147
Figure 70	Les arbres, les rues et les véhicules routiers dans <i>Romeo Is</i> <i>Bleeding</i> (1994).....	147
Figure 71	La East River dans <i>Anger Management</i> (2003)	148
Figure 72	Central Park dans <i>The Object of my Affection</i> (1996).....	148
Figure 73	Le toit encastré dans son environnement dans <i>Who's That Girl</i> (1987).....	149
Figure 74	Le toit encerclé par son environnement dans <i>Fame</i> (2009)	149
Figure 75	Le toit dominant son environnement dans <i>Friends with Benefits</i> (2011).....	149
Figure 76	Environnement de densité moyenne dans <i>A Guide To Recognizing Your</i> <i>Saints</i> (2006)	150
Figure 77	Environnement de densité élevée dans <i>Autumn in New York</i> (2000).....	150
Figure 78	Châteaux d’eau vus du toit dans <i>Green Card</i> (1990).....	151
Figure 79	Édicules d'accès vus du toit dans <i>Spider-Man</i> (2002).....	151
Figure 80	Puits de lumière vus du toit dans <i>Rent</i> (2005).....	151
Figure 81	Variété d’éléments fixes vus du toit dans <i>Beat Street</i> (1984)	152
Figure 82	L’Empire State Building et le Chrysler Building vus du toit dans un seul plan dans <i>Julie & Julia</i> (2009)	152

Figure 83	L'Empire State Building et le Chrysler Building vus du toit en deux prises de vue distinctes dans une même scène dans <i>Entrapment</i> (1999)	153
Figure 84	Le World Trade Center vu du toit dans <i>Married to the Mob</i> (1988).....	153
Figure 85	La East River et les ponts de Brooklyn et de Manhattan vus dans <i>The Paper</i> (1994).....	154
Figure 86	Central Park vu du toit dans <i>A Perfect Murder</i> (1998)	154
Figure 87	Usagers adultes dans <i>How to Lose a Guy in 10 Days</i> (2003).....	169
Figure 88	Usager adulte mature dans <i>Autumn in New York</i> (2000).....	169
Figure 89	Usagers jeunes adultes dans <i>The Sisterhood of the Traveling Pants 2</i> (2008).....	170
Figure 90	Usager adolescent dans <i>The Art of Getting By</i> (2011)	170
Figure 91	Usagers américains d'origine afro-américaine dans <i>Krush Groove</i> (1985)	171
Figure 92	Usagers américains d'origine hispano-américaine dans <i>Raising Victor Vargas</i> (2003).....	171
Figure 93	L'usager artiste dans <i>Coyote Ugly</i> (2000).....	172
Figure 94	L'usager policier et l'usager criminel dans <i>Juice</i> (1992).....	172
Figure 95	La rivalité dans <i>Fighting</i> (2009).....	173
Figure 96	Le flirt dans <i>Arthur</i> (1981)	173
Figure 97	L'affirmation de ses émotions dans <i>Runaway Bride</i> (1999).....	174
Figure 98	L'accomplissement et la réussite dans <i>Sex and the City 2</i> (2010).....	174
Figure 99	L'amour et le désir dans <i>Regarding Henry</i> (1991).....	175
Figure 100	La peur dans <i>Bless the Child</i> (2000)	175
Figure 101	La colère dans <i>My Super Ex-Girlfriend</i> (2006).....	176
Figure 102	La menace dans <i>U.S. Marshals</i> (1998).....	176
Figure 103	Le désespoir dans <i>Ransom</i> (1996).....	176
Figure 104	Discuter au téléphone dans <i>Prizzi's Honor</i> (1985).....	177
Figure 105	Se quereller dans <i>Music and Lyrics</i> (2007).....	178
Figure 106	Confrontation entre le policier et le criminel dans <i>Brooklyn's Finest</i> (2010)	178
Figure 107	Le justicier en mission contre les criminels dans <i>Kick-Ass</i> (2010).....	179
Figure 108	L'ambulancier au travail dans <i>Bringing Out the Dead</i> (1999).....	179
Figure 109	Regarder la ville dans <i>The Nanny Diaries</i> (2007).....	180
Figure 110	Observer quelque chose en particulier dans <i>Carlito's Way</i> (1993).....	180

Figure 111	Tirer avec une arme à feu dans <i>Lucky Number Slevin</i> (2006).....	181
Figure 112	Faire une arrestation dans <i>Date Night</i> (2010)	181
Figure 113	Tomber du toit dans <i>Juice</i> (1992).....	181
Figure 114	Passer par le toit pour entrer dans un bâtiment dans <i>Conspiracy Theory</i> (1997).....	182
Figure 115	Réfléchir et se détendre dans <i>Desperately Seeking Susan</i> (1985).....	182
Figure 116	Célébrer un anniversaire dans <i>Wall Street: Money Never Sleeps</i> (2010).....	183
Figure 117	S'enivrer dans <i>Return to Paradise</i> (1998).....	183
Figure 118	S'embrasser pour la toute première fois dans <i>Two Lovers</i> (2009).....	184
Figure 119	Faire du jogging dans <i>The Secret of My Success</i> (1987).....	184
Figure 120	Faire une séance photo dans <i>13 Going on 30</i> (2004)	185
Figure 121	Danser dans <i>Tap</i> (1989)	185
Figure 122	Le toit durant la belle saison dans <i>The Object of My Affection</i> (1998)	186
Figure 123	Les sons de la circulation automobile comme dans <i>Bamboozled</i> (2000).....	186
Figure 124	L'ambiance festive dans <i>Brown Sugar</i> (2002).....	187
Figure 125	L'ambiance de bien-être dans <i>Green Card</i> (1990).....	188
Figure 126	L'ambiance intimiste dans <i>A Home at the End of the World</i> (2004)	188
Figure 127	L'ambiance de lieu secret et d'oasis comme dans <i>Bed of Roses</i> (1996).....	188
Figure 128	L'ambiance dramatique dans <i>Commandments</i> (1997)	189
Figure 129	L'ambiance de tension dans <i>Hamlet</i> (2000).....	189
Figure 130	Le Casino Theatre et le Summer Roof Garden, 1898	191
Figure 131	Les <i>roof gardens theatres</i> de New York, 1896	192
Figure 132	La tour du Madison Square Garden, vers 1902.....	193
Figure 133	Le spectacle sur le toit dans <i>Keeping the Faith</i> (2000)	194
Figure 134	L'observation passive dans <i>The Wackness</i> (2008).....	195
Figure 135	L'observation passive dans <i>Saving Face</i> (2005).....	195
Figure 136	L'observation active dans <i>Tempest</i> (1982).....	196
Figure 137	L'observation active avec intention dans <i>Independence Day</i> (1996).....	197
Figure 138	Le couple écoute-regard dans <i>Step Up 3D</i> (2010)	198
Figure 139	Le partage expérientiel nostalgique dans <i>Heights</i> (2005)	199
Figure 140	La surveillance de la ville dans <i>Romeo Is Bleeding</i> (1994)	201
Figure 141	Le <i>skyline</i> de Manhattan vu du Queens, 1967.....	202

Figure 142	<i>Manhattan vu de l'extérieur</i> dans <i>Anger Management</i> (2003)	203
Figure 143	<i>Manhattan vu des airs</i> dans <i>Jumper</i> (2008)	204
Figure 144	<i>Manhattan vu de l'intérieur</i> dans <i>Lord of War</i> (2005).....	204
Figure 145	<i>Manhattan vu de l'intérieur</i> dans <i>Big Daddy</i> (1999)	204
Figure 146	<i>Manhattan vu de l'intérieur</i> dans <i>The Wackness</i> (2008).....	205
Figure 147	La ville « expérimentée » de la variante <i>Manhattan vu des airs</i> dans <i>The Muppets Take Manhattan</i> (1984)	207
Figure 148	Les figures d'appréciation de l'expression singulière et de l'impression générale de la variante <i>Manhattan vu de l'intérieur</i> dans <i>The Pope of Greenwich Village</i> (1984)	208
Figure 149	La ville « expérimentée » de la variante <i>Manhattan vu de l'intérieur</i> dans <i>Nick and Norah's Infinite Playlist</i> (2008).....	209
Figure 150	Le <i>skyline</i> de la variante <i>Manhattan vu de l'extérieur</i> dans <i>Beastly</i> (2011).....	211
Figure 151	L'échelle de vision de <i>Manhattan vu des airs</i> dans <i>Friend with Benefits</i> (2011)	212
Figure 152	Le restaurant sur le toit du Ritz-Carlton, 1918	215
Figure 153	Un restaurant sur toit, 1908	215
Figure 154	Le <i>roof garden</i> d'un hôtel, 1916	216
Figure 155	Le <i>roof garden</i> du Hotel Astor, 1905	217
Figure 156	Le <i>roof garden</i> du Hotel Astor, entre 1915 et 1919	217
Figure 157	Le <i>roof garden</i> du Officers' Club, vers 1918	218
Figure 158	Une soirée dansante sur le toit, 1946.....	219
Figure 159	La célébration d'un accomplissement dans <i>Julie & Julia</i> (2009)	221
Figure 160	La fête urbaine dans <i>The Wackness</i> (2008).....	221
Figure 161	Le toit pour se restaurer dans <i>The Nanny Diaries</i> (2007)	223
Figure 162	Le toit pour se restaurer et observer la ville dans <i>Autumn in New York</i> (2000).....	224
Figure 163	Le toit pour un rendez-vous amoureux dans <i>Kate & Leopold</i> (2001).....	226
Figure 164	Le toit pour discuter dans <i>Made of Honor</i> (2008).....	227
Figure 165	Le toit pour discuter d'activités illicites dans <i>Brooklyn's Finest</i> (2010).....	229
Figure 166	Le toit pour une discussion confidentielle dans <i>Then She Found Me</i> (2008)	230
Figure 167	Le toit pour partager des pensées intimes dans <i>August Rush</i> (2007)	231

Figure 168	Le toit pour se réconcilier dans <i>Runaway Bride</i> (1999).....	234
Figure 169	La rencontre sentimentale en haut de l'Empire State Building dans <i>Sleepless in Seattle</i> (1993).....	236
Figure 170	L'Empire State Building en arrière-plan du New York romantique dans <i>When Harry met Sally...</i> (1989).....	237
Figure 171	Le rendez-vous amoureux dans <i>The Sisterhood of the Traveling Pants 2</i> (2008).....	238
Figure 172	Le <i>paysage romantique de New York</i> dans <i>Bed of Roses</i> (1996).....	239
Figure 173	L'éclairage source d'ambiance dans <i>Something Borrowed</i> (2011).....	241
Figure 174	Le premier baiser dans <i>Confessions of a Shopaholic</i> (2009).....	242
Figure 175	La cour de récréation sur le toit de l'école # 20, vers 1895.....	245
Figure 176	Le <i>roof garden</i> sur le toit du Hebrew Institute, vers 1900.....	246
Figure 177	La piste de course sur le toit de la New York Association for the Blind, 1919.....	247
Figure 178	La salle extérieure de repos pour les employés de Lord & Taylor, 1919.....	248
Figure 179	Une séance de gymnastique suédoise sur le toit du Hotel Commodore, 1920.....	249
Figure 180	Le <i>roof garden</i> du Hotel Biltmore, vers 1915.....	249
Figure 181	La <i>roof reading room</i> de la bibliothèque Carnegie sur Rivington Street, vers 1910.....	250
Figure 182	Jeunes filles jardinant sur toit, vers 1910.....	251
Figure 183	Le <i>roof garden</i> du Beth Israel Hospital, 1935.....	253
Figure 184	Une séance de bronzage sur le toit de la Prospect Tower, 1943.....	254
Figure 185	Le toit pour la pratique du basketball dans <i>It Runs in The Family</i> (2003) et <i>Finding Forrester</i> (2000).....	255
Figure 186	Le toit pour la pratique des arts martiaux dans <i>The Last Dragon</i> (1985).....	256
Figure 187	Le toit pour la pratique de la danse dans <i>Take the Lead</i> (2006).....	257
Figure 188	Le toit nourricier dans <i>The Dictator</i> (2012).....	258
Figure 189	Le toit pour profiter du soleil dans <i>Picture Perfect</i> (1997).....	259
Figure 190	Le toit nourricier dans <i>5 Flights Up</i> (2015).....	260
Figure 191	Les résidents des <i>tenements</i> durant une canicule, 1879.....	261
Figure 192	Des résidents du East Side recherchant la fraîcheur sur les toits, 1899.....	262
Figure 193	Le <i>roof garden</i> de la Allerton House, 1919.....	264
Figure 194	Le complexe London Terrace, 1931.....	266

Figure 195	Le <i>roof garden</i> de l'appartement de S. Schieffelin, 1928	266
Figure 196	Le prestige des hauteurs de la <i>terrasse du penthouse</i> dans <i>Tower Heist</i> (2011).....	268
Figure 197	Le toit fonctionnel et extension de la demeure dans <i>Tap</i> (1989)	269
Figure 198	La « seconde maison » dans <i>Raising Victor Vargas</i> (2003).....	269
Figure 199	Le super-héros entrant par le toit dans <i>Kick-Ass</i> (2010)	271
Figure 200	Le policier entrant par le toit dans <i>Nighthawks</i> (1981)	271
Figure 201	Se déplacer de toit en toit dans <i>Who's That Girl</i> (1987)	272
Figure 202	Pris au piège sur le toit dans <i>Bad Company</i> (2002)	273
Figure 203	La <i>terrasse du penthouse</i> dans <i>A Perfect Murder</i> (1998)	275
Figure 204	Le <i>toit habité</i> dans <i>August Rush</i> (2007)	275
Figure 205	Le bric-à-brac du <i>toit habité</i> dans <i>Weekend at Bernie's</i> (1989)	276
Figure 206	Les éléments fixes du <i>toit habité</i> dans <i>Two Weeks Notice</i> (2002)	277
Figure 207	La <i>terrasse du penthouse</i> dans <i>The First Wives Club</i> (1996).....	278
Figure 208	Les éléments de la vue aérienne du <i>toit habité</i> dans <i>Rent</i> (2005)	279
Figure 209	La fluidité entre les espaces intérieur et extérieur de la <i>terrasse du penthouse</i> dans <i>Ransom</i> (1996) et <i>Spider-Man 2</i> (2004)	281
Figure 210	La plus grande diversité d'usagers du <i>toit habité</i> dans <i>The Guru</i> (2003)	282
Figure 211	La détente sur le <i>toit habité</i> dans <i>Desperately Seeking Susan</i> (2005).....	283
Figure 212	Les relations entre les trois principales inventions paysagères	285
Figure 213	Relation entre la variante <i>terrasse du penthouse</i> , la qualification New York romantique et la variante Manhattan vu de l'intérieur dans <i>Runaway Bride</i> (1999)	287
Figure 214	Relation entre les variantes <i>terrasse du penthouse</i> et Manhattan vu de l'intérieur dans <i>A Perfect Murder</i> (1998).....	288
Figure 215	Relation entre la variante <i>toit habité</i> , la qualification New York romantique et la variante Manhattan vu de l'intérieur dans <i>Bed of Roses</i> (1996)	289
Figure 216	Relation entre les variantes <i>toit habité</i> et Manhattan vu de l'intérieur dans <i>Weekend at Bernie's</i> (1989)	289
Figure 217	Relation entre la variante <i>toit habité</i> et la qualification New York romantique dans <i>Kate and Leopold</i> (2001)	290
Figure 218	Relation entre la variante Manhattan vu de l'extérieur et l'absence des qualifications du <i>toit domestique</i> et New York romantique dans <i>Step Up 3D</i> (2010)	291

Figure 219	Relation entre la variante Manhattan vu des air et la qualifications New York romantique dans <i>Sleepless in Seattle</i> (1993).....	291
Figure 220	L'apiculture sur toiture dans <i>Elementary</i> (2012)	307

Liste des abréviations

LPC : Landmark Preservation Commission

MCNY : Museum of the City of New York

NYC : New York City

NYPL : New York Public Library

TNYT : The New York Times

À la mémoire de ceux qui sont partis trop tôt...

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse Philippe Poullaouec-Gonidec et ma codirectrice Danielle Dagenais qui ont tous deux cru en moi et ont été d'une patience infinie. Merci pour votre soutien et vos précieux conseils.

Cette thèse n'aurait pas été possible sans le soutien financier de plusieurs organismes et institutions, notamment le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC), la Faculté de l'aménagement, la Faculté des études supérieures et postdoctorales (FESP), la Chaire de recherche en paysage et environnement (CPEUM) et le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) à travers un stage au sein du collectif Roofscape qui fut l'occasion de belles rencontres et de discussions passionnées, merci Alena et Sandra.

Je tiens à saluer mes collègues et amis du doctorat en aménagement et de la Chaire de recherche en paysage et environnement de même que les professeurs de la Faculté de l'aménagement, tout spécialement Tiiu Poldma que je remercie pour son écoute et sa gentillesse.

Enfin, je tiens à remercier mes parents, Ginette et Claude, pour leur amour et leur soutien inconditionnel. Mon amie Yona pour son écoute et son rire. Et surtout, je tiens à remercier Clayton my amazing husband pour sa disponibilité et son soutien moral de chaque instant, pour son écoute attentive et sa logique à toute épreuve et tout spécialement pour m'avoir poussée, encouragée et supportée pendant la dernière année. *I can never thank you enough... but I'll try!*

Sleeping on Tar Beach was magical. Lying on the roof in the night, with stars and skyscraper buildings all around me, made me feel rich, like I owned all that I could see.

Cassie Louise Lightfoot
dans *Tar Beach* (Faith Ringgold, 1991)

Introduction

Cette recherche s'inscrit dans un contexte général du vivre en ville en ce début de XXI^e siècle, soit une vie à la ville qui s'accompagne d'un intérêt marqué pour la question des paysages et pour la question de la qualité de vie et de la qualité de l'environnement en milieu urbain, le tout dans un esprit de développement durable. Dans un contexte où la densification et la requalification des grands centres urbains passent par une utilisation multifonctionnelle et plus intensive des espaces, il nous semblait pertinent de nous pencher sur la question des toits des villes, tout particulièrement des toits plats. Le bâti des grandes villes canadiennes et américaines comporte une importante proportion de toitures plates, des surfaces qui recèlent un fort potentiel de développement et de requalification sur le plan de l'aménagement urbain, cela tant au niveau des paysages qu'au niveau des usages. Cependant, en occident le toit plat est traditionnellement réservé à des utilisations de nature purement fonctionnelle comme la protection contre les éléments naturels et le support aux différents équipements assurant notre confort. Ceci a pour conséquence que les toits de nos villes sont généralement des espaces oubliés et sous-utilisés. Une nouvelle tendance se dessine néanmoins depuis plus d'une trentaine d'années. De fait, on assiste à un intérêt de plus en plus marqué pour le toit et la question de l'usage du toit, intérêt qui se reflète, entre autres, par une appropriation de plus en plus visible des espaces aériens de nos villes, ceci tant pour des usages culturel, récréatif, éducatif ou résidentiel que pour des usages commercial ou de production. Tenant compte tant de la demande sociale en paysage et de l'intérêt pour les toits et leurs usages que des enjeux que la question du paysage urbain représente au niveau de l'aménagement urbain et au niveau de la recherche dans le domaine des inventions paysagères, nous avons porté notre attention sur les paysages urbains des toits et leurs représentations. De plus, tenant compte du pouvoir évocateur du cinéma et de son importance sur le plan des représentations de la société dans laquelle nous vivons, nous nous sommes intéressée à la question des qualifications paysagères de la ville aérienne à travers les représentations cinématographiques des toits.

Le paysage est un concept fortement polysémique possédant une double nature, soit une réalité matérielle et objective du territoire ou, comme c'est le cas dans cette recherche, une manifestation culturelle qu'il est possible d'aborder par l'intermédiaire de l'art ou des

valorisations sociales du territoire (Poullaouec-Gonidec et al., 2005). Dans cette optique, notre cadre de référence s'appuie sur les principes à la base de l'approche esthétique et du domaine de l'ethnologie du paysage. Selon l'approche esthétique, le paysage n'existe pas en tant que tel, mais résulte plutôt d'une invention (Cuco, 1995) à la fois historique et culturelle (Poullaouec-Gonidec et al., 2005). Aussi, « il ne peut y avoir de paysage sans un regard informé par une culture spécifique » (Lévesque, 2007 : 14). L'invention paysagère se réalise par la « médiation de l'art » à travers une « double 'artialisation' » (Poullaouec-Gonidec et al., 2005 : 27; Roger, 1997) qui se rapporte à deux modalités de l'opération artistique. La première, l'artialisation *in situ*, est « l'inscription directe de la dimension artistique dans la matérialité du lieu » (Poullaouec-Gonidec et al., 2005 : 27). La seconde, l'artialisation *in visu*, est indirecte et se situe au niveau du regard auquel on fournit des modèles de vision et des schèmes de perception (Roger, 1991) par l'entremise des représentations. Pour le domaine de l'ethnologie du paysage, le paysage, qui procède tant d'une dimension culturelle que d'une dimension sociale, résulte du processus de valorisation du territoire, valorisation qu'un individu ou un groupe reconnaît et attribue à un territoire donné. Les diverses valorisations qui émergent des représentations artistiques et du contact expérientiel et polysensoriel de l'homme avec le territoire apparaissent sous différentes formes, notamment dans les discours et les pratiques locales de façonnement (Dubost et Lizet, 1995; Poullaouec-Gonidec et al., 2005). Aussi, l'invention paysagère relève-t-elle d'une intentionnalité (Tremblay et Poullaouec-Gonidec, 2002) où l'homme est considéré comme un « agent actif » (Poullaouec-Gonidec et al., 2005 : 33).

Les représentations font partie intégrante tant du processus de la double artialisation que du processus de valorisation du territoire où elles constituent un discours révélant les valorisations. Ainsi, formant et informant le paysage, elles constituent la pierre angulaire de notre recherche. Les représentations permettent d'accéder à la connaissance, à la logique et à la compréhension de l'humanité (Pickering, 2000b) et sont, avec l'acte de représenter, à la base de tout système de connaissances (Jovchelovitch, 2007). Elles font partie intégrante de notre vie quotidienne, produisant une réalité *véridique* qui encadre notre existence et nos expériences (Jovchelovitch, 2007; Webb, 2009). Elles nous aident à comprendre le monde qui nous entoure et définissent notre rapport à ce monde (Webb, 2009). Les représentations sont,

d'une part, produites et régulées par la culture et, d'autre part, productrices d'un individu, d'une culture et d'une société donnés. Elles sont donc à la fois le produit, à la fois le producteur. De plus, elles ne sont pas figées dans le temps, mais évoluent. Ainsi, une culture et un individu sont produits par les représentations, mais l'apport d'une culture ou d'un esprit étranger viendra modifier le système de représentation et en produire de nouvelles qui modifieront à leur tour la culture et l'esprit. Les représentations peuvent se présenter à nous sous une variété de formes, mais elles ne sont pas toutes égales, certaines permettant une communication plus complexe que d'autres (Currie, 1995) et donc plus riche. Le type de média véhiculant une représentation donnée a une grande influence tant sur la manière dont cette représentation est diffusée que sur la représentation elle-même. En ce sens, les médias de masse ont une portée exceptionnelle (Webb, 2009).

Le cinéma occupe une place particulière dans le domaine des représentations, le septième art pouvant s'apparenter à un média de masse en raison du réseau de distribution des films. Liés au domaine des arts et à la culture populaire, le cinéma et les représentations qu'il véhicule sont incontournables. Tout d'abord, parce que les *moving images* sont la forme de communication dominante du XX^e et XXI^e siècle. Ensuite, parce qu'il nous renseigne sur nous-mêmes. Enfin, parce qu'il véhicule des représentations qui influencent les politiques, la société et le monde dans lequel nous vivons (Godfrey, 2007). Le cinéma est né à la ville et son histoire est étroitement liée à celle de la ville moderne (Paquot, 2005). Il est un mélange d'espace réel et d'espace mythique, en ce sens il permet un « accès privilégié à l'espace urbain » (Jousse, 2005 : 9). Aussi, il participe à la fabrication de notre regard sur la ville par les représentations qu'il en fait. D'ailleurs, selon la théorie du cinéma anglo-saxonne, le cinéma ne se contente pas de nous montrer les villes, il les invente également (Bouquet, 2005).

Le choix de New York comme ville d'étude se justifie à plusieurs titres. Tout d'abord, parce que les toits de cette ville ont une riche histoire qui s'étend sur plus de 140 ans. En effet, qu'ils soient planifiés ou spontanés, les toits jouent un rôle considérable dans la vie des New-Yorkais, toutes classes confondues, un phénomène qui s'illustre tant par les réalisations multiples, les usages nombreux et diversifiés et les représentations provenant du domaine des arts et du divertissement populaire que par les valorisations symboliques et l'investissement physique des lieux. Ensuite, parce qu'en sculptant le paysage aérien de la ville, les toits de

New York forment son identité, une signature identifiable et reconnaissable de la ville elle-même. Aussi, parce qu'il y a un fort intérêt depuis ces dernières années pour les toits de la ville, tout particulièrement pour les toits de New York où le nombre de projets d'aménagement de toiture ne cesse de croître. Enfin, parce que New York est la plus importante des grandes villes canadiennes et américaines en terme de population, tout en étant celle où la densité de population y est la plus élevée, et que son bâti comporte une forte proportion de toitures plates. Conséquemment, les besoins et les possibilités d'aménagement des toits y sont vraisemblablement plus élevés.

La présence et l'action simultanées de réalisations, d'usages, de représentations et de valorisations attestent bien de l'existence d'une invention paysagère des toits de New York, invention qui s'est principalement construite entre les années 1880 et 1940, soit il y a plus de 60 ans. Or, les paysages ne sont pas immuables, mais « évoluent de façon notable au cours d'une décennie » (Ministère de l'Écologie, du Développement durable et de l'Énergie, 2015 : 11), notamment au gré des transformations des réalités physico-spatiales, des usages, des valeurs et des représentations qui leur sont associés.

Depuis quelques années, les toits de New York bénéficient d'un intérêt marqué sur le plan des réalisations et des valorisations, il est donc pertinent de se questionner sur les qualifications paysagères contemporaines des toits de New York à travers l'étude des représentations de ces toits, plus particulièrement sur le plan des représentations cinématographiques étant donné que le cinéma est la forme de communication dominante du XX^e et XXI^e siècle (Goodall et al., 2007). Partant de ces prémisses, nous posons la question suivante : Quelles sont les représentations cinématographiques contemporaines des toits de New York et comment qualifient-elles le paysage de ces toits?

Aussi, puisque les toits de New York sont utilisés depuis plus d'un siècle et que les usages sont partie prenante des valorisations (Dubost et Lizet, 1995), et donc des qualifications paysagères, quel est le rôle des usages historiques dans les représentations cinématographiques contemporaines de ces toits?

Enfin, tenant compte que les caractéristiques et les valorisations des toits s'accompagnent régulièrement d'une contrepartie – par exemple le toit comme destination et

espace de transit ou encore le toit comme espace privé ou espace public – laissant supposer que les toits possèdent deux facettes bien distinctes, à la fois complémentaires, à la fois en opposition, comment s’illustrent cette complémentarité et cette opposition dans les représentations cinématographiques contemporaines des toits et leurs qualifications paysagères?

Notre méthodologie prend sa source dans l’approche constructiviste de type discursive. De fait, nous avons pris le parti de considérer les représentations issues des films comme un ensemble de discours portant sur le paysage aérien de la ville de New York. À travers une analyse de ces discours, nous avons cherché à identifier les diverses valeurs et caractéristiques associées aux toits afin de vérifier nos hypothèses de recherche. Pour mener à bien notre projet, nous avons développé une méthode mixte de collecte de données combinant une lecture visuelle et formelle des représentations à une lecture socioculturelle et expérientielle, permettant ainsi l’acquisition de connaissances des paysages sous l’angle physico-spatial et l’angle socioculturel. À partir des données obtenues, nous avons réalisé une analyse en deux étapes, soit une analyse des contenus filmiques suivie d’une analyse des qualifications paysagères où les données issues de la première analyse ont été mises en relation avec les quatre grandes fonctions historiques des toits de New York, c’est-à-dire le toit comme espace de divertissement, le toit comme espace de socialisation, le toit comme espace pour les loisirs, le bien-être physique et la santé et le toit comme extension de la demeure. Ces quatre grandes fonctions historiques ont été identifiées à la suite d’un travail d’inventaire et d’un travail de classification thématique basée sur les usages et sur les intentions d’usages des toits réalisés à partir d’une variété de sources documentaires graphiques et écrites.

La thèse présentée ici se divise en sept chapitres que nous pouvons regrouper en quatre sections. La première regroupe les chapitres un et deux où sont présentés respectivement un état de la question du toit puis l’objet de recherche qui regroupe les questions et les objectifs de la recherche. La deuxième section se compose des chapitres trois et quatre portant sur le cadre théorique et la méthodologie de la recherche. Le chapitre du cadre théorique expose, dans un premier temps, le concept de paysage et le processus d’invention paysagère et, dans un deuxième temps, le concept de représentation. De son côté, le chapitre portant sur la méthodologie comporte, entre autres, notre positionnement méthodologique, la justification du

terrain et de la période à l'étude de même que la méthode utilisée pour la sélection du corpus de recherche et la collecte et l'analyse de données. La troisième section porte sur l'analyse et comprend les chapitres cinq et six. Le premier expose les résultats de la lecture visuelle et formelle et de la lecture socioculturelle et expérientielle de même que leur synthèse respective tandis que le chapitre six présente les quatre grandes fonctions historiques des toits de New York. Ce dernier chapitre comporte quatre sous-sections présentant tour à tour les quatre fonctions, on y retrouve l'historique de la fonction, une description de ses représentations dans le cinéma américain et une analyse des qualifications paysagères en lien avec les représentations. La dernière section regroupe le chapitre sept, qui présente une discussion sur les résultats de la recherche, et la conclusion.

Chapitre 1 La question du toit

1.1 La situation actuelle

En Occident, de façon générale, l'utilisation du toit à des fins autres que purement fonctionnelles est un fait d'exception. En effet, la plupart du temps, l'architecture révèle le peu de soucis accordé aux toits dans une perspective autre que strictement utilitaire, c'est-à-dire protection contre les éléments naturels et support aux différents équipements assurant notre confort moderne. Les toits sont donc un espace communément oublié et, par conséquent, sous-utilisé de nos villes (Beck et Teasdale, 1977; Dunnett et Kingsbury, 2004; Dupont, 1994; Lattanzio, 1994; Simon, 1994).

Comme le souligne Peck,

Roofs are the forgotten 'fifth façade' of our buildings. Mostly they are ugly, barren places where we deposit refuse, stage billboards, and mount heating and cooling equipment and telecommunications towers. Indeed, our rooftops are truly the last urban frontier. (Peck, 2008 : 16)

Figure 1 - Le toit dans une perspective purement fonctionnelle : unités d'air conditionnée et système de ventilation sur un toit à Los Angeles



Source : Catherine Séguin, 2009.

Ce triste constat masque pourtant une tendance nouvelle, présente tant en Europe qu'en Amérique du Nord, à savoir un intérêt grandissant pour le toit et pour la question de l'usage du toit, intérêt qui se reflète par une appropriation de plus en plus marquée des espaces aériens de nos villes, ceci tant pour des usages culturels, récréatifs ou résidentiels que pour des usages commerciaux ou de production. Cet intérêt et le caractère actuel du phénomène se traduisent par la publication d'un nombre considérable d'ouvrages et d'articles, tant populaires que scientifiques, traitant de la question des toits. Enfin, parallèlement à ces manifestations tangibles et à ces écrits, se présentent de nombreuses manifestations culturelles de l'intérêt pour les toits, notamment dans le cinéma américain.

Figure 2 - Des toits qui recèlent un fort potentiel de développement : toits plats typiques de Montréal



Source : Alena Prochazka, entre 1980 et 1990.

1.1.1 Les manifestations tangibles

Les manifestations tangibles de ce phénomène se divisent en deux grandes catégories¹ soit les *couvertures aménagées* et les *ajouts sur toit*.

1.1.1.1 Les couvertures aménagées

La catégorie des couvertures aménagées regroupe les toits verts intensifs et extensifs, les terrasses sur toit de même que les structures aériennes aménagées. Les réalisations sont

¹ Certains projets, non mentionnés ici, appartiennent aux deux catégories. C'est le cas notamment de projets d'ajout sur toit de type résidentiel qui comportent fréquemment une terrasse sur toit ou un toit vert.

diverses et affectées à plusieurs types d'usage. Au niveau des réalisations de type récréatif, on retrouve, par exemple, le toit de la bibliothèque de la Delft University of Technology (1997), le High Line² (2009) et le Hypar Pavilion (2010) à New York de même que le terrain de sport sur le toit de la Capitol Hill's Northwest School (2013) à Seattle.

Du côté des réalisations de type culturel, on retrouve des toits verts, par exemple le Fran and Ray Stark Sculpture Garden et le Cactus Garden du J. Paul Getty Museum (1997) à Los Angeles, le toit de la California Academy of Sciences³ (2007) à San Francisco et le toit du Vancouver Convention Center (2009), ainsi que des espaces d'exposition, notamment le Iris and B. Gerald Cantor Roof Garden du Metropolitan Museum of Art à New York (1987), les deux *roof gardens* du San Francisco Museum of Modern Arts (2009) et le MAMO Audi talents awards (2013) sur le toit de l'Unité d'habitation à Marseille.

Figure 3 - Le Hypar Pavilion à New York



Source : Catherine Séguin, 2011.

² Notons que seulement certaines portions du High Line peuvent être considérées comme étant un toit.

³ Ce toit vert comporte aussi des objectifs de recherche et d'éducation.

Figure 4 - Le Cactus Garden du J. Paul Getty Museum à Los Angeles



Source : Catherine Séguin, 2014.

Figure 5 - Un *rooftop garden* du San Francisco Museum of Modern Arts



Source : Catherine Séguin, 2010.

On retrouve également des réalisations de type éducatif comme la Fifth Street Farm qui dessert trois écoles élémentaires à New York et le *rooftop garden* de la Rothenberg Preparatory Academy⁴ (2014) à Cincinnati. Plus près de nous, il y a le projet Nourrir la

⁴ Le bâtiment, construit en 1913, comprenait à l'origine une cour de récréation sur le toit (Yancey, 2013).

citoyenneté débuté en 2003 par Alternatives qui a contribué à la réalisation de différentes initiatives dont les jardins sur les toits du Collège Dawson et les jardins-terrasses du Cégep du Vieux-Montréal, le projet d'agriculture urbaine P.A.U.S.E⁵ de l'Université de Montréal qui a aménagé un jardin sur le toit du stationnement Louis-Collin en 2013 en plus de récolter depuis quelques années le miel de ruches installées sur les toits de différents pavillons et le collectif de recherche le CRAPAUD⁶ qui a aménagé deux jardins-terrasses et un rucher collectif sur les toits de l'Université du Québec à Montréal. Plusieurs de ces projets ont aussi pour objectifs la sécurité alimentaire en ville et l'inclusion sociale, objectifs à la base de plusieurs autres réalisations comme le jardin sur toit du Santropol Roulant à Montréal, le jardin Graze the Roof sur le toit de la Glide Memorial Church à San Francisco et le jardin sur le toit du gymnase des Vignoles à Paris.

Figure 6 - La Fifth Street Farm à New York



Source : Marie Dehaene, 2013.

⁵ Production Agricole Urbaine Soutenable et Écologique

⁶ Collectif de Recherche sur l'Aménagement Paysager et l'Agriculture Urbaine Durable.

Figure 7 - Le jardin sur toit du Santropol Roulant à Montréal



Source : Marie Dehaene, 2013.

Du côté des usages à des fins de production, on retrouve, entre autres, le Carrot Green Roof (1996) à Toronto, la Brooklyn Grange qui exploite depuis quelques années une ferme d'agriculture sur les toits de bâtiments à Brooklyn et Long Island City et le Sky Farm du Eskenazi Health Hospital (2013) à Indianapolis. Plusieurs hôtels et restaurants font aussi de l'agriculture ou de l'élevage sur les toits. Ainsi, selon Naidoo (2013), une vingtaine d'hôtels et de restaurants de Manhattan ont des jardins potagers sur toit, phénomène qui s'observe également à Toronto avec le jardin potager sur le toit de l'hôtel Fairmount Royal York (1998), à Montréal avec le jardin de Crudessence sur le toit du Palais des congrès de Montréal (2011) et le jardin en bacs sur le toit de l'hôtel Fairmount Reine Elizabeth (2011) de même qu'à Paris avec le jardin sur dalle de l'hôtel Pullman Paris Tour Eiffel (2014).

Les réalisations pour usage résidentiel sont très nombreuses, tout particulièrement dans les centres urbains à forte densité. Parmi les plus récentes, mentionnons le Lowney sur Ville (2014, phase 1) à Montréal dont les espaces communs incluent des terrasses sur toit avec piscines, espaces BBQ, aires de détente et chalet urbain, la Walker Tower à New York convertie en 2012 dont plusieurs penthouses possèdent une terrasse et les immeubles à appartements The Huxley (2014) et The Dylan (2014) situés à West Hollywood dont les espaces communs sur les toits comportent des aires de détente et des espaces équipés de barbecues.

Figure 8 - Espaces communs sur le toit de la phase 1 du Lowney sur Ville à Montréal



Source : Prével, 2015.

Il y a aussi de très nombreux exemples de réalisations à usage commercial, en particulier à New York où les *rooftop bars*⁷ sont une réelle institution (Bruni, 2010), par exemple le Salon de Ning de l'hôtel Peninsula, le Top of the Strand du Strand Hotel et le Press Lounge du Ink48 Hotel. New York ne détient cependant pas l'exclusivité des *rooftop bars* ou des *rooftop restaurants* puisqu'on en retrouve dans de nombreuses villes à travers le monde dont à Montréal où se trouvent la Notre Terrasse sur le toit du Newtown et la Terrasse Place d'Armes sur le toit de l'hôtel du même nom.

Enfin, certaines réalisations récentes ont des usages multiples à l'instar des toits avec piscine, restaurant, bar et piste de danse des hôtels W Hollywood (2010) à Los Angeles et Andaz à San Diego⁸, dont les usages sont de type commercial et récréatif et la terrasse du Gable Lombard Penthouse du Roosevelt Hotel⁹, également à Los Angeles, qui cumule les usages résidentiel, récréatif et commercial.

⁷ Notons que le terme « *rooftop bar* » est ici générique et fait référence autant à des bars, qu'à des restaurants, des cafés ou des salons de thé.

⁸ L'établissement a changé de nom en 2010, il s'appelait auparavant *The Ivy* et comprenait déjà une terrasse.

⁹ L'hôtel a été complètement rénové en 2005 et la terrasse du penthouse a été aménagée quelques années plus tard.

Figure 9 - Le RoofTop600 de l'hôtel Andaz à San Diego



Source : Catherine Séguin, 2014.

1.1.1.2 Les ajouts sur toit

La seconde catégorie englobe les différents types d'ajouts sur le toit d'un bâtiment préalablement existant. Il n'est pas uniquement question ici d'utiliser le toit comme un espace extérieur au logement, mais bien d'y construire des pièces supplémentaires ou encore un tout nouveau logement, indépendant de celui situé à l'étage inférieur. L'intérêt principal réside dans la densification par l'agrandissement vers le haut. Le projet Didden Village de l'agence MVRDV réalisé en 2007 en est un bon exemple. Le site du projet étant situé dans un quartier historique de Rotterdam protégé par une réglementation très stricte interdisant à l'époque toute construction, « la solution la plus simple pour agrandir cette maison consistait à grimper dans les hauteurs » (Saint-Pierre, 2008 : 150).

À l'instar de réalisations de couvertures aménagées, les réalisations d'ajouts sur toit peuvent être affectées à différents types d'usage. Ainsi, on retrouve des ajouts de type résidentiel comme le Didden Village précédemment mentionné, le loft Flatiron residence (2008) à New York, le Loft Rosemont (2013) à Montréal ou encore le Velvet Mill (2008) à Bradford au Royaume-Uni et le Selby (2015, phase 1) à Montréal, deux projets de transformation d'anciennes usines en espaces résidentiels comprenant des villas de deux étages construites sur le toit des édifices.

Figure 10 - Le Didden Village à Rotterdam



Source : MVRDV.

Figure 11 - Le Velvet Mill à Bradford au Royaume-Uni



Source : Urban Splash, 2011.

Figure 12 - Le Loft Rosemont à Montréal



Photo : Charles Lanteigne.

Source : Guillaume Lévesque, architecte.

On retrouve également des ajouts de type culturel comme le Frank's Café¹⁰ (2009) et le Skyroom (2010) à Londres ou l'Hôtel Everland¹¹ (2002) posé sur le toit de la Galerie für Zeitgenössische Kunst à Leipzig de juin 2006 et septembre 2007 puis sur le toit du Palais de Tokyo à Paris de novembre 2007 à avril 2009.

Enfin, les ajouts peuvent aussi être de type commercial ou corporatif comme le Diane von Furstenberg Studio Headquarters (2007) à New York, le Studio East Dining (2010) à Londres et les serres commerciales sur toit des Fermes Lufa à Montréal (2011) et à Laval (2013). Notons que ces dernières comportent également des objectifs de production agricole.

¹⁰ Construction temporaire reconstruite chaque été depuis 2009 (Frank's Café, 2011).

¹¹ À l'origine, l'Hôtel Everland a été créé pour l'exposition « Everland » tenue dans le cadre de l'Exposition nationale suisse en 2002. Dans un premier temps, l'hôtel a été posé sur des pilotis sur le lac de Neuchâtel puis, une fois l'exposition terminée, l'unité a été posée sur le toit de la résidence et de l'atelier des concepteurs. Par la suite, l'hôtel a été posé sur le toit de la *Galerie für Zeitgenössische Kunst* à Leipzig puis sur le toit du Palais de Tokyo à Paris. (Everland, 2010).

Figure 13 - L'Hôtel Everland sur le toit du Palais de Tokyo à Paris



Photo : L/B, 2007.
Source : Everland.

Figure 14 - La serre commerciale sur toit des Fermes Lufa à Montréal



Source : Marie Dehaene, 2013.

1.1.1.3 Les constats

Plusieurs constats s'imposent. Tout d'abord, la majorité des projets ont été réalisés en milieu urbain moyennement ou fortement densifié. Ensuite, tous tirent profit d'une surface ou d'un espace disponible qui autrement serait inutilisé. Aussi, plusieurs projets n'ont pas de structure permanente les rattachant au toit et sont donc « transportables » d'un site à un autre. Notons que, parmi ces projets, certains sont temporaires, c'est le cas du Frank's Café (2009) et

du Studio East Dining (2010). Dans un même ordre d'idées, nous pouvons également mentionner le cas du Palais de Tokyo à Paris qui a hébergé sur son toit en 2009 le restaurant Nomiya¹² après y avoir accueilli l'Hôtel Everland (2002) de 2007 à 2009. Enfin, dans la majorité des cas, les architectes n'ont pas tenté de camoufler les couvertures aménagées ou les ajouts sur toit, cherchant plutôt à les mettre en valeur par un choix de matériaux, de couleurs, de formes et d'éclairage contrastant avec les étages inférieurs du bâtiment, le tout favorisant la visibilité des réalisations au niveau de la rue.

Ce dernier point est tout particulièrement intéressant dans le sens où les objectifs recherchés dans cette utilisation du toit ne sont pas uniquement reliés à un manque d'espace, à une densification du milieu ou à des motivations purement environnementales, mais sont aussi, et probablement surtout, liés aux caractéristiques physiques inhérentes aux toits, par exemple la hauteur, les points de vue et l'intimité, et les symboliques qui lui sont associées, notamment l'oasis au cœur de la ville, l'unicité du lieu, le prestige des hauteurs et la symbolique du seuil où le toit devient une sorte d'entre-deux monde issu de l'union entre le ciel et la terre.

1.1.2 Un sujet d'actualité

Les recherches des dernières années de même que le nombre et la diversité des publications de nature tant scientifique que populaire portant sur la question des toits témoignent de l'actualité du sujet.

1.1.2.1 La recherche et les publications scientifiques

Le toit est un sujet d'actualité comme en font foi les diverses recherches menées par la communauté scientifique tant en Europe qu'en Amérique du Nord. Dans l'ensemble, les recherches portent sur les aspects environnementaux (faune et flore, qualité de l'air, rétention des eaux, etc.) et énergétiques (îlot de chaleur, photovoltaïque, etc.) liés à l'utilisation des toits quoique certaines recherches se penchent plutôt sur les aspects sociaux et esthétiques

¹² Projet couvrant la période du 1^{er} juillet 2009 au 1^{er} mars 2011 (Serafin, 2009; Unlike, 2015)

(perceptions, attitudes, etc.) ou encore sur la production alimentaire. Voici quelques-uns¹³ de ces groupes ou projets de recherche :

- Depuis 2000, le Green Roof Research Program de la Michigan State University a pour objectif de faire avancer la connaissance des bénéfices liés aux toits verts et de promouvoir leur utilisation. (Michigan State University, 2015).
- Depuis 2008, le Green Infrastructure Research Group de la University of Melbourne étudie les moyens de maximiser les bénéfices que les plantes apportent aux environnements urbains (The Green Infrastructure Research Group, 2013).
- Depuis 2009, le projet de recherche Carrot City basé à la Ryerson University à Toronto explore la relation entre le design et la production alimentaire dans les villes (Carrot City, 2014).
- Depuis 2009, le Interdisciplinary Green Roof Research Group de la Texas A&M University explore les possibilités des *low-input green roofs* dans un climat typique du centre du Texas (Texas A&M University, 2011).
- Depuis plusieurs années, le Green Roof Center du Departement of Landscape de la University of Sheffield au Royaume-Uni a pour objectif de promouvoir le développement et la mise en oeuvre des toits verts grâce à la recherche, l'éducation, la présentation, l'information et le transfert de technologies (The Green Roof Center, 2015).
- Entre 2011 et 2013, la recherche L'épiderme aérien des villes / Energy, Lifestyle and Urban Skin a travaillé à produire de nouvelles connaissances en lien avec l'aménagement des toits au regard de la question énergétique. Basée à l'Université du Québec à Montréal, la recherche a réuni des chercheurs universitaires et des praticiens issus de divers domaines et provenant du Canada, de la France et des États-Unis (Roofscape / Le paysage des toits, 2013).
- Depuis 2014, le Biosolar Roof Project vise à créer des programmes de formation pour développer une main-d'oeuvre compétente dans l'installation et l'entretien de toits verts pouvant supporter des panneaux solaires et stimuler les agents pollinisateurs. Cette recherche est un partenariat entre des organismes privés et publics de tailles variées regroupant : la BOKU (Vienne), la Zurich University of Applied Sciences, le Sound Garden (Gyal en banlieue de Budapest), le Scandinavian Green Roof Institute (Malmö), le centre de formation LiNK Sociedad Cooperativa Andaluza (Málaga), le centre de formation Init Environnement (France) et le centre de formation OnSite Training UK (Biosolar Roof, 2015).

De leur côté, les publications scientifiques traitent majoritairement des aspects environnementaux, économiques et énergétiques. Notons que certaines d'entre elles portent

¹³ Il y a également des groupes de recherche ou encore des projets de recherche, actuels ou terminés, en lien à la question des toits verts dans de nombreuses autres universités parmi lesquelles on retrouve les suivantes : Université de Montréal, Istanbul University, University of Colorado (Denver), Oregon State University, University of California (Davis), Southern Illinois University (Edwardsville), University of Washington, Portland State University.

sur les perceptions envers les toits verts et les *roof gardens*. Parmi les nombreux articles scientifiques publiés, on retrouve :

- *Resident perceptions and expectations of rooftop gardens in Singapore* (Yuen et Hien, 2005),
- *Urban density, meteorology and rooftops* (Skinner, 2006),
- *Green roof valuation : A probabilistic economic analysis of environmental benefits* (Clark et al., 2008),
- *Introducing healing gardens into a compact university campus: design natural space to create healthy and sustainable campuses* (Lau et Yang, 2009),
- *Drought tolerance in different vegetation types for extensive green roofs : Effects of watering and diversity* (Nagase et Dunnett, 2010)
- *"Retro-greening" suburban Calgary : Application of the green factor to a typical Calgary residential site* (Roehr et Kong, 2010)
- *More than a roof over our head : Can planning safeguard rooftop resources?* (Kellett, 2011)
- *Effects of urban vegetation on urban air quality* (Leung et al., 2011)
- *Barriers and opportunities regarding the implementation of Rooftop Eco. Greenhouses (RTEG) in Mediterranean Cities of Europe* (Cerón-Palma et al., 2012)
- *An assessment of pollen limitation on Chicago green roofs* (Ksiazek et al., 2012)
- *Flânerie and acrophilia in the postmetropolis: Rooftops in Hong Kong cinema* (Chow et de Kloet, 2013)
- *Biodiverse green infrastructure for the 21st century: from "green desert" of lawns to biophilic cities* (Ignatieva et Ahrné, 2013)
- *Attitudes and aesthetic reactions toward green roofs in the Northeastern United States* (Jungels et al., 2013)
- *Evaluation of vegetable production on extensive green roofs* (Whittinghill et al., 2013)
- *Socio-economic acceptance of rooftop rainwater harvesting – A case study* (Barthwal et al., 2014)
- *'There's a meadow outside my workplace' : A phenomenological exploration of aesthetics and green roofs in Chicago and Toronto* (Loder, 2014)
- *Green roofs as habitats for wild plant species in urban landscapes: First insights from a large-scale sampling* (Madre et al., 2014)
- *Integrating horticulture into cities : A guide for assessing the implementation potential of Rooftop Greenhouses (RTGs) in industrial and logistics parks* (Sanyé-Mengual et al., 2015)
- *Evaluation of rooftop photovoltaic electricity generation systems for establishing a green campus* (Song et Choi, 2015)
- *Functional diversity as a framework for novel ecosystem design : The example of extensive green roofs* (Van Mechelen et al., 2015)

1.1.2.2 Les publications grands publics

À l'instar des manifestations tangibles, ces publications se regroupent en deux grandes catégories, soit les *couvertures aménagées* et les *ajouts sur toit*.

La première catégorie regroupe les toits verts intensifs et extensifs, les terrasses sur toit de même que les structures aériennes aménagées. La résonance internationale de la question des toits verts est ici un élément important à noter. Comme Dubois Petroff le soulignait déjà en 2007, les toits verts se développent partout à travers le monde. Cependant, le développement est inégal d'un pays à un autre. Ainsi, l'Allemagne et certains autres pays d'Europe, notamment les Pays-Bas, l'Autriche, la Suisse et les pays scandinaves de façon générale, de même que le Japon sont les nations les plus avancées.

Les publications traitant des toits verts sont très nombreuses. Celles destinées au grand public citent leurs avantages, traitent des aspects techniques liés à leur installation et présentent des exemples de réalisations. Parmi ces ouvrages, on retrouve :

- *Building Green : A Guide to Using Plants on Roofs, Walls and Pavements* (Johnston et Newton, 1997)
- *La prairie sur le toit : techniques de végétalisation des toitures en pente* (Houdart et Houdart, 2004)
- *Green Roofs and Facades* (Grant, 2006)
- *Award Winning Green Roof Designs : Green Roofs for Healthy Cities* (Peck, 2008)
- *Small Green Roofs : Low-Tech Options for Greener Living* (Snodgrass et al., 2011),
- *Living Architecture : Green Roofs and Walls* (Hopkins et Goodwin, 2011)
- *Green Roofs and Rooftop Gardens* (Hanson et Schmidt, 2012)
- *Green Roofs : A Guide to their Design and Installation* (Youngman, 2011)
- *The Professional Design Guide to Green Roofs* (Benjamin et al., 2013)
- *Green Walls Green Roofs : Designing Sustainable Architecture* (Tsarounas, 2014)
- *Green Roofs* (Broto, 2015a)

Comme le démontrent les exemples mentionnés au point 1.1.1, les toits verts ne sont pas la seule alternative à la transformation et l'utilisation des toitures plates. De fait, la réalisation de terrasses sur toit et de structures aériennes aménagées est également possible. Les publications répertoriées¹⁴ s'adressent généralement au grand public et se concentrent généralement sur l'architecture ou les éléments de design tout en présentant des exemples de réalisations et quelques avantages liés à l'utilisation des toits. Parmi ceux-ci, on retrouve :

- *Rooftop Architecture : The Art of Going Through the Roof* (Busch, 1991)¹⁵

¹⁴ Il est à noter que certains de ces ouvrages ne traitent pas exclusivement des terrasses aménagées sur toit. De fait, certains abordent la question des *roof gardens* au sein de la problématique plus grande des jardins en ville.

¹⁵ Cet ouvrage traite aussi des ajouts sur toit.

- *High Society* dans *Gardens Illustrated* (Ross, 1995)
- *Roof Gardens, Balconies, and Terraces* (Stevens, 1997)
- *La façade du ciel : L'architecture à toiture plate = De Gevel Van de Hemel : Platte Dak Architectuur = The Sky Front : Flat Roof Architecture* (Gossé, 1998)
- *Roof Gardens : History, Design, and Construction* (Osmundson, 1999)
- *Best Designed Outdoor Living : Terraces, Balconies, Rooftops, Courtyards = Terrassen, Balkone, Dachterrassen, Höfe* (Kunz et Schönwetter, 2005)
- *Habitar la Cubierta = Dwelling on the Roof* (Martínez, 2005)
- *Roof Design* (Costa Duran, 2007)
- *La nouvelle vie des toits* (Dubois Petroff, 2007)
- *Ganz Oben : Leben am Dach = At the Top : Living on the Roof* (Uzman, 2007)
- *Private Landscapes: Terrazas y jardines privados* ((Minguet, 2008)
- *Rooftop and Terrace Gardens : A Step-by-step Guide to Creating a Modern and Stylish Space* (Tilston et Gorton, 2008)
- *Les flâneuses* dans *Architecture à vivre* (de Sade, 2008)
- *Up on the Roof* dans *Gardens Illustrated* (Wilson, 2009)
- *New York City Gardens* (Hofer et Schiff, 2010)
- *New York Rooftop Gardens* (Collectif, 2011)
- *Rooftop Gardens : The Terraces, Conservatories, and Balconies of New York* (LeFrak Calicchio et Amon, 2011)
- *Roof Gardens : London, Paris, New York - Planting and Design Ideas from Five Spectacular City Retreats* dans *Gardens Illustrated* (Anonyme, 2011)
- *Up on the Roof : New York's Hidden Skyline Spaces* (MacLean, 2012)
- *Roof: Architecture + Design* (Roth, 2012)
- *Roof Explorer's Guide : 101 New York City Rooftops* (Adatto, 2014)
- *New York Water Towers* (Farley, 2014)
- *Landscapes of Change : Innovative Designs for Reinvented Sites* (Thoren, 2014)
- *New Roofs* (Broto, 2015b)
- *Living Roofs* (Collectif, 2015)

On note tout récemment une nouvelle tendance, ou du moins un certain engouement, pour l'agriculture sur toit et ses dérivés. Les publications répertoriées sont les suivantes :

- *Above the Pavement the Farm! Architecture & Agriculture at PFI* (Andraos et Wood, 2010)
- *Carrot City : Creating Places for Urban Agriculture* (Gorgolewski et al., 2011)
- *Potatoes on Rooftops : Farming in the City* (Dyer, 2012)
- *Urban Farms* (Rich, 2012)
- *EAT UP : The Inside Scoop on Rooftop Agriculture* (Mandel, 2013)
- *Edible Cities : Urban Permaculture for Gardens, Balconies, Rooftops, and Beyond* (Anger et al., 2014)
- *The Rooftop Beekeeper : A Scrappy Guide to Keeping Urban Honeybees* (Paska, 2014)

Enfin, quoique moins nombreuses que dans la catégorie des couvertures aménagées, les publications portant sur les ajouts sur toit font état de cette tendance en présentant divers projets, qu'ils aient été réalisés ou non. À l'instar des publications portant sur les terrasses, les toits et les structures aériennes aménagées, celles-ci s'adressent en général au grand public et traitent surtout d'architecture et de design. Parmi les publications répertoriées, on retrouve :

- *Rooftop Architecture : The Art of Going Through the Roof* (Busch, 1991)¹⁶
- *Rooftop Architecture : Building on an Elevated Surface* (Melet et Vreedenburgh, 2005)
- *Great Spaces : Home Extensions* (Mostaedi, 2006)
- *100 Great Extensions & Renovations* (Jodidio, 2007)
- *Extensions* (Mornement, 2007)
- *Smart Home Extensions* (Broto, 2008)
- *Ciel, ma maison!* dans *Architecture à vivre* (Saint-Pierre, 2008)
- *Portraits from Above : Hong Kong's Informal Rooftop Communities* (Canham et Wu, 2009)
- *Cloud9 : Rooftop Architecture* (Serrats, 2010)

1.1.2.3 Les constats

Trois éléments sont à retenir de ce rapide tour d'horizon des recherches et des publications en lien avec les couvertures aménagées et les ajouts sur toit. Premièrement, on remarque que les possibilités d'utilisation des toits à des fins autres que de protection sont extrêmement diversifiées : énergie, environnement, ressources alimentaires, habitat, style de vie, etc.

Ensuite, le nombre de recherches et d'ouvrages publiés au cours des trente dernières années dans plusieurs pays et en différentes langues dénote un intérêt indéniable pour les toits verts, les terrasses aménagées, les ajouts sur toit et sur la question de l'utilisation et de l'aménagement des toits en général. Ceci tant du côté universitaire et scientifique que du côté du grand public.

Enfin, la publication de plusieurs livres portant spécifiquement sur les toits de New York de même que de nombreux articles est un élément particulièrement révélateur, d'une part de l'intérêt pour les toits de New York et d'autre part de leur caractère à la fois commun et unique.

¹⁶ Cet ouvrage traite également des jardins sur toit.

1.1.3 Les manifestations culturelles

En parallèle à ces projets et à ces publications, on observe de nombreuses manifestations culturelles de l'intérêt pour les toits, phénomène particulièrement observable au cinéma à travers des films comme *Raising Victor Vargas* (2003), *August Rush* (2007), *Julie & Julia* (2009), *The Dictator* (2012) et tout récemment *5 Flights Up* (2015) et à la télévision dans des séries comme *Friends* (1994-2004), *How I Met Your Mother* (2005-2014) et *Elementary* (2012-). Si elles sont d'actualités, les représentations des toits ne sont cependant pas un fait nouveau. Ainsi, les toits de Paris et de New York inspirent les artistes de tous les horizons depuis plus d'une centaine d'années comme Paquot (2003) l'a si bien démontré dans le cas des toits de Paris. Écrivains, peintres, photographes et cinéastes, tous, à une époque ou à une autre, ont représenté les toits de la ville, nous viennent en tête le peintre John French Sloan, le photographe Roy Perry et le réalisateur Rouben Mamoulian dans le cas de New York. Le premier pour ses représentations de New York empreintes de réalisme (Holcomb, 1983), entre autres *Pigeons* (1910), *Sunday, Women Drying Their Hair* (1912) et *Saturday Afternoon on the Roof* (Sloan, 1919), le deuxième pour sa série sur les éleveurs de pigeons sur les toits de New York dont *Pigeon Raising, Madison Street Between Jefferson and Rutgers Street* (ca1940) et *Pigeon on Man's Hand, Metropolitan Building in Background* (ca1940) sont des exemples et le dernier pour ses films mettant en scène un couple sur un toit de New York comme dans *Applause* (1929).

Cependant, si la première moitié du XX^e siècle s'est révélée une période particulièrement faste sur le plan des représentations des toits de la ville, la seconde moitié a été marquée par ce qui semble être une certaine indifférence, ceci jusqu'à la fin des années 1970. En effet, malgré des recherches extensives, nous avons trouvé peu de représentations des toits pour cette période, à l'exception de quelques couvertures du magazine hebdomadaire *The New Yorker* et de certains films comme *On the Waterfront* (1954), *West Side Story* (1961) et *The Godfather: Part II* (1974). Cette diminution des représentations semble symptomatique de la diminution des réalisations et de l'intérêt pour les toits-terrasses aux États-Unis relevée par Osmundson :

Although the roof gardens of the pre-war period had a large impact at the time, the Depression of the 1930 followed by the Second World War, which lasted

until 1945, virtually halted large-scale public building construction until the 1950s. By this time, a relatively small and new generation of architects and landscapes architects were coming up who were not only unconscious of the possibilities and advantages of roof gardens but were turning their attention to the design and development of the new housing and small-scale commercial structures. (Osmundson, 1999 : 126-127)

La situation est similaire à Paris où « l'efficacité économique » (Leclercq et Simon, 1994 : 2000) prend le dessus. De plus, comme le souligne Simon, « le toit perd lentement ses vertus féériques, il devient un simple support technique, une surface inaccessible, camouflé parfois derrière de hauts acrotères imitant de temps à autre une couverture métallique. » (Simon, 2015 : 100)

Au tournant des années 1980, on note un renouveau d'intérêt pour les toits et les paysages des toits de la ville, intérêt qui nous a été révélé à travers une recherche exhaustive réalisée à partir d'une variété de sources documentaires graphiques et écrites. Dans le cas de New York, cet intérêt est particulièrement observable dans les films américains, tant du côté du cinéma indépendant que du côté du cinéma d'Hollywood. Au cours des trente dernières années, ces représentations sont devenues de plus en plus fréquentes, non seulement au cinéma, mais également à la télévision, à un point tel qu'il est possible de se demander si aujourd'hui les toits et les paysages des toits de New York sont emblématiques de la *Big Apple* au même titre que les taxis jaunes, le pont de Brooklyn et Central Park.

1.2 L'importance du toit et l'avènement du toit plat moderne

Posons-nous la question suivante : qu'elle est l'importance du toit pour l'homme? À première vue, la question, et la réponse, peuvent sembler banales : le toit est important parce qu'il nous protège des intempéries. S'il est vrai que le toit apporte une protection à l'homme, son rôle et son importance vont pourtant bien au-delà de ceux d'une simple couverture. Ainsi, selon Deffontaines, le toit est le dispositif de la maison qui porte la plus forte empreinte de l'homme et qui est le plus typique. Pour lui, la maison est surtout un toit puisque les murs bordent, mais ne couvrent pas. Le toit « est la partie névralgique de la maison, celle qui requiert une intelligence, un agencement, des solutions qui sont très variables » (Deffontaines, 1980 : 62). Il cite Brutails, pour qui « le mode de couverture commande toute l'architecture »

(Brutails, 1988 : 17). Pour Lattanzio, la toiture est un élément majeur de la composition architecturale puisqu'« en tant que protection première et nécessaire, elle conditionne l'acte de bâtir. » (Lattanzio, 1994 : 61) Paquot (2003) abonde dans le même sens et souligne qu'un bâtiment est considéré complété uniquement après la mise en place de la toiture, conséquemment l'absence de toit fait immédiatement penser à un chantier de construction, à un abandon ou encore à une démolition.

La principale fonction du toit est d'assurer notre protection, mais dans bien des cas, ceci ne constitue pas sa seule utilité. Ainsi, l'homme utilise le toit depuis des temps immémoriaux, et ce pour diverses activités, par exemple se déplacer dans la ville, faire sécher des aliments, entreposer les denrées, laver les vêtements, faire la cuisine, dormir au frais ou encore accomplir des rites religieux (Martínez, 2005). Historiquement, l'utilisation des toits a principalement été associée à l'architecture vernaculaire, que ce soit en Algérie, en Inde, en Irak, au Nouveau-Mexique¹⁷ ou au Tibet. Stevens souligne d'ailleurs l'absence de « tradition du toit plat en Europe » (Stevens, 1998 : 52). De fait, à l'exception de l'architecture militaire et de l'architecture traditionnelle du bassin méditerranéen, – par exemple la maison traditionnelle dans la région de l'Alpujarra en Andalousie (Martínez, 2005), les maisons du village de Paligno a Mare dans les Pouilles (Stevens, 1998) et les *altanas*¹⁸ à Venise (Goy, 1988) – on retrouve peu d'exemples d'architecture à toiture plate et d'utilisation de toitures à des fins autres que de protection contre les éléments naturels.

Deux éléments vont mener à l'avènement de la toiture plate moderne, soit l'invention de l'ascenseur (Martínez, 2005) et l'invention du béton armé conjointement au développement des produits bitumineux (Martínez, 2005). Le premier élément a contribué au changement de la symbolique attribuée l'étage supérieur de l'appartement parisien. De fait, si le glissement sémantique du dernier étage est tributaire de plusieurs facteurs survenus vers la fin du XIX^e siècle et au XX^e siècle, cette évolution n'aurait pu être possible sans l'invention de l'ascenseur (Betsky, 2005; Eleb, 1994a; Leclercq & Simon, 1994a; Paquot, 2003; Vialle, 2000).

¹⁷ L'architecture des Pueblos.

¹⁸ L'*altana* n'est pas à proprement parler un toit, mais plutôt une terrasse plate construite sur un toit en pente. À l'origine destinée au séchage de la lessive, l'*altana* devient dans les maisons de l'aristocratie un espace pour prendre l'air, discuter et blondir sa chevelure au soleil – semblable au solarium des modernistes (Martínez, 2005) – palliant du coup l'absence de jardin ou de cour intérieure (Goy, 1988).

Néanmoins, l'avènement de l'ascenseur ne peut justifier à lui seul ce renversement symbolique (Betsky, 2005; Eleb, 1994a). D'autres facteurs s'ajoutent à l'équation :

- La démocratisation et l'accès à une vision « surélevée » du monde et donc à une certaine forme de contrôle de l'environnement, privilèges autrefois réservés aux puissants (Betsky, 2005; Paquot, 2003; Picon, 1994). Comme l'explique Betsky :

The very notion that one could survey and thus visually control the environment was born in the democratization of the visual realm in the early-18th-century Paris and London. If at one time only the king could sit high in his palace or opera box and see the world as he had made it and as it should be, now the middle-class citizens could rise up in a balloon, in structures such as the Eiffel Tower, or in the virtual promontory of the panorama. There, they could take control of all they could see, if only for a moment and only through the knowledge a view provides. (Betsky, 2005: 3)

- La crise de la domesticité résultante de la raréfaction des domestiques et la prise de conscience de l'état de délabrement de leurs logis entraîne son déplacement vers les étages inférieurs des immeubles de rapport (Eleb, 1994a);
- Le mouvement hygiéniste qui met de l'avant les avantages inhérents de l'habitation en hauteur, notamment l'air pur, la lumière, le soleil et la tranquillité (Cohen, 1994; Eleb, 1994a; Leclercq & Simon, 1994a; Picon, 1994; Vialle, 2000);
- La popularité grandissante de l'atelier d'artiste, non seulement pour l'excellente luminosité de l'étage supérieur, mais aussi en raison de son statut d'espace d'avant-garde (Eleb, 1994a) et de zone franche dans la ville. Comme le souligne Betsky, « [the] impulse was strengthened by such cultural phenomena as the artist's studio later seen as the model of a free zone in the new metropolis » (Betsky, 2005 : 3-4);
- La popularité grandissante des voyages à la montagne qui influence la demande d'une vue de la fenêtre (Betsky, 2005). L'importance grandissante d'une vue de la fenêtre est également soulignée par Eleb (1994a);
- Les travaux de certains architectes, notamment Le Corbusier, qui promeuvent le retour de la nature en ville sous forme de jardins sur les toits (Betsky, 2005).

Le deuxième élément intervient au niveau de la structure, grâce aux nouveaux matériaux et aux nouvelles techniques de fabrication, et de l'étanchéité des bâtiments. Si le béton armé permet d'innover sur le plan architectural, de leur côté les produits bitumineux permettent s'assurer, dans une certaine mesure, l'étanchéité à la toiture plate comme le souligne Picon :

Les toits-terrasses modernes vont être en définitive le fruit d'un long travail de mise au point permettant de garantir une meilleure étanchéité, de lutter contre les effets de la condensation et d'améliorer le comportement thermique des couvertures. Les multiples incidents rencontrés par les architectes du Mouvement moderne dans la mise en oeuvre des terrasses portent témoignage

de cette lente marche en avant. (...) Au terme de cette évolution, la toiture-terrasse s'impose comme mode de couverture plus simple, du moins en théorie, les sinistres restant nombreux en pratique. (Picon, 1994 : 44)

1.2.1 La villa Savoye

Dans son ouvrage *Habitar la cubierta = Dwelling on the Roof*, Martínez souligne la contribution de Le Corbusier à la cause de l'utilisation du toit-terrasse : « *it has to be recognised that in this long survey no individual came forward as an out-and-out defender of using the flat roof as did, very early on and until the end of his life, Le Corbusier.* » (Martínez, 2005 : 120) La villa Savoye, complétée en 1931, est un parfait exemple de l'utilisation du toit-terrasse. Considérée comme l'une des « grandes icônes de l'architecture moderne du XX^e siècle » (Sbriglio, 2009 : 62) et la plus symbolique de toutes ses villas (Martínez, 2005), la villa Savoye est également une éloquente démonstration des Cinq Points de l'architecture moderne développée par Le Corbusier (Davis, 2006), soit les pilotis, les toits-jardins, le plan libre, la fenêtre en longueur et la façade libre (Sbriglio, 2009).

La maison est organisée sur trois principaux niveaux¹⁹ : le rez-de-chaussée abrite le garage et les appartements de service pour les domestiques et le chauffeur, le premier étage regroupe « les pièces de séjour, l'ensemble de cuisine/office, l'appartement des parents, la chambre du fils et la chambre d'amis, le tout enroulé autour d'un vaste jardin suspendu formant terrasse » (Sbriglio, 2009 : 65) et le solarium se trouve au dernier étage sur le toit de la salle de séjour et de la cuisine. Les différents niveaux sont reliés par un escalier hélicoïdal et une rampe, rampe qui est au coeur du concept de « promenade architecturale » de la villa. Sbriglio souligne que « [p]armi tous les concepts avancés par Le Corbusier et qui définissent son apport à l'architecture moderne, celui de la 'promenade architecturale', qui permet de sentir l'espace avec le corps et l'architecture avec le regard, est des plus relevants. » (Sbriglio, 2009 : 80) Le Corbusier explique ainsi la promenade architecturale de la villa Savoye :

De l'intérieur du vestibule, une rampe douce conduit, sans qu'on s'en aperçoive presque, au premier étage, où se déploie la vie de l'habitant : réception, chambres, etc. Prenant vue et lumière sur le pourtour régulier de la boîte, les différentes pièces viennent se coudoyer en rayonnant sur un jardin suspendu qui est là comme un distributeur de lumière appropriée et de soleil [...] mais on

¹⁹ Trois niveaux auxquels s'ajoute un sous-sol, soit quatre niveaux au total.

continue la promenade. Depuis le jardin à l'étage, on monte par la rampe sur le toit de la maison où est le solarium. L'architecture arabe nous donne un enseignement précieux. Elle s'apprécie à la marche, avec le pied; c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture. [...] Dans cette maison-ci, il s'agit d'une véritable promenade architecturale, offrant des aspects constamment variés, inattendus, parfois étonnants. (Le Corbusier cité dans Sbriglio, 2009 : 80)

Figure 15 - La rampe menant au solarium de la villa Savoye



Photo : Paul Kozlowski, s.d. © FLC/ADAGP.
Source : Fondation Le Corbusier.

La promenade architecturale de la villa s'appuie sur trois éléments, soit la rampe, l'escalier et les terrasses – c'est-à-dire le jardin suspendu et le solarium – dont les différents enchaînements sont « aléatoires et proposent des choix de parcours 'à la carte' qui multiplient les perceptions visuelles quand on se déplace dans cette architecture. » (Sbriglio, 2009 : 80) Jouant sur les contractions, l'architecte fait ainsi de la « machine à habiter » également une « machine à émouvoir » (Sbriglio, 2009) où le marcheur, empruntant la rampe, arrive finalement au solarium, point culminant de la promenade (Martínez, 2005), où, protégé par un mur garantissant une certaine intimité, il peut se livrer dans son plus simple appareil aux rayons du soleil pourvoyeur de vie et de bonne santé (Unwin, 2010). Une fenêtre sans vitrage est percée dans ce mur, fenêtre qui se trouve approximativement au-dessus de la porte d'entrée du rez-de-chaussée. Unwin note à propos que « *[i]t is as if Le Corbusier has treated the house as an architectural piece of music, finding resolution by bringing 'listeners' back to where*

they started but transformed by the experience. » (Unwin, 2010 : 144) Soulignant le lien entre cette fenêtre, où se trouve également une table fixe, et celle de la villa « Le Lac »²⁰, l'auteur mentionne que

[t]his window, between on 'outside' and another, seems surreal. It is a reference back to a similar composition of fixed table and window that Le Corbusier provided in the garden of Villa Le Lac (...) There the window and the table identify the garden as a living room, as much part of the architecture of the house as any internal rooms. The window also manage the view of the dramatic mountain across the lake. (Unwin, 2010: 144)

Dans le cas de la villa Savoye, le mur protège le spectateur²¹ alors que la fenêtre encadre et contrôle la vue en direction de la Seine, considérée comme la vue principale du terrain (Sbriglio, 2009), et que l'association fenêtre-table consacre le solarium en tant que pièce « *external but internal to the architecture* » (Unwin, 2010: 144).

Figure 16 - L'association fenêtre-table dans la villa « Le Lac » et la villa Savoye



Photo de la villa « Le Lac » (gauche) : Olivier Martin-Gambie, 2005 © FLC/ADAGP.

Photo de la ville Savoye (droite) : Paul Kozlowski, s.d. © FLC/ADAGP.

Source : Fondation Le Corbusier.

Autre pièce à la fois interne et externe de la villa, le jardin suspendu est situé au-dessus du garage. Dès le départ, Le Corbusier désire ouvrir la maison aux « quatre horizons », ce qui nécessite un positionnement en fonction de la course du soleil, course qui est dans ce cas-ci à l'opposé de la vue principale orientée vers le nord (Sbriglio, 2009). Afin de ne pas tourner le

²⁰ Maison construite en 1923-1924 au bord du lac Léman par Pierre Jeanneret et Le Corbusier pour les parents de ce dernier (Villa « Le Lac » Le Corbusier, 2015).

²¹ Un procédé connexe est utilisé pour l'appartement de Charles Beistégui à Paris. Voir à ce propos le point 1.4.1.

dos à la vue, « la maison ne doit pas avoir de front » (Le Corbusier cité dans Sbriglio, 2009 : 63) et les espaces doivent s'organiser « autour d'un point central, un jardin suspendu, conçu comme un distributeur de lumière naturelle » (Sbriglio, 2009 : 63). De plus, en plaçant l'étage de l'habitation et le jardin suspendu sur pilotis, l'architecte permet à la vue de porter vers l'horizon.

Encore une fois, le mur « extérieur » protégeant des regards est percé de fenêtres – cette fois-ci de fenêtres en longueur ce qui permet de respecter le rythme de la façade – et une table est fixée au mur, faisant du jardin une continuité du séjour, continuité d'autant plus renforcée par la présence du grand châssis coulissant reliant de plain-pied les deux pièces. Pour Sbriglio cet espace est « le plus prestigieux de la villa, celui qui donne tout son sens au projet. » (Sbriglio, 2008 : 73)

Figure 17 - Vue du séjour et du jardin suspendu de la villa Savoye



Photo : Paul Kozlowski, s. d. © FLC/ADAGP.
Source : Fondation Le Corbusier.

1.2.2 Des toits plats aux usages diversifiés

Le Corbusier n'est pas le seul architecte à utiliser les toits comme le souligne Cohen : « [il] n'est que le plus radical d'un assez vaste groupe d'architectes utilisant le toit-terrasse de

façon plus ou moins manifeste. » (Cohen, 1994 : 131) De fait, 25 ans avant la villa Savoye, Auguste Perret ouvre au dernier étage d'un immeuble de la rue Franklin « un salon en plein air face au Palais du Trocadéro » (Leclercq et Simon, 1994a : 15) précurseur d'une « nouvelle façon de voir la ville » (Leclercq et Simon, 1994b : 124). Parmi les réalisations contemporaines de la villa Savoye, on peut penser à la villa Guggenbühl construite à Paris en 1927 par l'architecte André Lurçat. Cette villa comporte trois terrasses « surplombant doublement les frondaisons du parc Montsouris » (Cohen, 1994 : 132). On accède à la première, située au-dessus des services, via le séjour alors que les deux autres se trouvent sur le toit. La plus petite de ces deux terrasses est située en contrebas et comporte une « salle de culture physique » dont l'intimité est préservée par la façade donnant sur la rue (Cohen, 1994).

Autre réalisation notable, la villa Malaparte sur l'île de Capri construite par Adalberto Libera et Curzio Malaparte au tournant des années 1940. Construite sur une pointe rocheuse s'avancant dans la mer, la maison est entourée d'eau sur trois de ses côtés. L'échelle et la simplicité du bâtiment sont les éléments faisant la force de la villa qui semble sortir tout naturellement du rocher sur lequel elle est perchée (Davies, 2006), comme sculptée à même le roc (Bradbury, 2009). L'image évoquée est celle d'une forteresse isolée (Bradbury, 2009) contrôlant le littoral (Davies, 2006). Selon Davies (2006), la volée de marches menant au toit-terrasse constitue l'élément le plus remarquable de la villa Malaparte, élément d'ailleurs exploité dans le film *Le Mépris* (1963) du Jean-Luc Godard. Bradbury souligne ce qui fait la renommée du bâtiment : « *A set of steps reaches up and opens out to a roof terrace, suggesting a ziggurat-style ascent toward the abstract viewing platform facing the sea and the Gulf of Salerno.* (Bradbury, 2009 : 20) Décrivant ainsi une promenade architecturale à la rencontre d'une nature à l'état pur et brut l'auteur affirme que ce n'est ni plus ni moins que « *one of the most powerful images of the early modernist movement.* » (Bradbury, 2009 : 20)

Figure 18 - La montée des marches de la villa Malaparte dans Le Mépris (1963)



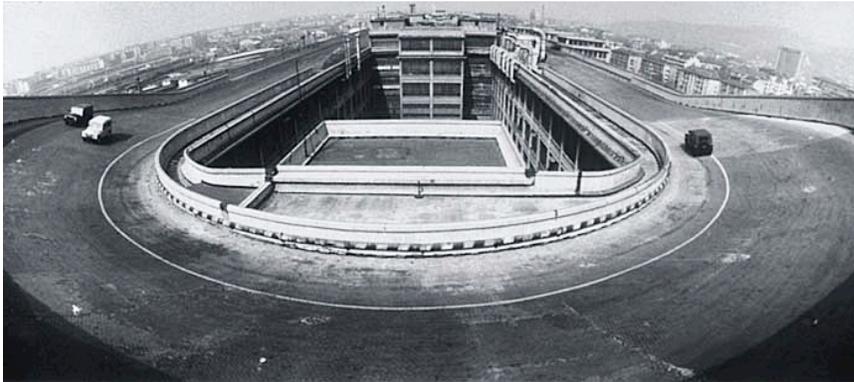
Source : Marceau-Cocinor.

Mais les toits-terrasses ne sont pas utilisés uniquement dans un contexte résidentiel. De fait, le toit plat est sujet à une myriade d'utilisations. Leclercq et Simon (1994a) mentionnent les cures d'héliothérapie, les crèches, les cours de récréation, les salles de lecture de bibliothèque ou encore les stationnements et notent « qu'[o]n y place ce qui ne trouve plus sa place au sol. » (Leclercq et Simon, 1994a : 15) Entre le solarium de la villa Savoye, la « salle de culture physique » de la villa Guggenbühl, les terrasses dispensaires de soins héliothérapeutiques et les cours d'école, le toit plat devient « un support de vie » où le citoyen « retrouve son corps » et « peut se confronter à une nature réinventée. » (Leclercq et Simon, 1994b : 158) Selon Leclercq et Simon, « [u]n nouveau paysage urbain fait de verdure et de lumière va naître de cette modification de l'art de vivre. » (Leclercq et Simon, 1994b : 158)

À l'opposé de cette nature réinventée et du culte du corps, on retrouve un exemple éloquent des possibilités pratiquement infinies du toit-terrasse : le Lingotto de l'ingénieur Giacomo Mattè Trucco. Construite à Turin entre 1915 et 1921, cette usine du constructeur automobile Fiat comportait sur son toit une piste d'essai automobile longue de plus d'un kilomètre (Martínez, 2005), formée par « *two straight tracts of over four hundred metres in length, which were connected by two parabolic curves that could be travelled at 90 km/h.* » (Fondazione Renzo Piano, 2015). Martínez souligne comment à l'époque le Lingotto devient « *a symbol in itself that synthesises the yearnings and achievements of the technological revolution* » (Martínez, 2005 : 67), une révolution technique de la machine et des matériaux dans l'architecture qui inspirera à Le Corbusier, qui visita l'usine en 1925 et 1934 (Olmo, 1994) des rêves d'autoroutes construites en élévation au-dessus de la ville :

The Fiat factory has stolen a march on our machinist epoch (...) No longer is it a dream, the motorway on the roof demonstrates that such cities as Genoa, Rio de Janeiro or Algiers can save themselves from disasters if they construct motorways on the elevated levels with the city in the middle. (Le Corbusier cité dans Martínez, 2005 : 122).

Figure 19 - La piste d'essai sur le toit du Lingotto



Source : Fondazione Renzo Piano.

Alors que, dans la première moitié du siècle, le toit plat était fréquemment pour les architectes « l'occasion d'une démonstration de la 'vie moderne' » (Leclercq et Simon, 1994b : 200), la période suivante est marquée par un souci d'efficacité économique où les toits deviennent « des champs de graviers » (Leclercq et Simon, 1994b : 200). Or, comme Leclercq et Simon l'écrivaient déjà en 1994, « [a]ujourd'hui, technique et qualité tentant d'aller de pair, le toit-terrasse retrouve son potentiel d'attraction. La nécessité esthétique finit enfin par recouper des problèmes économiques et écologiques. » (Leclercq et Simon, 1994b : 200) De fait, aujourd'hui de nombreux architectes ont non seulement des préoccupations esthétiques et utilitaires, mais également des préoccupations de fonction d'usage. Outre les réalisations déjà mentionnées au point 1.1.1, on retrouve, par exemple, la villa Dall'Ava de Rem Koolhaas complétée en 1991 à Saint-Cloud à l'extérieur de Paris. Le toit de la maison comporte une piscine et offre une vue panoramique sur les environs, incluant la ville de Paris et la tour Eiffel qui se détache clairement à l'horizon (Davies, 2006). Autre exemple, le bâtiment de l'université préfectorale de Saitama au Japon par l'architecte Riken Yamamoto et Field Shop. Chaque salle de classe du bâtiment complété en 1999 s'ouvre sur une cour intérieure, « *as an incision in the mass of the podium* » décrit Martínez (2005 : 152), procurant lumière, air et espace de détente. Le toit de son côté comporte une panoplie de chemins et de passerelles en

bois qui relie entre elles les salles de classe et autres sections du bâtiment (Martínez, 2005), rappelant la médina d'Alger où il est possible de se déplacer dans la ville en allant de toit en toit.

Figure 20 - Bâtiment de l'université préfectorale de Saitama au Japon



Photo : Shinkenchiku-sha, 2000.
Source : DETAIL online.

1.3 La puissance symbolique du toit

L'homme est un producteur de symboles et un inventeur de sens (Hummon, 1989; Paquot, 2003). Par conséquent, l'homme « *can and do attribute multiple meaning to the world, meaning that may reflect cultural, social, or psychological processes beyond those of instrumental use* » (Hummon, 1989 : 209). Selon Low et Chambers (1989), l'environnement bâti renforce l'appartenance identitaire traditionnelle chez certaines sociétés, mais aussi l'expression de l'individualité de chacun. La transformation du cadre bâti entraîne par conséquent la création de nouveaux symboles et de nouvelles significations qui ont à leur tour un impact sur les caractéristiques identitaires des groupes et individus. Pour Paquot, le toit « constitue un décisif rapport au monde, une adhésion à une cosmogonie et renforce par là même la cohérence d'un mythe et la cohésion d'un groupe social et ethnique. » (Paquot,

2003 : 38) Ainsi, le dessin, l'élaboration et la fixation du toit ne correspondent pas à un acte banal.

Figure 21 - Logo du plan local d'urbanisme de la Ville de Vernouillet



La forme du toit nous renseigne sur le type et la fonction des bâtiments.
Source : Ville de Vernouillet, 2014.

Une revue de littérature approfondie portant sur la question de la représentation et du symbolisme du toit dans le paysage urbain a permis d'identifier quelques symboliques associées aux toits parmi lesquelles la symbolique de protection et la symbolique de seuil ou de passage sont les plus répandues.

1.3.1 L'abri et la protection

De nombreux auteurs s'accordent sur la forte valeur symbolique du toit. Le symbole d'abri et de protection est sans aucun doute la symbolique la plus fréquemment mentionnée lorsqu'il est question des toits (Deffontaines, 1980; Dubois Petroff, 2007; Lewcock et Brands, 1977; Paquot, 2003; Rocher, 1994). Paquot va même plus loin en soulignant que dans la culture occidentale le toit « est le principal signe de la protection » (Paquot, 2003 : 8). Pour Rocher, enrichi d'une double vocation d'abri et d'élément du traitement architectural, le toit « devint au cours des siècles une appellation générique porteuse de toutes sortes de fantasmes et de symboliques » (Rocher, 1994 : 7). Il est alors question de « cellule mère », de « noyau de chaleur », de « cocon protecteur » contre les agressions du monde extérieur (Rocher, 1994), trois métaphores rappelant inmanquablement la symbolique de la protection et de l'abri. Au propre comme au figuré, le toit assure donc notre sécurité (Paquot, 2003).

Certains auteurs (Beck et Teasdale, 1977; Picon, 1994) mentionnent ce que nous pourrions qualifier de variante de la symbolique de l'abri et de la protection. Nommée la symbolique du refuge, cette variante est généralement associée au toit-terrasse en milieu

urbain²². Comme Picon l'explique, « [au] sein d'un monde densément urbanisé, la couverture plate cristallise (...) des rêves d'oasis » (Picon, 1994 : 41). Selon Beck et Teasdale « *[the] promise of the rooftop as refuge can be sensed in the early buildings of Le Corbusier* » (Beck et Teasdale, 1977 : 15). Citant un article du *Journal of Architectural Education*, les auteurs renchérissent en soulignant l'immense potentiel que représentent les toits plats de la ville :

[Thousands] of acres on top of houses, schools and factories, open to the sky and sun, raised above the noise and fumes of the traffic, and above violence of the street. Each rooftop is effectively an island, a private realm cut off physically from the decaying public sector. The urban roof is a refuge. (Anonyme, 1976 : s.p. cité dans Beck et Teasdale, 1977 : 15)

Figure 22 - La symbolique du refuge : The Roof Gardens²³ à Londres



Source : Virgin Limited Edition.

1.3.2 Le seuil et le passage

Paquot considère que la protection et le seuil, ou le passage, sont les symboliques les plus souvent associées aux toits, et ce, dans presque toutes les sociétés. Selon lui, si le toit est pentu, il exprime la combinaison du ciel et de la terre à travers l'axe du monde orienté vers le haut, reliant ainsi de façon ascensionnelle la terre et le ciel. Si le toit est plat, il exprime plutôt la combinaison du ciel et de la terre. La maison de forme cubique symbolise la terre tandis que la coupole virtuelle du toit symbolise la voûte céleste et le ciel : ainsi, « [le] carré et le cercle constituent les deux références géométriques de cette symbolique commune à de nombreuses cosmogonies » (Paquot, 2003 : 71).

²² Notons cependant que, même pentus, les toits peuvent servir de refuge. Citons notamment pour le cinéma les films *King-Kong* (1933) où le gorille trouve refuge en haut de l'Empire State Building et *Le hussard sur le toit* (1995) où le personnage d'Angelo se réfugie sur les toits pour échapper à ses poursuivants.

²³ Anciennement connus sous le nom de Kensington Roof Gardens et de Derry and Toms Roof Gardens.

Selon Eliade, de nombreuses cosmogonies assimilent la maison au corps humain. Cette homologation se révèle double. Premièrement dans le sens où la maison équivaut au corps humain et, deuxièmement, dans le sens où la sortie de l'âme du défunt par le toit de la maison correspond à l'envol de l'âme hors du corps, notamment par un trou au sommet crânien. Il mentionne que l'ouverture du toit permet de communiquer avec le monde céleste. De plus, selon certaines croyances répandues en Asie centrale et septentrionale de même qu'en Europe, l'âme d'un défunt sort par le toit ou encore par le trou de la cheminée (Eliade, 1986). Fait important à noter, une trouée dans un toit n'a pas toujours la même signification. De fait, chez certains groupes de religion acosmique, l'ouverture dans le toit n'exprime pas « le passage de la condition humaine à la condition surhumaine, mais la transcendance, l'abolition du cosmos (...), la liberté absolue qui, pour la pensée indienne [par exemple], implique l'anéantissement de tout monde conditionné. » (Paquot, 2003 : 38).

Figure 23 - La symbolique du seuil ou du passage : la yourte mongole



Source : Ron Miller, 2001.

1.3.3 La domination, le prestige et l'unicité

La domination physique et la supériorité mentale sont d'autres symboliques associées au toit. En effet, plusieurs auteurs font état d'une domination physique en lien avec les toits et la position privilégiée de celui qui s'y trouve, position qui procure également une certaine supériorité mentale (Deffontaines, 1980; Genghini et Solomita, 2003; Paquot, 2003). Cette

symbolique de la domination provient en partie du fait que de tout temps, la terrasse a été non seulement « un bon observatoire », mais également, dans le cas d'attaques, « le principal lieu de défense » pour les sociétés où ce type de toit est courant (Deffontaines, 1980 : 82). Selon Paquot (2003) ces symboliques sont particulièrement observables dans la production cinématographique.

Figure 24 - La symbolique du prestige des hauteurs : la terrasse d'un penthouse avec vue sur Central Park



Source : Sotheby's International Realty, 2013.

Étroitement liée à ces deux symboliques, on retrouve la symbolique du penthouse que nous pourrions également nommer le prestige des hauteurs. La symbolique associée à l'étage le plus élevé de l'immeuble n'a pas toujours été la même (Betsky, 2005; Eleb, 1994a; Leclercq et Simon, 1994a; Paquot, 2003; Vialle, 2000). Espace autrefois dévolu aux domestiques, aux personnes de condition très modeste et aux marginaux (Eleb, 1994a), le penthouse est aujourd'hui LA place dans la ville où il faut être :

[it] is close to heaven, far above the din and smells of the city. There is nobody above you, meaning that you are the king of the mountains. Elevated above the masses you can survey what merely must be your domain. The penthouse represents the highest achievement any city dweller can achieve. (Betsky, 2005 : 7)

Enfin, également reliée aux symboliques de la domination physique et de la supériorité mentale, on retrouve celle de l'image de puissance et d'unicité. Selon Simon, si jadis la forme des toits reflétait « l'expression monumentale de la puissance de l'État ou de la gloire de la

Nation » (Simon, 1994 : 220), les formes d'aujourd'hui suivent la même logique et réfèrent à une symbolique qui se rattache à l'image de l'institution ou de la société qu'il recouvre. Ainsi, « [certains] sièges sociaux se couvrent d'une terrasse qui est un lieu réservé à des usages exceptionnels, mais dont la qualité est liée à l'image que la société veut donner d'elle-même » (Simon, 1994 : 220). Melet et Vreedenburg abondent dans le même sens tout en précisant que l'unicité découle de la rareté, mais également du désir de se différencier des autres : « *chic conference rooms, museums and penthouses: if something is built on the roof in Europe, Japan, Australia or North America, it is usually something unusual. Building on roofs is apparently exclusive* » (Melet et Vreedenburgh, 2005 : 9)

1.3.4 La symbolique maritime

Enfin, le toit comporte une symbolique maritime qui se présente sous deux angles, soit celui des toits pris dans leur ensemble et celui du toit pris comme élément singulier du paysage. La symbolique maritime utilisée en association avec la ville et avec les toits n'est pas un phénomène récent comme l'explique Bachelard : « Quand l'insomnie (...) s'accroît de l'énervement dû aux bruits de la ville (...) je trouve un apaisement à vivre les métaphores de l'océan. On sait bien que la ville est une mer bruyante, on a dit bien des fois que Paris fait entendre, au centre de la nuit, le murmure incessant du flot et des marées. » (Bachelard, 2009 : 43) Pour illustrer son propos, l'auteur relate un épisode de la vie du peintre Gustave Coubert où celui-ci, alors qu'il est emprisonné à Paris en 1871, a l'idée de représenter la ville vue des combles de sa cellule : « J'aurais peint cela dans le genre de mes marines, avec un ciel d'une profondeur immense, avec ses mouvements, ses maisons, ses dômes simulant les vagues tumultueuses de l'océan... » (Courthion, 1948 : 278 cité dans Bachelard, 2009 : 44)

Du côté de la littérature, on constate également la présence de la symbolique maritime comme le démontre cet extrait tiré du roman *Vie et Malheurs d'Horace de Saint-Aubin* : « Une mer de toits que la mansarde d'Horace dominait comme un promontoire » (Sandeau, 1948 : s.p. cité dans Paquot, 2003 : 31). Paquot souligne que cette métaphore de Jules Sandeau sera reprise par des dizaines d'écrivains, dont Victor Hugo, Baudelaire, Zola et les frères Goncourt. L'image des toits de Paris rappelant l'eau se retrouve également au cinéma où « dès qu'on domine un peu la ville (...) les toits sont là, offerts nus à la vue de tous, et selon la lumière

semblent agités, comme une mer houleuse, ou au repos, endormis comme un lac étale. » (Paquot, 2003 : 22).

Fait particulièrement intéressant, si les différents médiums artistiques participent à la mise en scène de la symbolique des toits dans la ville, ce sont principalement les architectes qui envisagent le toit comme élément architectural évoquant les bateaux. Par exemple Le Corbusier dresse un parallèle entre le pont d'un navire et le toit-terrasse dans *Une petite maison* : « Appuyé sur la rambarde du navire... Appuyé sur le bord du toit. » (Le Corbusier, 1923 : 50 cité dans Paquot, 2003 : 85) Autre exemple, l'architecte Joseph Belmont associe le jardin du toit-terrasse à la cabine d'un bateau : « Le jardin suspendu ouvert sur Paris remplaçant en l'occurrence le pont ouvert sur l'océan. » (Belmont, 1977 : s.p. cité dans Eleb, 1994b : 175)

Martínez explique à ce propos que le paquebot²⁴ avait tout pour devenir un objet de culte pour les architectes :

It was admired for its formal purity, its perfect functional enmeshing, its engineering precision and its zero concession to aesthetic whim. The liner constituted, moreover, an entire apartment building on its side, which freed up enormous flat deck surfaces in the shape, firstly, of ample platforms fore and aft, and next of long walkways at different levels communicating by number of stairways.(Martínez, 2005 : 57-58)

L'auteur souligne que malgré les progrès techniques, la traversée de l'Atlantique prend un certain temps, bouleversant le rythme habituel de vie des passagers. Le voyage se doit donc d'être divertissant et de recréer une vie à bord semblable à une vie à terre : les salons font penser aux théâtres de Paris et de Londres et le pont du bateau devient « *the nerve centre of life on board.* » (Martínez, 2005 : 58) Les passagers y prennent l'air, y font des promenades, y écoutent de la musique et y pratiquent une variété d'activités physiques, faisant du pont « *a real symbol of the new ideology that was on its way in – life in the fresh air, sport – and also announced what would later become long association between machine and hygiene.* » (Martínez, 2005 : 58) Jules Verne a immortalisé la vie à bord d'un paquebot dans son roman *Une ville flottante* :

²⁴ « *Liner* » dans le texte, mais aussi nommé « *steamer* » par certains auteurs « *in a way more in consonance with Le Corbusier's terminology* » (Martínez, 2005 : 57).

Le lunch terminé, les raffles²⁵ se peuplèrent de nouveau. Les gens se saluaient au passage ou s'abordaient comme des promeneurs de Hyde Park. Les enfants jouaient, courraient, lançaient leurs ballons, poussaient leurs cerceaux, ainsi qu'ils l'eussent fait sur le sable des Tuileries. La plupart des hommes fumaient en se promenant. Les dames, assises sur des pliantes, travaillent, lisent ou cousaient ensemble. Les gouvernantes et les bonnes surveillaient les bébés (...) Les officiers du bord allaient et venaient, les uns faisant leur quart sur les passerelles et surveillant le compas, les autres répondant aux questions souvent ridicules des passagers. (Vernes, 1871 : chapitre xi)

Il est nécessaire de faire une parenthèse ici afin de discuter du bâtiment fort probablement le plus iconique de l'association architecture, toit et symbolique maritime : l'Unité d'habitation de Marseille²⁶ de Le Corbusier.

L'immeuble, « véritable opération expérimentale » selon Sbriglio (2009 : 92), résulte d'une commande de l'État français faite à l'architecte en 1945 devant allier « une grande rapidité d'exécution (...) de nombreux logements représentant les réalisations les plus modernes de l'hygiène, de l'esthétique et du confort. » (Lettre de Raoul Dauty cité dans Sbriglio, 2009 : 92). Pour Sbriglio, l'Unité d'habitation « [à] la fois ville et architecture (...) concentre en elle-même non seulement un rappel des théories issues du Mouvement moderne, mais aussi toute la pensée urbanistique et architecturale de Le Corbusier » (Sbriglio, 2009 : 120). En ce sens, le bâtiment fait état « d'un projet de société (...) destiné à améliorer le vivre en ville et, de toute évidence, le vivre ensemble » (Sbriglio, 2009 : 120).

Le bâtiment, construit entre 1947 et 1952, compte 18 niveaux et 337 appartements de 23 différents modèles. Outre les techniques et matériaux de construction et le design des unités d'habitation elles-mêmes, l'une des grandes particularités de l'Unité d'habitation est la place accordée à l'usage social dans l'architecture : « tout est pensé pour une vie collective » (Sbriglio, 2009 : 94). Ainsi, on retrouve une galerie de commerces située à la mi-hauteur du bâtiment et le toit-terrasse aménagé comprend une garderie, un bassin d'eau pour les enfants, un gymnase, un théâtre en plein air et une piste pour la promenade ou la course (Sbriglio, 2009). La vie collective et la santé sont réunies au sommet de l'Unité d'habitation où règnent

²⁵ « *Decks* » dans la version en langue anglaise.

²⁶ Également connue sous le nom de « Cité radieuse ».

la lumière, l'air pur et la tranquillité dans ce que Martínez nomme « *a final, glorious episode of the hygienist dream.* » (Martínez, 2005 : 133)

Figure 25 - La symbolique maritime et les symboliques de modernité et d'architecture idéale du toit : l'Unité d'habitation de Marseille



Source : Fondation Le Corbusier-ADAGP.

Contrairement à d'autres réalisations de l'architecte dont nous parlons dans ces pages, soit la villa Savoye et l'appartement de Charles de Beistégui, le toit-terrasse est ici complètement dénudé de végétation. Martínez souligne à ce propos « *the brilliant and abstract link between the rooftop and its environs* » (Martínez, 2005 : 133) où le bâtiment représente une ville verticale, le toit-terrasse son espace extérieur alors que la nature et les montagnes environnantes représentent son jardin et son parc. Cette image semble une parfaite réinterprétation du paquebot si cher aux architectes modernes en général et à Le Corbusier en particulier : les unités représentent les cabines, le toit-terrasse le pont du navire et la nature environnante l'océan ou la mer, mer que l'on peut réellement voir du toit-terrasse.

Martínez (2005), Picon (1994) et Paquot (2003), soulignent tous la relation entre l'image du paquebot et l'Unité d'habitation de Marseille. Cette relation se veut d'une part formelle. Ainsi, pour Paquot, « [l]es cheminées, les conduits d'aération, ainsi que le local technique des ascenseurs semblent sculptés et leurs silhouettes correspondent (...) à celle d'un énorme paquebot ancré entre montagne et mer. » (Paquot, 2003 : 86). Martínez abonde dans le même sens et mentionne que : [i]t constituted a formal homage to the nautical language Le

Corbusier so adored in the days of the magazine L'Esprit Nouveau – not only are the shapes of the funnels recognizable, but also those of the bridge and the companionways » (Martínez, 2005 : 134). Nous pouvons aussi ajouter à ces commentaires que tous les équipements sont concentrés au centre du bâtiment laissant du coup le « pont avant » et le « pont arrière » libres de même que les ponts latéraux faisant la liaison entre ceux-ci, ce qui correspond au tracé de la piste de promenade ou de course d'un paquebot. La relation entre le paquebot et l'Unité d'habitation de Marseille se veut également idéologique et philosophique : l'alliance entre la technologie – matériaux et machines – et les éléments naturels. De fait, selon Picon (1994), on retrouve chez les architectes modernes un désir de conciliation entre la technicité du bâtiment et la nature :

Tout se passe en effet comme si la sophistication de la construction devait trouver sa contrepartie dans l'éveil de sensations primordiales liées à la lumière et au vent, au ciel nocturne et aux étoiles, comme à bord d'un bateau. On comprend mieux dans ce contexte le sens que revêt l'aménagement du toit de l'Unité d'habitation de Marseille de Le Corbusier où la référence au paquebot se fait insistante. Un tel aménagement doit communiquer cette même impression de liberté que procure aux passagers embarqués le spectacle de la mer et du ciel. (Picon, 1994 : 41)

1.3.5 Autres symboliques

Si les symboliques de protection, celle de seuil et celle de la domination, du prestige et de la puissance sont les plus couramment répandues, d'autres symboliques sont aussi intimement associées au toit.

La richesse est l'une de celles-ci. En effet, de tout temps, posséder un toit a été synonyme de richesse. Comme l'explique Paquot : « on offre un toit pour protéger quelqu'un ou encore contre un service (...) [Le] toit devient alors une monnaie, c'est-à-dire un équivalent général, tout en s'affirmant comme l'expression d'une richesse. » (Paquot, 2003 : 8)

La symbolique d'architecture idéale est associée spécifiquement au toit plat. Celui-ci exerce une fascination sur les architectes depuis déjà plusieurs siècles. Picon explique qu'en « restituant à l'édifice une régularité sans faille, il [le toit plat] vient à l'appui d'une conception volontiers idéaliste de la discipline architecturale et des objets qu'elle produit. » (Picon, 1994 : 37) Nous devons ajouter à cela que l'introduction du toit plat dans l'architecture

permet d'atteindre l'idéal de la demeure pleinement habitable en restituant par un espace aérien artificiel l'espace naturel occupé au sol. Selon Picon, « [cet] idéal s'est longtemps décliné en référence à deux univers : celui de la terre et du jardin qui en magnifie les productions, celui du ciel et de la contemplation de l'ordre cosmique auquel il invite. » (Picon, 1994 : 38)

La modernité est une autre symbolique spécifiquement associée au toit plat. Différents auteurs s'accordent pour dire que le toit-terrasse est l'une des principales caractéristiques de l'architecture du XX^e siècle : il est l'un des « motifs privilégiés de l'idéalité architecturale moderne » (Leclercq et Simon, 1994b) et par conséquent un « symbole de modernité » (Dubois Petroff, 2007 : 68). Picon souligne que sa « généralisation constitue l'un des traits saillants de l'architecture contemporaine. » (Picon, 1994 : 35)

Notons que même si le toit plat revêt les symboliques d'architecture idéale et de modernité, il n'en demeure pas moins que la représentation d'un toit pentu par un pentagone ou un « V » inversé fait généralement automatiquement penser à une maison ou à un abri, symbolique précédemment mentionnée, alors que la représentation d'un toit plat par un cube ou un rectangle requiert un certain contexte comme le démontre le logo du plan local d'urbanisme de la Ville de Vernouillet présenté à la figure 21

1.4 Le toit dans le paysage urbain

Le toit influence le paysage urbain et contribue à définir la forme de la ville. De même, la toiture n'est pas uniquement une paroi étanche protégeant le logis, mais un élément symbolisant la transition entre la façade et le ciel (Simon, 1994). Comme le souligne Simon, « il ne faut pas oublier le regard, constant ou éphémère, qui surplombe et contemple cette façade cachée du bâtiment. L'aspect et la finition d'une couverture sont essentiels, vus depuis la rue ou depuis un avion. » (Simon, 1994 : 221) Leclercq et Simon abondent en ce sens et précisent que conséquemment le toit demande un traitement visuel particulier. Ils soulignent que ce principe n'est pas nouveau et qu'il a été énoncé dès 1920 par l'artiste et designer Alexandre Rodtchenko puis vers 1930 par l'architecte français André Lurçat. Pour appuyer leurs dires, ils citent Rodtchenko :

Ce sera, pour ainsi dire, la ‘nouvelle façade vue d’en haut’. Car on admirera une maison d’en haut et de l’intérieur, et non pas d’en bas, comme avant (...), mais le haut c’est de l’art, il faut en faire un plaisir pour les locataires dans leurs moments de repos, il faut faire naître l’envie des voyageurs aériens. Le haut des maisons, voilà la préoccupation des futurs architectes-artistes. (Rodtchenko, 1998 : s.p. cité dans Leclercq et Simon, 1994a : 12)

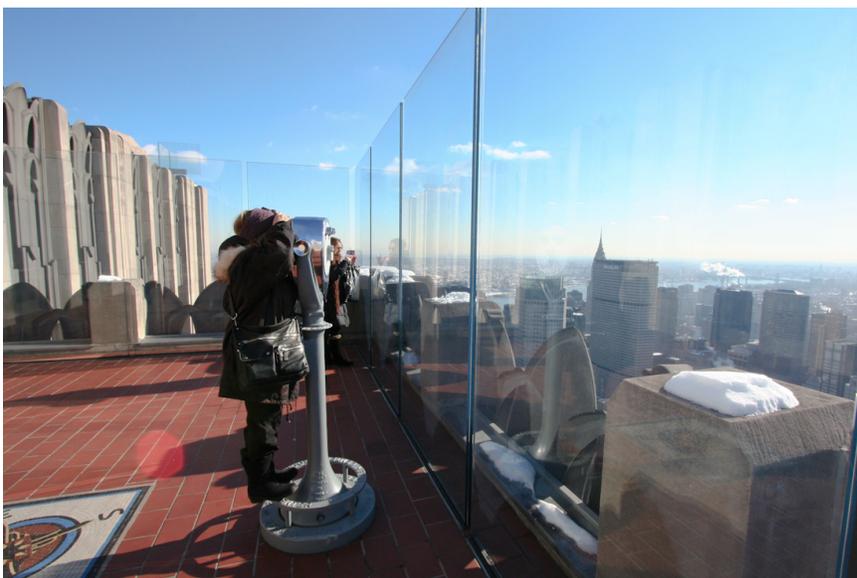
Béguin souligne que le cinéma, la photographie, la peinture et la littérature comportent de nombreuses références aux toits de Paris et que ceux-ci « s’y manifestent comme des éléments de premier plan dans la définition d’une série de lieux et de paysages éminemment parisiens » (Béguin, 1994 : 235).

1.4.1 La vue des airs

La contemplation de la ville d’un point de vue surélevé n’est pas un phénomène récent. Par exemple, dans le cas de Paris, « au XVII^e siècle, et sans doute plus tôt encore, on se plaisait déjà à regarder la ville d’en haut » (Mignot, 1994 : 47). D’ailleurs, certains toits ou élévations naturelles de la ville sont accessibles au public et les panoramas qu’on peut y admirer comptent parmi les principaux points d’attractions touristiques (Simon, 1994). On peut penser à la tour Eiffel et à l’Arc de Triomphe à Paris, à la Tour du Stade olympique et au belvédère Kondiaronk du mont Royal à Montréal ou encore et l’Empire State Building et au Top of the Rock²⁷ à New York. Simon note que certains monuments en viennent même à « perdre toutes symboliques autres que celles liées au regard (...) Le Sacré-Coeur, l’Arc de Triomphe, la Tour Eiffel sont de ceux-là » (Simon, 1994 : 219).

²⁷ Le Top of the Rock est une terrasse d’observation située au 70^e étage du 30 Rockefeller Center, bâtiment portant aujourd’hui le nom de Comcast Building, mais anciennement connu sous le nom de RCA Building puis de GE Building.

Figure 26 - L'observation de la ville depuis le Top of the Rock



Source : Robert Clayton Griffith, 2011.

Dans l'appartement qu'il conçoit à Paris pour Charles de Beistégui en 1929-1931, Le Corbusier accorde une importance de premier ordre à la vue du paysage urbain comme l'explique Cohen :

le périscope demandé dans le programme de Beistégui, projette la silhouette urbaine de Paris dans l'appartement conçu par Le Corbusier, les trois niveaux de sa terrasse entrent en relation visuelle avec les signes de l' 'Esprit de Paris' (...) une 'construction mentale' dans laquelle la ville est réduite à des points de repère monumentaux, témoins des moments héroïques de l'architecture des régimes successifs, que sont Notre-Dame, les Invalides, le Sacré-Coeur et la Tour Eiffel, dont l'éventail semble sorti d'un étal de cartes postales (Cohen, 1994 : 136-137)

Les trois terrasses, à l'instar du périscope, participent ainsi à l'activité en vogue à l'époque qui consiste à observer les monuments de Paris depuis les nouvelles constructions (Cohen, 1994), notamment la terrasse du nouveau bâtiment de la Samaritaine construit en 1927 où l'on retrouve « une table d'orientation [qui] permet de repérer les monuments parisiens » (Cohen, 1994 : 137) et le grand rocher²⁸ du Zoo de Vincennes, inauguré en 1934, dont le sommet culmine à 65 m (Parc Zoologique de Paris, 2013).

²⁸ Également nommé « rocher des Singes » (Cohen, 1994 : 137).

L'appartement Beistégui, juché sur le toit d'un bâtiment déjà existant, est situé en plein coeur de Paris sur les Champs-Élysées à proximité de l'Arc de Triomphe (Fondation Le Corbusier, 2015). Martínez mentionne comment le jeu complexe et irrégulier des volumes des trois terrasses définit la volumétrie de l'espace extérieur tout en délimitant clairement chacune d'elle :

a terrace-balcony, long and narrow, an immediate prolongation of the interior living quarters; an intermediary flat roof akin to a hanging garden with its vegetation, its edicules, and even a topographic character of its own conferred by the existence of three disconcerting intermediary steps; and a solarium at the very top with some surprising features. (Martínez, 2005 : 124)

Figure 27 - La terrasse supérieure et le jardin suspendu de l'appartement Beistégui



Photo de gauche : Vue partielle de l'Arc de Triomphe sur la terrasse supérieure.

Photo de droite : Vue de l'écran d'arbustes partiellement ouvert en arrière-plan du jardin suspendu.

Source : Fondation Le Corbusier-ADAGP, 2015.

Si périscope offre une « *unobstructed view of the metropolitan panorama* » (Tafuri, 1987 : 203) au spectateur bien à l'abri à l'intérieur de l'appartement, détaché et distancé de la ville, la terrasse supérieure, à l'inverse, ne livre que des fragments du paysage urbain, notamment la partie supérieure de l'Arc de Triomphe et de la tour Eiffel (Tafuri, 1987). Le spectateur fait alors l'expérience du paysage, sans artifice ni moyen technologique influençant ou filtrant « *the discourse between man and le grand large, that vast ocean of the whole revealed above the final terrace.* » (Tafuri, 1987 : 203) Mais le spectateur n'est pas pour autant à la merci de son environnement grâce à la présence d'un parapet d'une hauteur de

1,5 m. Martínez note ici des similitudes avec les parapets des toits de la région du M'Zab en Algérie. Ainsi, si le parapet limite la vue, il permet néanmoins de voir sans être vu : « *as in the M'Zab it's a matter of trying to create the maximum level of domesticity – the private, the familiar – in the open air, yet protected from the prying eyes.* » (Martínez, 2005 : 129) Entre les deux terrasses? Le jardin suspendu dont l'écran d'arbustes longeant la rue Balzac s'ouvre « pour dévoiler le spectacle de la ville » (Leclercq et Simon, 1994a : 14) et jouant, lui aussi, sur les contrastes privé/public et intérieur/extérieur.

Le développement des premiers moyens de transport aérien amène des changements, non seulement dans la fonction utilitaire des toits, mais aussi dans leurs représentations. Ainsi, comme Picon le souligne, « l'architecte visionnaire annonce le ballet des hélicoptères au-dessus des tours du quartier des affaires » (Picon, 1994 : 39) et se plaît à imaginer des toits faisant office d'aires d'atterrissage pour aéronefs. Toujours selon Picon, l'architecte visionnaire « ouvre aussi la voie à l'association entre la vue d'avion et la composition architectural à laquelle procédera bientôt le Mouvement moderne, friand de représentations en perspective à vol d'oiseau » (Picon, 1994 : 39-41).

Enfin, le développement de l'aviation met davantage l'accent sur la fonction purement utilitaire du toit. De fait, la vue des airs présente un paysage urbain où « la couverture, les cheminées, les lucarnes se distribuent là où le hasard les avait placées, sans aucun souci d'ordre et de beauté » (Lurçat, 1929 : 117 cité dans Lattanzio, 1994 : 68).

1.4.2 L'évolution du paysage des toits

Selon Leclercq et Simon, le paysage des toits évolue en deux temps bien distincts. D'une part, il se transforme au fil des ans en fonction des modes, des usages et des besoins de rentabilité. Ainsi, l'architecture moderne liée à l'amélioration des techniques, à l'utilisation du béton et à la rationalisation de la construction a fait en sorte que, dans le cas de Paris, « le gravier de protection de l'étanchéité est devenu un élément du paysage » (Leclercq et Simon, 1994a : 11).

D'autre part, le paysage des toits se renouvelle continuellement « dans son profil et ses couleurs – au fil des heures de la journée et de l'année » (Béguin, 1994 : 245) parce que soumis en permanence aux variations de l'atmosphère, de la lumière et du climat. Au sujet de

ce dernier point, Béguin (1994) et Paquot (2003) soulignent l'apport de Zola qui « fait remarquer que selon l'heure du jour et de la saison, les couleurs se modifient et procurent d'autres sensations » (Paquot, 2003 : 32).

1.4.3 La ligne de crête

Kostof (2004) et Béguin (1994) associent tous deux la ligne de crête des toits au paysage. Pour Béguin, le profil de la ligne de crête ou « la façon qu'ont les toits de sculpter le ciel » (Béguin, 1994 : 247) correspond à une signature, une identité :

Tout se passe comme si, en dehors même de l'attrait qu'il peut y avoir à reconnaître l'immensité de la ville à travers le seul contour que nous puissions encore lui trouver, la découpe des toits, des clochers, des tours et des dômes, fonctionnait aussi comme une véritable signature de la ville. (Béguin, 1994 : 238)

Il mentionne d'ailleurs que la multiplication des toits-terrasses a affaibli le paysage des toits en « [mettant] à mal la hiérarchie des crêtes dominant la ville (...) [et en instaurant] de tout autres rapports entre son couronnement et le ciel » (Béguin, 1994 : 250).

Kostof pour sa part, souligne que la forme du *skyline*, associée ici à la ligne de crête, est importante pour les résidents : « *[it] is the familiar, fond icon of the city-form, a vision to cherish and come home to, it is also their urban advertisement to the world, the front they present to visitors, and disseminative shorthand for a broader audience still.* » (Kostof, 2004 : 283) Par ailleurs, il précise que le *skyline* de la ville a toujours été lié aux représentations que les artistes en ont produites.

Selon Béguin, la signature se décline en deux allures. La première se compose d'un ou de plusieurs sommets remarquables. Pour la ville de Paris, il mentionne le Panthéon, la tour Eiffel et la cathédrale Notre-Dame. Pour Montréal nous pourrions parler du Stade olympique ou encore du mont Royal. La deuxième révèle une silhouette générale qui singularise une ville donnée. D'après l'auteur, « [cela] tient à l'attaque des toitures sur le ciel, à l'incision des cheminées, aux matériaux de couverture, au modelé général d'une ligne de crête, aux défilés qui échancrent les blocs des bâtisses. » (Béguin, 1994 : 238-240)

Béguin semble accorder plus d'importance à la première allure en spécifiant que la seconde opère « dans un registre mineur » (Béguin, 1994 : 238). À l'inverse, Kostof souligne que « *often the nature of the skyline is not determined by one or more distinctive building shapes, as much as it is by the repetitive use of one architectural feature : minarets, domes, spires, industrial chimney, and the like.* » (Kostof, 2004 : 288) Dans le cas de Montréal, l'exemple des multiples clochers d'église qui s'élèvent au-dessus des duplex et triplex à toit plat de la ville vient immédiatement à l'esprit.

Figure 28 - L'église Saint-Alphonse dominant la Baie des Ha! Ha!



Source : Robert Clayton Griffith, 2007.

Traditionnellement, l'architecture sacrée a constitué la figure dominante de la ligne de crête (Kostof, 2004). C'est le cas notamment des églises²⁹ dont les clochers dominent encore aujourd'hui plusieurs quartiers de Montréal et de nombreuses autres villes ou villages du Québec. Kostof souligne que dans le contexte du *modern skyline*, l'augmentation de l'échelle des bâtiments dits ordinaires, nommés ainsi par opposition aux bâtiments officiels ou religieux, a fait en sorte que ces bâtiments en sont venus à dominer graduellement un *skyline* traditionnellement attribuable aux divers bâtiments publics. L'auteur cite comme exemple l'immeuble haussmannien en spécifiant que « *Haussmann's Paris turned the apartment house*

²⁹ Dans le cas de Montréal, les églises et leurs clochers sont donc à la fois le sommet remarquable de la première signature et l'élément répétitif de la seconde.

into a monument and created a whole townscape of public proportions, so that the ability of the genuine monument to stand out was severely tested. » (Kostof, 2004 : 319) Un autre exemple est l'Unité d'habitation de Marseille de Le Corbusier où le toit-terrasse donne au bâtiment « sa silhouette inimitable et en fait un élément structurant du *skyline* marseillais. » (Sbriglio, 2009 : 111)

Figure 29 - Le sommet remarquable du Panthéon dans la mer des toits de Paris



Dans cette vue de Paris, le Panthéon dispute sa qualité de sommet remarquable avec les gratte-ciels situés en arrière-plan.

Source : Alena Prochazka, 2012.

L'apparition du gratte-ciel a aussi grandement contribué à modifier la ligne de crête, physiquement et symboliquement parlant. De fait, le gratte-ciel, sorte de monument dédié à l'importance toujours grandissante de la compagnie américaine dans toute sa modernité, est devenu « *the universal American symbol of the city, and desirable for itself as proof of civic pride and prosperity.* » (Kostof, 2004 : 281) Selon Kostof, la photographie a grandement contribué à idéaliser l'image du gratte-ciel dans l'espace urbain. Il cite notamment les travaux d'Alfred Stieglitz et précise que « *[the] public dissemination of these icons popularized this exciting new way of picturing cities.* » (Kostof, 2004 : 281)

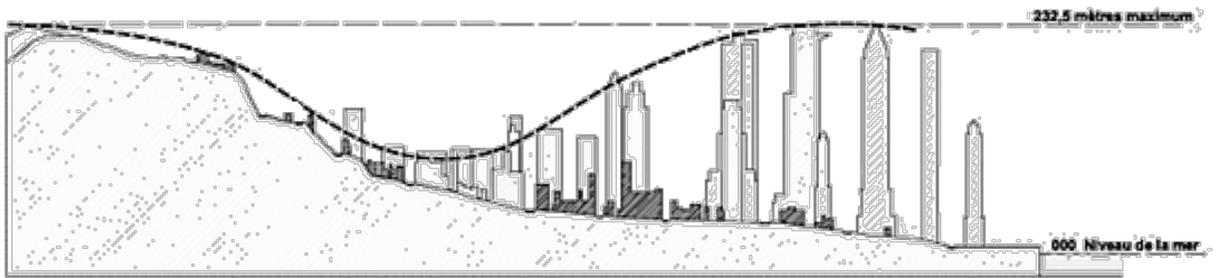
Figure 30 - Le gratte-ciel comme symbole de prospérité et symbole de la ville américaine



Source : Claude Colpron, 2013.

Afin de protéger la figure dominante du mont Royal, ce « symbole par excellence de Montréal », face à un centre-ville toujours en expansion, les autorités municipales ont fait de la préservation du caractère et de la prédominance de la montagne dans le paysage urbain l'une des actions du plan d'urbanisme adopté en 2004. Deux moyens de mise en oeuvre ont été identifiés : le premier vise à restreindre les constructions aux flancs de la montagne et à imposer des limites de hauteur afin de « maintenir l'importance de la montagne dans la silhouette de Montréal » alors que le second vise à concentrer les constructions les plus élevées dans le Centre des affaires, afin de maintenir la distinction entre celui-ci et la montagne, et à limiter la hauteur des bâtiments à 232,5 mètres au-dessus du niveau de la mer, ce qui correspond à la hauteur du sommet du mont Royal (Ville de Montréal, 2015). La figure suivante illustre la dominance du mont Royal dans la ligne de crête et sa relation avec le Centre des affaires.

Figure 31 - La dominance du mont Royal dans la ligne de crête de Montréal



Source : Ville de Montréal, 2015.

Chapitre 2 L'objet de recherche

2.1 Les toits, le paysage et le cinéma : les lacunes

Une revue de littérature approfondie sur la question des toits, sur celle de la représentation des toits au cinéma et celle des paysages au cinéma a relevé plusieurs lacunes. Premièrement, à l'exception des publications portant sur les toits verts, le monde anglo-saxon comporte relativement peu d'écrits sur la question des toits et la grande majorité de ces écrits sont en fait des *coffee table books*, c'est-à-dire de beaux livres accordant une grande attention aux images, mais limitant les commentaires écrits. Ce sont des livres destinés avant tout à être feuilletés plutôt que lus. Du côté de la littérature française, on retrouve bien quelques publications portant sur la question des toits. Si cette question semble préoccuper davantage les chercheurs français, les écrits sont cependant fort limités et se concentrent surtout sur Paris et le fait français, exception faite du livre *Le toit : seuil du Cosmos* de Thierry Paquot publié en 2003. Les deux ouvrages³⁰ les plus complets sur les toits nous proviennent de Belgique et d'Espagne. À l'instar du livre de Paquot, ces ouvrages multilingues, le premier est écrit en français, en néerlandais et en anglais et le second en espagnol et en anglais, ont tous été publiés depuis un certain temps. Martínez, auteur du plus récent de ces trois livres, soulignait d'ailleurs en 2005 la rareté d'ouvrages traitant réellement des toits et de l'usage des toits :

Notwithstanding the many bibliographical accounts that throng the selves under the heading 'roof,' volumes which discuss the roof as a space capable of being lived on are scarce or almost non-existent; plentiful, though, are those which deal with it from a constructional or typological point of view, with, recently, the bulk of those studying the green or ecological roof. But the roof is something more, To speak of the roof is to speak of usage, and that's the way ancient Mesopotamian builders as well as contemporary architects have understood it. » (Martinez, 2005 : 8)

Deuxièmement, la situation est semblable en ce qui a trait à la représentation des toits au cinéma, ceci tant du côté de la littérature anglo-saxonne que française. De fait, seulement

³⁰ Soit *La façade du ciel : L'architecture à toiture plate = De Gevel Van de Hemel : Platte Dak Architectuur = The Sky Front : Flat Roof Architecture* (Gossé, 1998) et *Habitar la Cubierta = Dwelling on the Roof* (Martínez, 2005).

deux auteurs abordent le sujet : James Sanders (2001) dont l'ouvrage *Celluloid Skyline : New York and the Movies* comprend un chapitre portant sur la représentation des penthouses, des terrasses, des toits et des cabarets³¹ de New York dans les films américains et Michel Cieutat (1987) qui souligne la symbolique de la figure du toit dans le cinéma américain dans son ouvrage *Éthique et symbolique urbaines : l'exemple américain*. La question du toit dans le cinéma français est plus fréquemment traitée, notamment chez Paquot (2003) et Vialle (2000), mais les publications demeurent néanmoins limitées et portent généralement sur les toits de Paris.

Enfin, pour ce qui est de la question des paysages au cinéma, on retrouve plusieurs ouvrages scientifiques portant sur le sujet, notamment *L'image-paysage : iconologie et cinéma* (Natali, 1996), *L'invention de la scène américaine : cinéma et paysage* (Mottet, 1998), *Les paysages au cinéma* (Mottet, 1999), *Landscape and Films* (Lefebvre, 2006), *Cinema and Landscape : Film, Nation and Cultural Geography* (Harper et Rayner, 2010) et *La représentation du paysage au cinéma* (Ziegler, 2010). Deux problèmes se posent cependant : d'une part la majorité des auteurs considèrent le paysage comme un fait non urbain, d'autre part relativement peu d'intérêt est accordé au cinéma contemporain, les films étudiés datant la plupart du temps d'avant les années 1970.

Plusieurs facteurs permettent possiblement d'expliquer cette situation. Tout d'abord, en Occident le toit est généralement un espace purement fonctionnel utilisé dans une perspective utilitaire de protection contre les éléments naturels et de support aux équipements mécaniques de déplacement, de ventilation et de climatisation. Aussi, puisque le renouveau de l'intérêt pour les toits est relativement récent, le nombre limité d'écrits sur le sujet est dans une certaine mesure compréhensible. Ensuite, le paysage est une notion qui s'applique traditionnellement à une certaine idée de la nature et donc souvent à la campagne, à la montagne, au bord de mer ou encore aux jardins. Enfin, l'intérêt pour le cinéma américain datant d'avant les années 1970 s'explique par un engouement des chercheurs pour le cinéma muet et pour le système hollywoodien de production cinématographique qui a connu son apogée des années 1930 à

³¹ Il est question ici de cabarets situés au dernier étage de gratte-ciel comme le *Silver Sandal rooftop nightclub* dans *Swing Time* (1936) dont le décor s'inspirait du Rainbow Room ouvert en 1932 au 65^e étage du 30 Rockefeller Center (Sanders, 2001).

1950. De plus, nombre de ces chercheurs sont des historiens du cinéma ou encore étudient le cinéma dans une perspective historique.

2.2 Le questionnement

Depuis près d'un siècle et demi, les toits jouent un rôle considérable dans la vie des résidents de New York. Les réalisations, les usages, les représentations de même que les valorisations de ces toits témoignent du phénomène. De fait, les réalisations historiques sont multiples, par exemple les *roof garden theaters*, les *roof gardens*, les terrasses d'observation et les cours de récréation. Aussi, leurs usages sont nombreux et diversifiés : lieu de divertissement où sont présentés des spectacles de toutes sortes, lieu de rencontre et de socialisation, espaces sanitaires pour les malades ou les enfants parfois également utilisés comme jardins potagers. De plus, les représentations visuelles sont abondantes et proviennent tant du domaine des arts que du divertissement populaire, notamment la peinture, la gravure, la photographie et le cinéma. Enfin, les toits sont valorisés autant par un investissement physique des lieux, tant privé que public, que par l'attribution de valorisations telles que l'unicité de l'endroit (Amusements : General Mention, 1883b), la poésie du lieu (VanRensselaer, 1901), une bénédiction pour la population des quartiers surpeuplés (East Side Roof Garden, 1896), une promesse de santé (Would Make City a Big Roof Garden, 1914) et le prestige du penthouse (Allen, 1993; Betsky, 2005).

La présence et l'action simultanées de réalisations, d'usages, de représentations et de valorisations attestent de l'existence d'une invention paysagère des toits de New York. Or, le paysage des toits de New York s'est principalement constitué au cours des deux dernières décennies du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle. Les villes nord-américaines ont connu de profonds changements après la Deuxième Guerre mondiale et New York n'y fait pas exception. L'économie en déroute, les tensions raciales, la violence et la criminalité cumulent au fil des décennies et font de New York, au cours des années 1970, le symbole de la crise urbaine affligeant le pays (Reitano, 2010). Aussi, tenant compte que les paysages ne sont pas immuables et sont appelés à changer au gré de l'évolution des réalités physico-spatiales et de l'évolution des usages, des valeurs et des représentations liés à ces paysages (Poullaouec-Gonidec et al., 2005), cela même au cours d'une seule décennie (Ministère de l'Écologie, du

Développement durable et de l'Énergie, 2015), il est pertinent de se questionner sur les qualifications paysagères contemporaines des toits de New York.

Depuis quelques années, les toits de New York bénéficient d'un intérêt marqué sur le plan des réalisations, par exemple des espaces d'exposition, des *rooftop bars* et des restaurants, des usages, notamment l'observation de la ville, la socialisation entre amis et l'agriculture urbaine, et des valorisations, entre autres l'intimité (Fabricant, 2012), le paradis terrestre (Green, 2011) et le jardin des merveilles (Bruni, 2010). Qu'en est-il sur le plan des représentations, plus particulièrement sur le plan des représentations cinématographiques étant donné que le cinéma est la forme de communication dominante du XX^e et XXI^e siècle (Goodall et al., 2007)? Partant de ces prémisses, nous posons la question suivante : Quelles sont les représentations cinématographiques contemporaines des toits de New York et comment qualifient-elles le paysage de ces toits?

De plus, considérant que les New-Yorkais utilisent les toits de leur ville depuis près d'un siècle et demi et que les usages sont partie prenante des valorisations (Dubost et Lizet, 1995), et donc des qualifications paysagères, quel est le rôle des usages historiques dans les représentations cinématographiques contemporaines de ces toits?

Enfin, nous avons mentionné que, selon Paquot (2003), la protection et le seuil, ou le passage, sont les symboliques les plus souvent associées aux toits, et ce, dans presque toutes les sociétés. Or, si la protection renvoie à la sécurité et au confort de même qu'à l'introversión et au repli sur soi, la symbolique seuil/passage renvoie plutôt à l'inconnu, à la transformation et à l'ouverture sur le monde. Aussi, les caractéristiques et valorisations des toits s'accompagnent, semble-t-il, d'une contrepartie, par exemple le toit est un espace tantôt privé, tantôt public, il peut être un désert, mais également une oasis, il est un espace d'où l'on peut voir et être vu, enfin il peut être une extension de la demeure ou un passage qu'on emprunte pour aller d'un point à un autre. Les toits possèdent donc deux facettes bien distinctes, deux côtés d'une même médaille à la fois complémentaires, à la fois en opposition. Comment s'illustrent cette complémentarité et cette opposition dans les représentations cinématographiques contemporaines des toits et leurs qualifications paysagères?

2.3 Les objectifs de la recherche

Notre recherche comporte quatre grands objectifs :

- 1) Dresser un portrait des toits de New York tels que représentés dans le cinéma américain contemporain.
- 2) Dresser le portrait des qualifications paysagères de l'espace aérien des toits de New York à travers l'analyse des valorisations, c'est-à-dire des usages et des représentations qui leur sont associées et en définir les caractéristiques.
- 3) Mettre en perspective les représentations contemporaines des toits avec les usages historiques et, ce faisant, rendre compte de l'apport de ces usages dans les qualifications paysagères contemporaines de l'espace aérien des toits de New York.
- 4) Rendre compte de l'apport des films américains contemporains dans les qualifications paysagères de l'espace aérien des toits de New York.

Chapitre 3 Le cadre théorique

3.1 Le paysage : un processus entre invention, reconnaissance et la qualification du territoire

Nous aimerions poser ici l'idée d'un paysage des toits de la ville, non seulement parce que les toits de la ville forment un paysage, le paysage de la ville aérienne, mais aussi parce qu'ils donnent à voir ce paysage. Du moins, le dit-on. Mais qu'est-ce que le paysage?

Selon Roger, le paysage occidental « en tant que schème de vision » (Roger, 1997 : 64) est d'origine picturale. La notion de paysage, tout comme le mot, seraient apparus en Hollande aux environs de 1415 puis auraient transité par l'Italie avant de s'ancrer définitivement dans nos esprits avec l'élaboration des lois de la perspective puis auraient triomphé en passant d'un simple rôle décoratif à un rôle de premier plan (Cauquelin, 1989). Dans son livre *L'invention du paysage*, Cauquelin avance l'idée d'une « naissance conjointe du paysage et de la peinture » (Cauquelin, 1989 : 79 citée dans Roger, 1997 : 64). Roger réfute ce point de vue et souligne plutôt que « [c]e n'est pas la peinture qui a induit le paysage, mais cette peinture-là, qui inventant un nouvel espace au Quattrocento, y a inscrit, progressivement et laborieusement, ce paysage-là. » (Roger, 1997 : 65) Chenet-Faugeras précise à ce propos qu'avant même l'invention du mot paysage il existait des paysages dans la peinture et dans la littérature, mais que « [l]'invention est dans la conscience et dans la volonté de faire du paysage 'un art absolu et complet', un genre autonome, alors qu'auparavant il était là comme cadre ou décor d'une narration, arrière-plan d'une scène. » (Chenet-Faugeras, 1994 : 35)

Aujourd'hui, le paysage est un concept fortement polysémique. Pour certains, il s'agit d'une réalité matérielle et objective du territoire tandis que pour d'autres il réfère plutôt à une manifestation culturelle qu'il est possible d'aborder par l'intermédiaire de l'art ou des valorisations sociales du territoire (Poullaouec-Gonidec et al., 2005). Le concept de paysage possède donc une double nature. Conséquemment, il est possible de diviser l'étude du paysage en deux grandes familles en fonction de leur façon propre d'appréhender le paysage (Poullaouec-Gonidec et al., 2005).

La première famille considère le paysage comme une réalité matérielle et objective du territoire. La géographie classique, l'écologie du paysage de même que les méthodes d'analyses visuelles se rapportent à cette grande famille. À l'inverse, la seconde grande famille voit le paysage comme une manifestation culturelle. L'approche esthétique et les domaines de la géographie culturelle et de l'ethnologie du paysage font partie de cette famille (Poullaouec-Gonidec et al., 2005). Dans le cadre de cette recherche, nous nous intéressons à l'idée du paysage issue de cette seconde famille, tout spécifiquement en lien avec l'approche esthétique et le domaine de l'ethnologie du paysage.

3.1.1 Le paysage et l'invention paysagère selon l'approche esthétique

Dans l'approche l'esthétique, « le paysage n'est pas donné » dans le sens où « il diffère de l'environnement » parce qu'il est en réalité « une invention du regard »³² (Lévesque, 2007 : 15). Deux éléments sont à retenir ici. Le premier est que le paysage et l'environnement sont deux notions distinctes ayant « des origines et des histoires différentes (...) qui devraient assurer leur autonomie respective ». (Roger, 1997 : 131). Roger souligne que

À strictement parler, le paysage ne fait pas « partie » de l'environnement, ce dernier est un concept récent, d'origine écologique, et justifiable, à ce titre, d'un traitement scientifique. Le paysage, quant à lui, est une notion plus ancienne, d'origine artistique (...) et relevant, comme telle, d'une analyse essentiellement esthétique. (Roger, 1997 : 126)

Le second élément à retenir porte sur l'idée d'invention : « [l]e paysage n'existe pas, il faut l'inventer » souligne Cueco (1995 : 180). Ainsi, pour les tenants de l'approche esthétique, « [l]a notion de paysage n'existe ni partout ni depuis toujours, elle se présente plutôt comme le produit d'une invention historique et culturelle » (Poullaouec-Gonidec et al., 2005 : 27). Notons que non seulement il est question d'invention, mais aussi, et surtout, il est question d'invention culturelle. De fait, comme l'indique Lévesque « il ne peut y avoir de paysage sans un regard informé par une culture spécifique » (Lévesque, 2007 : 14). Conséquemment, la

³² Lévesque fait ici référence aux écrits d'Alain Roger (1978), Bernard Lassus (1991) et Philippe Poullaouec-Gonidec (1993).

reconnaissance et l'existence même d'un paysage donné dépendent de notre culture. En d'autres mots, chaque paysage est le produit d'une culture donnée³³.

Pour Alain Roger, l'une des figures de proue de l'approche esthétique, l'invention paysagère, c'est-à-dire le passage du pays en paysage³⁴, « ne peut s'opérer que par la médiation de l'art et ce, à travers une double 'artialisation' » (Poullaouec-Gonidec et al., 2005 : 27), ce processus de la double artialisation permettant « de valoriser ce qui n'était pas perçu auparavant comme valorisable » (Lévesque, 2007 : 15).

La double artialisation se rapporte à deux modalités de l'opération artistique que Poullaouec-Gonidec et al. définissent ainsi :

La première s'exprime par l'inscription directe de la dimension artistique dans la matérialité du lieu, c'est 'l'artialisation *in situ*'. Tout l'art du jardin y est redevable. La seconde est indirecte, puisqu'elle passe par une modification du regard porté sur les lieux, modification qui fera en sorte que le *pays*, ce lieu, ce territoire, cet environnement sans qualité particulière deviendra *paysage*. (Poullaouec-Gonidec et al., 2005 : 27-28)

Cela signifie que la présence conjuguée de ces deux artialisations produirait donc une invention paysagère. Cela signifie également que le paysage n'existe ni toujours ni partout (Lévesque, 2007).

Afin d'expliquer la double artialisation, Roger (1978, 1997) utilise l'analogie du corps féminin et souligne qu'il y a deux façons pour l'art de convertir la nudité en objet esthétique. La première, qui est une intervention directe sur le sujet, « consiste à inscrire le code artistique dans la substance corporelle, *in vivo*, *in situ*, et ce sont toutes ces techniques (...) que connaissent bien les ethnologues, peintures faciales, tatouages, scarifications, qui visent à transformer la femme en œuvre d'art ambulante. » (Roger, 1997 : 16-17) Appliqué au paysage, cela « consiste à inscrire directement le code artistique dans la matérialité du lieu. »

³³ Notons ici que certaines cultures n'ont pas de « sensibilité proprement paysagère » (Berque, 1995 : 347). Berque souligne d'ailleurs que

[p]enser que toute société possède une conscience paysagère, c'est simplement prêter à d'autres cultures notre propre sensibilité (...). Il n'en va pas de même dans la plupart des sociétés (abstraction faite de leur acculturation à l'Occident), bien que toutes aient comme nous un environnement et que chacune possède les catégories propres, indicibles par notre « paysage », avec quoi elle exprime la sensibilité de tout homme à son environnement. (Berque, 1995 : 347)

³⁴ Le pays correspond au degré zéro du paysage, c'est-à-dire au « pays le plus ingrat, inhospitalier et justement déserté, hormis par les nomades et quelques fous érémitiques. » (Roger, 1997 : 107)

(Roger, 1991 : 14) L'art des jardins y est redevable (Poullaouec-Gonidec et al., 2005; Roger, 1991).

Pour sa part, la seconde artialisation est indirecte et se situe au niveau du regard auquel on fournit des modèles de vision et des schèmes de perception (Roger, 1991) par l'intermédiaire des représentations. Utilisant toujours l'analogie du corps féminin, Roger souligne que cette artialisation « consiste à élaborer des modèles autonomes, picturaux, sculpturaux, photographiques, etc., qu'on range sous le concept générique du *Nu*, par opposition à la nudité. » (Roger, 1997 : 17) L'auteur précise qu'alors « un relais supplémentaire est (...) requis, celui du regard, qui doit en effet s'imprégner de ces modèles culturels, pour artialiser à distance et, littéralement, embellir par l'acte perceptif » (Roger, 1997 : 17).

Comme le notent Poullaouec-Gonidec et al., l'invention paysagère passerait donc nécessairement par les arts qui « rendraient possible cette modification du regard, dite 'artialisation *in visu*' » (Poullaouec-Gonidec et al., 2005 : 28). Cependant, comme se questionne Anne Cauquelin (1989), de quel art est-il question? Les auteurs s'entendent sur le sujet : généralement la littérature et la peinture (Aubry, 1996; Cauquelin, 1989; Corbin, 1990; Poullaouec-Gonidec et al., 2005; Roger, 1991, 1997; Walter, 1991).

Ceci étant dit, deux précisions s'imposent. Tout d'abord, si les modèles d'artialisation issus de la peinture et de la littérature s'avèrent fondamentaux dans le cas d'inventions paysagères anciennes, telles que la campagne au XVI^e siècle, la montagne au XVIII^e siècle³⁵ et le rivage de la mer au XVIII^e et XIX^e siècle, plusieurs auteurs soulignent l'apport des modèles issus de la photographie (Aubry, 1996; Mottet, 1998; Poullaouec-Gonidec et al., 2005; Roger, 1997) et du cinéma (Aubry, 1996; Foucher, 1995; Mottet, 1998; Poullaouec-Gonidec et al., 2005; Roger, 1997) dans l'artialisation *in visu* d'inventions paysagères plus récentes. Citons, par exemple, la seconde phase de l'invention de la montagne au XIX^e siècle (Roger, 1997),

³⁵ Notons que le paysage de la montagne a connu une seconde grande phase d'évolution au cours du XIX^e siècle avec l'atteinte de la zone supérieure des montagnes (Roger, 1997).

l'Ouest américain³⁶ au XX^e siècle (Foucher, 1995) et le paysage urbain de New York au tournant du XX^e siècle (Mottet, 1998).

La seconde précision porte sur l'importance des valeurs ayant cours au sein d'une société donnée dans les artialisations *in situ* et *in visu*. Comme nous l'avons mentionné plus tôt, chaque paysage est le produit d'une culture donnée. Or, si le paysage est le produit d'une culture, il est également le reflet des valeurs qui la composent comme le constate Walter à propos du paysage de la montagne suisse. L'auteur remarque que « le paysage est riche de significations (...) [et] exprime des aspirations profondes et toutes sortes de connotations symboliques. » (Walter, 1991 : 98) Outre Walter, plusieurs auteurs soulignent également l'importance de ces valeurs de même que l'impact de leur évolution sur les inventions paysagères. Les inventions paysagères de la forêt et du marais illustrent bien ce phénomène. La première artialisée grâce à « l'hygiénisme du XIX^e et l'écologiste du XX^e (...) avec, comme toujours, le renfort décisif des représentations artistiques » (Roger, 1997 : 106); le second, autrefois jugé malsain et systématiquement asséché (Donadieu, 1996; Roger, 1997), est devenu aujourd'hui « [l']expression d'une nouvelle esthétique paysagère » (Poullaouec-Gonidec et al., 2005 : 29).

3.1.2 La paysage et la reconnaissance du territoire selon la géographie culturelle

La notion de paysage propre au domaine de la géographie culturelle se positionne généralement à l'encontre de la notion de paysage de l'approche esthétique. Ainsi, comme le souligne Poullaouec-Gonidec et al., « [p]our la géographie culturelle, le paysage est d'abord et avant tout espace *vécu* et pas seulement espace *contemplé par le regard*. » (Poullaouec-Gonidec et al., 2005 : 30) Conséquemment, le paysage est considéré en tout premier lieu comme une réalité objective et matérielle qui accède ensuite au statut culturel parce qu'il est édifié socialement selon les valeurs données à une époque donnée en un lieu donné (Besse et Tiberghien, 2003).

³⁶ Le cas du paysage de l'Ouest américain est particulièrement intéressant puisqu'il s'agit d'une pure invention dans le sens où « [l]e paysage type, devenu modèle de référence sans cesse repris et imité, en somme la *convention*, correspond à des lieux et à des paysages qui *ne furent pas* le théâtre des événements de la conquête de l'Ouest. » (Foucher, 1995 : 75)

Puisque la notion de paysage de la géographie culturelle diverge de celle de l'approche esthétique, il n'est pas surprenant que le processus d'invention paysagère propre à ce domaine diffère grandement du processus de la double artialisiation. En fait, il n'est pas question ici d'invention paysagère, mais de reconnaissance d'un territoire, reconnaissance qui, à l'instar de l'invention, est fonction de facteurs à la fois culturels et à la fois sociaux. Ainsi, pour les tenants de la géographie culturelle, la reconnaissance découle du processus d'interaction homme-environnement³⁷. L'homme est considéré ici comme un producteur de paysages (Jackson, 1984) dans le sens où « l'intrication entre les activités humaines et les réalités naturelles est ce qui constitue un paysage. » (Besse et Tiberghien, 2003 : 12) Ceci rejoint les propos de Groth pour qui « *[the l]andscape denotes the interaction of people and place : a social group and its spaces, particularly the spaces to which the group belongs and from which its members derive some part of their shared identify and meaning.* » (Groth, 1997 : 1)

Plusieurs auteurs partagent l'idée selon laquelle toute reconnaissance ou toute interaction de l'homme avec son environnement peut constituer un paysage (Groth, 1997; Jackson, 1984). Ainsi, selon Groth, « *the high-style cathedral or office tower, as well as the Depression-era Hooverville hut, a farmer's barbed-wire fence, of a kitchen garden* » sont tous des paysages (Groth, 1997 : 1). Poullaouec-Gonidec et al. précisent que le paysage résulte d'une « accumulation d'artefacts » (Meinig, 1979) provenant « des pratiques et des valeurs d'un groupe social qui habite le territoire » (Poullaouec-Gonidec et al., 2005 : 30). L'idée d'accumulation rejoint ici le principe du palimpseste, c'est-à-dire « une succession de traces, d'empreintes qui se superposent au sol », une des idées récurrentes de la pensée de Jackson (Besse et Tiberghien, 2003 : 17-18), l'un des théoriciens les plus influents du domaine de la géographie culturelle.

Besse et Tiberghien précisent que, selon Jackson (1984), la reconnaissance d'un territoire donné n'est pas déterminée à l'avance et ne relève d'aucune intentionnalité. Du coup, le paysage « est le reflet inconscient de l'organisation d'une vie sociale. » (Besse et Tiberghien, 2003 : 17) On retrouve la même idée chez Lewis pour qui « *the culture of any nation is unintentionally reflected in its ordinary vernacular landscape.* » (Lewis, 1979 : 15)

³⁷ La formule est empruntée à Lévesque (2007).

Notons qu'étant donné que l'interaction homme-environnement varie en fonction des gens, des lieux et des époques, le paysage « est toujours artificiel, toujours synthétique, toujours sujet au changement soudain ou imprévisible. » (Jackson, 2003 : 277)

Enfin, selon les tenants de la géographie culturelle, les paysages issus du processus d'interaction homme-environnement sont une source inestimable d'informations. Ainsi, pour Lewis, « *we can 'read the landscape' as we might read a book. Our human landscape is our unwitting autobiography, reflecting our tastes, our values, our aspirations, and even our fears, in tangible, visible form.* » (Lewis, 1979 : 12) La même idée est reprise chez Jackson qui souligne que : « *the commonplace aspects of the contemporary landscape, the streets and houses and fields and places of work, could teach us a great deal not only about American history and American society, but about ourselves and how we relate to the world.* » (Jackson, 1984 : ix-x) Enfin, Groth abonde dans le même sens et précise que « *whatever the location – city or farm, factory or home – landscapes reveal the effects of individuals and local subcultures as well as national, dominant cultural values.* » (Groth, 1997 : 7)

3.1.3 Le paysage et l'invention paysagère selon l'ethnologie du paysage

Le domaine de l'ethnologie du paysage s'inscrit dans une mouvance « à la fois critique et pluridisciplinaire » (Poullaouec-Gonidec et al., 2005 : 32). Ainsi, tout comme les tenants de la géographie culturelle, ceux du domaine de l'ethnologie du paysage s'élèvent contre ce qui est convenu d'appeler « la tyrannie des approches visuelles et formalistes » (Poullaouec-Gonidec et al., 2005 : 32) tout en reconnaissant généralement l'apport des modèles esthétiques dans la perception des paysages comme le souligne Voisenat et Notteghem :

[Le paysage est une c]onstruction culturelle, parce que la qualification d'un espace en tant que paysage n'a rien d'une évidence. Elle est le fruit, dans notre société, d'une histoire vieille de quatre siècles, inaugurée par l'invention du terme paysage pour désigner un certain type de représentation picturale. Au cours de cette histoire, des modèles se sont peu à peu élaborés, sans cesse enrichis et modifiés, qui déterminent notre perception actuelle de l'espace. (Voisenat et Notteghem, 1995 : xi-xii)

Cette idée se retrouve également chez Lenclud (1995) pour qui « [l]e paysage désigne (...) à la fois une réalité, l'image de cette réalité et les références culturelles à partir desquelles cette image se forme. » (Dubost et Lizet, 1995 : 227) Les références culturelles dont il est

question ici renvoyant bien entendu aux modèles auxquels réfèrent Voisenat et Notteghem (1995).

À l'instar des paysages issus des processus de la double artialisation de l'approche esthétique et de l'interaction homme-environnement du domaine de la géographie culturelle, les paysages résultant du processus de valorisation du territoire du domaine de l'ethnologie du paysage procèdent tant d'une dimension culturelle que d'une dimension sociale. Ainsi, comme le soulignent Voisenat et Notteghem, « le paysage est à la fois une construction culturelle et une production sociale. » (Voisenat et Notteghem, 1995 : xi)

L'invention paysagère provient ici d'un processus de valorisation du territoire qui, comme son nom l'indique, résulte des valorisations que l'individu ou un groupe reconnaît et attribue à un territoire ou une portion de territoire donné. Tremblay et Poullaouec-Gonidec indiquent à ce propos que, selon Berque (2000), « le paysage résulte des relations complexes qui s'instaurent entre une société et ses lieux, relations qui se fondent sur un processus d'interprétation des qualités des lieux et par lesquelles cette société leur donne du sens. » (Tremblay et Poullaouec-Gonidec, 2002 : 345) Ces diverses valorisations du territoire apparaissent sous différentes formes, tout spécialement dans les discours et les pratiques locales de façonnement (Dubost et Lizet, 1995; Poullaouec-Gonidec et al., 2005), c'est-à-dire « les manières par lesquelles une population occupe, aménage, délimite, transforme ou désigne son territoire. » (Poullaouec-Gonidec et al., 2005 : 33)

Nous avons mentionné plus tôt que le domaine de l'ethnologie du paysage reconnaît l'apport des modèles esthétiques dans la perception des paysages. En reconnaissant cet apport, on reconnaît également leur rôle dans la valorisation du territoire. Or, les modèles esthétiques ne sont pas les seuls facteurs participant aux valorisations. De fait, Poullaouec-Gonidec et al. mentionnent que « [d]'autres rapports qualitatifs au territoire, de l'ordre de l'affectif et du quotidien, liés à une mémoire individuelle ou un usage singulier, agiraient également. » (Poullaouec-Gonidec et al., 2005 : 32) Autrement dit, les valorisations du paysage émergent à la fois des représentations artistiques et du contact expérientiel et polysensoriel de l'homme avec le territoire.

Enfin, l'invention paysagère découlant du processus de valorisation du territoire relève d'une intentionnalité (Tremblay et Poullaouec-Gonidec, 2002). Conséquemment, l'homme est considéré comme un « agent actif » (Poullaouec-Gonidec et al., 2005 : 33) de l'invention paysagère. Néanmoins, puisque l'invention du paysage repose, entre autres choses, sur les valorisations d'un individu ou d'un groupe sur un territoire donné, il apparaît que « le paysage des uns n'est pas celui des autres. » (Voisenat et Notteghem, 1995 : xii) À cet égard, les propos de Tremblay et Poullaouec-Gonidec sont particulièrement intéressants. Les auteurs soulignent que « la construction de paysages semble être de plus en plus conditionnée par la fragmentation et la pluralité des regards paysagers. » (Tremblay et Poullaouec-Gonidec, 2002 : 347) Ils prennent pour exemple les paysages de rivières au Québec qui, d'après eux,

se construisent en raison d'une diversité et d'un très fort contraste entre différents regards (local, régional et national). De ce fait, chacun des acteurs puise à des référents différents et chacun développe une stratégie pour mettre en œuvre le paysage qu'il projette sur la rivière. Ces stratégies trouvent écho dans les conflits et les conciliations d'usage : d'où des modalités de production des paysages qui ne sont jamais les mêmes d'une rivière à l'autre et qui dépendent de l'ensemble des regards spécifiques à un tronçon de cours d'eau. (Tremblay et Poullaouec-Gonidec, 2002 : 347)

3.1.4 L'évolution des paysages

L'invention paysagère de la campagne date du XVI^e siècle, alors que celui de la montagne³⁸ et celui du rivage de la mer datent tous deux du XVIII^e siècle (Roger, 1997). Qu'en est-il des inventions paysagères plus récentes? Selon Roger, le XX^e siècle est prodigue en ce domaine et « presque sans limite, puisqu'il n'est guère d'entités géographiques qui n'aient accédé ou n'accèdent aujourd'hui à la dignité paysagère. » (Roger, 1997 : 105) Il prend pour exemple la forêt, « longtemps hostile dans l'imaginaire occidental, mais que l'hygiénisme du XIX^e et l'écologiste du XX^e ont idéalisé avec, comme toujours, le renfort décisif des représentations artistiques » (Roger, 1997 : 106). Ainsi, d'autres domaines que ceux des représentations artistiques participent à l'invention paysagère. On retrouve les mêmes propos chez Donadiou (1996) ainsi que chez Augustin Berque (2000) selon qui « d'autres

³⁸ Notons que le paysage de la montagne a continué à évoluer au cours du XIX^e siècle avec l'atteinte de la zone supérieure des montagnes.

domaines que ceux de l'art pourraient aussi opérer de telles médiations paysagères » (Lévesque, 2007 : 15).

Dans une même ligne de pensée, on pourrait citer le cas du marais et des marécages déjà mentionné au point 3.1.1. Selon Donadieu, ces lieux « [l]ongtemps considérés comme un monde hostile et porteur de maladies (...) ont été drainés et assainies en Europe de manière intense jusqu'à la fin des années 1980. » (Donadieu, 2002 : 86) Or, au début des années 1970 les scientifiques, naturalistes et juristes du monde entier se sont unis et sont parvenus à renverser la situation, d'une part en démontrant les avantages écologiques et économiques de ces espaces et d'autre part en provoquant la production de nouvelles représentations les valorisant (Donadieu, 2002). Poullaouec-Gonidec et al. notent d'ailleurs comment « [d]ifférents travaux ont effectivement montré à quel point la modification des valeurs et des rapports au territoire génèrent un renouvellement de l'appréciation de certains espaces. » (Poullaouec-Gonidec et al., 2005 : 29) Les auteurs donnent pour exemple les valeurs environnementales qui, d'après eux, « teinteraient aujourd'hui les modes de représentation de l'espace à un point tel que les qualités esthétiques d'un lieu seraient conditionnelles à la qualité écologique de celui-ci. » (Poullaouec-Gonidec et al., 2005 : 29) D'où l'idée d'une « esthétique environnementale » qui semblerait s'imposer à l'heure actuelle (Poullaouec-Gonidec et al., 2005 : 29).

Le paysage évolue donc avec le temps. Issu d'une combinaison de réalités matérielles et immatérielles, sa pérennité est constamment menacée et mise à l'épreuve :

[Une mise à] l'épreuve d'abord des profondes transformations que subissent les caractéristiques physico-spatiales du territoire (...) [Une mise à] l'épreuve ensuite des sensibilités sociales qui émergent, se fixent pour un temps et se transforment ensuite, voire disparaissent, au gré de l'évolution des relations que les individus entretiennent avec le territoire. Ce fragile équilibre entre réalités objectives et réalités construites fait en sorte que le paysage s'écrit et se réécrit immuablement. (Poullaouec-Gonidec et al., 2005 : 9)

En d'autres termes, la pérennité des paysages est menacée en raison de l'évolution de leurs caractéristiques tangibles et intangibles. Mais les paysages ne sont pas nécessairement voués à la disparition. De fait, puisque les réalités physico-spatiales, les usages, les valeurs et les représentations évoluent au fil du temps, le paysage se transforme, se réinventant

constamment au gré de ces évolutions. De même, si certains paysages disparaissent, de nouveaux s'inventent et se forment.

L'évolution du paysage est aussi fonction des changements des modes de représentation qui le fabrique. L'exemple de l'invention de la montagne est en ce sens particulièrement révélateur. Alors « [qu']on a laissé les peintres dans la vallée, ou jusqu'à mi-pente » (Roger, 1997 : 95), les photographes pour leur part atteignent la zone supérieure, c'est-à-dire la neige et les glaciers, pour résultat que « la peinture de montagne (...) malgré le talent des Diday, Calame, Hodler et Segantini, ne cessera de décliner, avant d'être définitivement évincé par sa rivale [la photographie] dans les publications scientifiques et touristiques. » (Roger, 1997 : 96) Reprenant les mots de John Grand-Carteret (1983), Roger (1997) parle alors d'une faillite de la peinture.

Pour Alain Roger, « [l']artialisation a, depuis toujours, ses arts dominants. Ce fut pour paysager le pays, aussi bien in visu qu'in situ, la peinture, du XV^e siècle à nos jours. » (Roger, 1991 : 24) Mais, comme le souligne l'auteur, « cette hégémonie appartient au passé » (Roger, 1991 : 24) . De fait, de nouveaux modes d'artialisation ont peu à peu supplanté la peinture, phénomène que les auteurs reconnaissent généralement malgré l'absence de consensus quant à l'époque où s'est effectué ce changement. Pour Mottet, le glissement survient au début du XX^e siècle où « après avoir connu son apogée dans la peinture du XIX^e siècle, le paysage entre (...) en crise et disparaît des œuvres d'avant-garde. » (Mottet, 1998 : 13-14) Il précise que le cinéma a contribué, tout comme la photographie, la peinture et la littérature, à l'invention des paysages urbains, cela tant en Europe qu'aux États-Unis (Mottet, 1998). Selon Aubry, la peinture d'aujourd'hui délaissant les paysages, notre regard est schématisé par les anciennes productions. Il précise « [qu']actuellement ce n'est plus seulement l'art pictural qui représente les paysages, mais aussi l'art photographique, le cinéma et la vidéographie. » (Aubry, 1996 : 51) Ziegler va plus loin et soutient que « [c]e sont désormais à la photographie et au cinéma, arts visuels dominants, de se faire le reflet du statut moderne du paysage. » (Ziegler, 2010 : 7) Enfin, Poullaouec-Gonidec et al. (2005) mentionnent pour leur part le rôle joué aujourd'hui par la photographie et le cinéma dans l'artialisation *in visu*.

3.1.5 Notre position sur la question du paysage

Notre position sur la question du paysage prend sa source dans l'approche esthétique et dans le domaine de l'ethnologie du paysage tout en s'inscrivant dans les nouvelles tendances d'étude du paysage où « le factuel et le sensible, loin de s'opposer, seraient plutôt deux dimensions indissociables du paysage. » (Poullaouec-Gonidec et al., 2005 : 34) Ainsi, comme le soulignent Poullaouec-Gonidec et al. (2005), les travaux de certains auteurs (Berque, 2000; Bourassa, 1991; Donadieu, 1998) ne se positionnent pas dans l'une ou l'autre des deux grandes familles d'approches du paysage, mais se situent à la rencontre des positions défendues par chacune. Conséquemment, le paysage « ne relèverait ni d'une réalité physico-spatiale objective ni d'une qualification subjective du regard (...) [mais] renverrait plutôt à la relation entre les deux. » (Poullaouec-Gonidec et al., 2005 : 34) Aussi, pour Donadieu le paysage est-il « à la fois la réalité et l'image de cette réalité, interprétée, jugée et appréciée à partir des modèles transmis par la culture » (Donadieu, 1998 : 194 cité dans Poullaouec-Gonidec et al., 2005 : 34). Dans cette perspective, le paysage résulte de la relation d'échange qui s'établit entre les réalités physico-spatiales objectives et les qualifications subjectives d'un même territoire. C'est cette même perspective qui a été retenue pour la Convention européenne du paysage adoptée à Florence en 2000 où le paysage est défini comme « une partie de territoire telle que perçue par les populations, dont le caractère résulte de l'action de facteurs naturels et/ou humains et de leurs interrelations » (Conseil de l'Europe, 2000 : 3).

3.2 Le concept de représentation

« Les choses sont parce que nous les voyons, et la réceptivité aussi bien que la forme de notre vision dépendent des arts qui nous ont influencés. » (Wilde, 1986 : s.p. cité dans Roger, 1997 : 14) Cette phrase de l'écrivain Oscar Wilde illustre bien l'une des idées fondamentales de l'invention paysagère de l'approche esthétique à savoir que les paysages sont des paysages parce que justement nous les reconnaissons comme tels, grâce aux représentations littéraires, picturales ou autres que les arts nous en ont données. Idée que résume bien Anne Cauquelin lorsqu'elle affirme « [qu'o]n ne peut 'voir' (...) que ce qui a déjà été vu, c'est-à-dire raconté, dessiné, peint, relevé. » (Cauquelin, 1989 : 82)

Les représentations, que nous pourrions également nommer les qualifications subjectives de notre regard, sont importantes, tant dans le processus de la double artialisation dont elles sont l'un des deux éléments fondamentaux que dans le processus de valorisation du territoire où elles deviennent une forme de discours révélant les valorisations du territoire. Les représentations sont la pierre angulaire de notre recherche, aussi est-il essentiel d'exposer ici le concept de représentation. Ce concept étant très vaste, nous avons choisi de nous concentrer sur les éléments se rapportant à notre recherche.

3.2.1 Un concept difficile à cerner

Le concept de la représentation est un concept difficile à cerner tant les travaux sur la question divergent selon le positionnement philosophique de leurs auteurs et l'époque à laquelle ils ont été écrits (Jovchelovitch, 2007; Prendergast, 2000; Redner, 1994; Webb, 2009). Comme l'explique Redner

What is representation? This question has preoccupied philosophers, theologians, epistemologists, logicians, aestheticians, psychologists, anthropologists, and more recently semioticians, and many other types of savant ever since that word entered theoretical discourse during the period of the Reformation and the Scientific Revolution. (Redner, 1994 : 23)

Prendergast souligne lui aussi la complexité du concept de représentation :

the cross-disciplinary dimension (...) is itself an index of the difficulty of gaining stable purchase on the concept, since its meanings and values shift considerably as we cross the boundaries from one discipline to another. If its flexibility is part of its enduring intellectual fascination, it is also a source of potentially disabling confusion. (Prendergast, 2000 : xi)

L'auteur parle même de « *radical divergence of meaning and use* » et ajoute que

the concept of representation behaves in a whole variety of different ways according to context, intellectual discipline, and object of inquiry. It plays an important role in disciplines as diverse as literary studies, philosophy, psychology, and anthropology and in theoretical approaches as diverse as structuralism, semiotics, Marxism, and psychoanalysis. (Prendergast, 2000 : 4)

Selon Jovchelovitch (2007), les différents désaccords entourant le concept de représentation ont pour origine la tendance, chez certains auteurs, à focaliser uniquement sur

sa fonction épistémique, soit sa capacité à produire la connaissance sur le monde, tout en faisant abstraction des liens unissant les représentations, les contextes et les gens.

3.2.2 Les significations du terme représentation

Les livres consultés présentent tous une définition différente du terme représentation. Dans la plupart des cas, elle est vague, généraliste ou encore trop pointue et en lien direct avec une école particulière de pensée, notamment la sémiotique. La définition proposée par Prendergast dans son ouvrage *The Triangle of Representation* (2000) est la plus complète et recoupe les définitions de différents auteurs, entre autres Sorrell (2004), Bowles (2006) et Webb (2009).

Le terme « représentation » possède une histoire sémantique complexe (Prendergast, 2000). Prendergast propose deux principales significations. Tout d'abord,

[T]here is the sense of represent as re-present, to make present again, in two interrelated ways, spatial and temporal: spatially present (in the sense of the German darstellen, 'to put before', 'to put there') and present in the related temporal sense of the present moment (to present there and now). (Prendergast, 2000 : 4)

C'est ce que nous nommerons « rendre de nouveau présent » ou encore « re-présenter ». Cette signification du terme représentation proviendrait en partie du mot latin *repraesentare* que Prendergast (2000 : 4) traduit par « *bringing to presence again* ». Selon lui, *repraesentare* est « *usually understood as the literal reappearance of an absent person or object but also carrying the sense of making present again by means of a simulacrum and thus aligning the concept of representation with notions of illusion.* » (Prendergast, 2000 : 4-5) Redner souligne que toutes les langues européennes ont soit adopté une variante du mot latin *repraesentatio* soit créé leurs propres termes, par exemple les expressions *vorstellung*, *darstellung* et *venreter* proviennent toutes de la langue allemande (Redner, 1994 : 23).

Prendergast identifie une seconde signification du terme représentation, soit « *standing for* » où « *a present term 'b' stands in for an absent term 'a'* » (Prendergast, 2000 : 5). Nous nommerons ce sens « être présent pour ». L'exemple le plus simple est celui d'un mot écrit ou parlé se substituant à quelque chose (un mot, un concept, etc.) qui est absent. Ainsi, pour parler d'un chat, nul besoin d'avoir avec soi un chat. Chat, *cat*, *gato*, etc., les mots et les sons

renvoient tous à l'animal même. Prendergast précise que « *[i]n this wider sense of representation as standing for, representation can be said in theory to cover the whole field of culture (that is, all semiotic systems from traffic lights to wedding rituals).* » (Prendergast, 2000 : 5)

On rencontre fréquemment les significations « re-présenter » et « être présent pour » dans le contexte des arts et dans celui de la politique. Dans le premier contexte, il est question, par exemple, des personnages d'un roman qui représentent, ou sont présents pour, des personnes réelles ou encore « *certain kinds of human experience in the world* » (Prendergast, 2000 : 5). Pour le second contexte, on parle de représentation dans un système politique où certaines personnes représentent d'autres qui sont absentes. Par exemple dans le modèle de démocratie parlementaire. Prendergast indique que « re-présenter » et « être présent pour » peuvent s'appliquer tant au contexte des arts qu'à celui de la politique mais souligne que dans ce dernier contexte, « *representation can sometimes signify an act of delegation that does not entail claims to a relation of likeness between represented and representing* ». (Prendergast, 2000 : 5) Sorrell précise qu'il s'agit alors d'un acte de délégation, « *working on behalf of* » et cite l'exemple d'un avocat représentant les intérêts de son client (Sorrell, 2004 : 3).

3.2.3 Les représentations et la connaissance

Selon Pickering, plusieurs philosophes ont déclaré que « *behind all knowledge lies representations.* » (Pickering, 2000a : 2) Parmi ces philosophes, on retrouve Émile Durkheim. D'après Pickering, Durkheim « *holds that the world cannot be known as a thing-in-itself but only through representations.* » (Pickering, 2000a : 3) Par conséquent, les représentations permettent d'accéder à la connaissance, à la logique et à la compréhension de l'humanité (Pickering, 2000b).

Pour Jovchelovitch, les représentations et l'acte de représenter sont à la base de tout système de connaissances : « *Representational processes are both symbolic and social, expressing subjective, intersubjective and objective worlds. They constitute the architecture of all knowledge systems.* » (Jovchelovitch, 2007 : 3) Elle précise que « *[i]t is through representation that we can understand both the diversity and the expressiveness of all*

knowledge systems. » (Jovchelovitch, 2007 : 2) D'après l'auteure, différents modes de représentations rendent possibles différentes formes de connaissance.

3.2.4 Les représentations, l'individu et le monde

Les représentations font partie intégrante de notre vie quotidienne. De fait, selon Webb (2009), nous baignons littéralement dans les représentations. Pour Ankersmit, les représentations définissent la réalité, notre réalité. Il souligne que

[O]ne of the reasons why we need representations is that they enable us to obtain and to express an insight into the nature of things. That is why we have artistic representation, historical representation and political representation. For representation defines reality; and that is why we could not possibly do without it. (Ankersmit, 2003 : 320)

Une vie sans représentation serait donc impossible. Redner (1994) abonde dans le même sens et précise qu'indépendamment du chaos régnant sur une société donnée, il y aura toujours des représentations dans cette société, car l'être humain ne peut vivre dans le « *cultural chaos* ».

Selon Webb, les représentations nous aident à comprendre le monde qui nous entoure et définissent notre rapport à ce monde. Il précise que « *it is how we understand our environments and each other. It is also how we both are, and how we understand ourselves; representation is implicated in the process of me becoming me.* » (Webb, 2009 : 2) Jovchelovitch abonde dans ce sens, mais souligne que

Representations are not a mirror of the world outside and are not purely the mental constructions of individual subjects. They involve a symbolic labour that springs out of the interrelations between self, other and the object-world, and as such have the power to signify, to construct meaning, to create reality. (Jovchelovitch, 2007 : 11)

L'auteure précise qu'il est essentiel de comprendre les représentations en tant que « *social process embedded in institutional arrangements, in social action, in the active dynamics of social life, where social groups and communities meet, communicate and clash.* »

(Jovchelovitch, 2007 : 11-12) En d'autres termes, les représentations sont indissociables de la culture³⁹ où elles ont cours.

3.2.5 Les représentations et la culture

3.2.5.1 Les représentations comme produits

Toutes les cultures fabriquent des représentations (Redner, 1994; Webb, 2009). Cependant, ces représentations ne sont pas figées dans le temps et diffèrent d'une culture à une autre. Ainsi, « *the 'truth' of any representation is always only true insofar as it is perceived and coded as such by people. What seems to be true, right or accurate is, generally speaking, only true, right or accurate when it fits with a particular social, historical and personal perspective.* » (Webb, 2009 : 7) Dans la même ligne de pensée, l'auteure souligne l'apport d'Émile Durkheim :

His argument was that people perceive things as being awe-inspiring not because of the phenomenal properties of these things, but because of the representations their culture has made of them. This is why one real-world thing may be perceived, observed and invested with symbolic significance, and another is barely, or not at all, observed: a culture will worship the sun, but not the ocean; or a mountain, but not the sun. (Webb, 2009 : 34-35)

Redner abonde dans le même sens et précise que « *what is representational within culture (...) varies according to the changing historical situation in which culture is embedded.* » (Redner, 1994 : 1-2)

3.2.5.2 Les représentations comme producteurs

Pour Jovchelovitch, la production de représentations, dans le sens de re-présenter, est un processus fondamental de l'être humain :

it underlies the development of mind, self, societies and cultures. To represent, that is, to make present what is actually absent through the use of symbols is central to the ontogenetic development of the human child, is at the basis of the construction of languages and the acquisition of speech, is crucial to the establishment of interrelations that constitute the social order and is the

³⁹ La « culture » est prise ici dans le sens de « [l']ensemble des structures sociales et des manifestations artistiques, religieuses, intellectuelles qui définissent un groupe, une société par rapport à une autre. » (Maubourguet, 1996 : 298)

material through which cultures are formed and transformed across time and space. (Jovchelovitch, 2007 : 10)

La production de représentations est donc à la base du développement de l'individu (*mind* et *self*) et du développement des sociétés et des cultures. Webb abonde dans le même sens et indique que « *each of us is produced through a complex mix of background, tastes, concerns, training, tendencies, experiences - all made real to us through the principles and processes of representation that frame and govern our experiences of being in the world.* » (Webb, 2009 : 2) Ainsi, les représentations produisent une réalité *véridique* qui encadre notre existence et nos expériences. Cela rejoint la pensée de Jovchelovitch (2007 : 10) pour qui la « *reality of the human world* » est entièrement constituée de représentations sans lesquelles cette réalité ne pourrait pas exister. Cette idée selon laquelle la culture est produite par les représentations se retrouve également chez Redner. L'auteur va cependant encore plus loin en soutenant qu'elles en constituent même l'élément fondamental : « *[r]epresentation might not be the whole of a culture, but it is always the salient constitutive feature of it.* » (Redner, 1994 : 1)

3.2.5.3 Les représentations comme produits et producteurs

Résumons les deux précédents points. D'un côté, les représentations sont à la fois produites et régulées par une culture. Elles en sont donc le produit. D'un autre côté, les représentations sont productrices d'un individu donné (*mind* et *self*), mais aussi d'une culture et d'une société données. Ce qui signifie que les représentations sont à la fois le produit, à la fois le producteur. En ce sens, cela rejoint les positions contradictoires de Kant et de Durkheim sur la question de la production des représentations et de l'esprit (*mind*). En effet, selon Pickering, « *Kant (...) sees representations as being produced by a faculty of the mind whereas for Durkheim the mind is a set of representations* » (Pickering, 2000a : 4).

À la lumière des différents textes consultés, il nous apparaît que les positions de Kant et Durkheim ne sont pas contradictoires, mais complémentaires. Oui, une culture et un individu (*self* et *mind*) sont produits par les représentations. Cependant, celles-ci ne sont pas figées dans le temps, elles évoluent. De fait, l'apport d'une culture ou d'un esprit étrangers⁴⁰

⁴⁰ « Étranger » étant ici compris comme ne possédant pas le même système de représentations.

viendra modifier le système de représentations et en produire de nouvelles. Les nouvelles représentations modifieront à leur tour la culture et l'esprit. Cela rejoint l'idée de Jovchelovitch qui souligne, à propos des représentations,

[e]ven when they manage to reach a high level of consensus within a culture, history shows that there will always be some level of dissent, some individual or group prepared to propose alternative representations. In the struggles over representation we can see the precarious and unstable nature of our definitions, of our knowledge, of what constitutes truth and reality. (Jovchelovitch, 2007 : 10)

En d'autres termes, parce qu'il y a un va-et-vient constant entre les représentations et la culture et l'esprit, rien n'est immuable. Conséquemment, ce qui est valide aujourd'hui ne l'était probablement pas hier et ne le sera possiblement pas non plus demain.

3.2.6 La représentation : un acte créatif

Nous avons souligné plus tôt que la production de représentations est à la base du développement de l'individu (*mind* et *self*), des sociétés et des cultures. Nous avons également mentionné que les représentations produisent une réalité qui encadre notre existence et nos expériences. Deux mots sont importants ici : production et représentation. Or, puisque la production suppose une action, nous pouvons en déduire que la représentation implique une action. Comme l'explique Prendergast, « *representation is not simply passive reflection of ways of looking at the world but itself an active force in the social construction of reality.* » (Prendergast, 2000 : 12)

Pour Bowles, la « *[r]epresentation is a constructive act* » (Bowles, 2006 : 75). Elle souligne que le fait que toute représentation présuppose une action délibérée impliquant des choix est l'une des caractéristiques essentielles des représentations. Sorrell abonde dans le même sens et souligne que « *[r]epresentations are not discovered whole cloth, but are constructed, woven together out of many strands, by fingers that care about how they are put together and submitted to - or imposed upon - other persons.* » (Sorrell, 2004 : 2) Enfin, on retrouve également l'idée d'action et de création chez Jovchelovitch pour qui les

representations are not a mirror of the world outside and are not purely the mental constructions of individual subjects. They involve a symbolic labour that springs out of the interrelations between self, other and the object-world, and

as such have the power to signify, to construct meaning, to create reality.
(Jovchelovitch, 2007 : 11)

3.2.7 La diffusion des représentations

Toutes les cultures, anciennes et actuelles, ont construit puis véhiculé des représentations. De fait, selon Redner,

[w]hether through science, politics and art, as ours does, or through myth, ritual and rite, as so-called primitive cultures do, or through theology, ceremony and drama, as some of the older cultures did – all cultures, irrespective of their antiquity or modernity, develop their own forms of representation. (Redner, 1994 : 1)

Les représentations peuvent se présenter à nous sous une variété de formes : des mots écrits ou parlés, des gestes régis par les conventions sociales, des dessins ou des images peintes, des signaux de fumée, des sons enregistrés, des photographies, des images de films, etc. (Currie, 1995). Tout peut être représentation, mais toutes les représentations ne sont pas égales comme le souligne Currie : « *[j]ust about anything we do or use can be a representation, though some things are richer than others in their representational capacities; they are more apt to allow the communication of complex meanings* » (Currie, 1995 : 2).

Redner (1994) désigne sous le terme « *media of representation* » les moyens physiques grâce auxquels les représentations sont produites, véhiculées et conservées. Il souligne que ces « *media of representation* » évoluent à travers le temps, en fonction notamment des nouvelles technologies et des avancées techniques. À titre d'exemple, les médias à la base de la représentation verbale ont évolué de la façon suivante : la mémoire orale, l'écriture de hiéroglyphes, l'écriture alphabétique, l'imprimerie puis enfin l'électronique (Redner, 1994).

Les représentations que les médias nous offrent ne constituent pas une réflexion ou une présentation de la réalité, mais plutôt une re-présentation, une interprétation, une version variée et variable qui influence notre vision du monde, ce que nous en pensons et ce que nous ressentons à son égard (Good, 2007). Aussi, le type de média grâce auquel est véhiculée une représentation donnée a une grande influence non seulement sur la manière dont cette représentation est diffusée, mais également sur la représentation elle-même (Webb, 2009). Webb souligne à ce propos la portée exceptionnelle des médias de masse :

The mass media, the springboard for this, is itself a field with huge signifying power. Between the news on radio, television and in print, the popular and specialist magazines, television dramas and documentaries, Hollywood film, international and independent movies, the massive music industry and the games and online world, it touches virtually all of us (...) Its reach is enormous; and, because it is so much a part of our lives and because it repeats stories and ideas over and over, its representations can easily come to seem like truths. This is the 'I heard it on the news: it must be true' syndrome. (Webb, 2009 : 108-109)

Les propos de Helsby rejoignent ceux de Webb. L'auteure précise que :

Media theorists would see the network of messages of discourses emerging from different sources, of which media are one of the most powerful, creating a 'mental set'. Repetition of these messages reinforces the beliefs and makes them appear natural, 'just there', and so conform the dominant world view, or the 'status quo' (Helsby, 2005 : 6).

Selon Webb, le pouvoir des médias de masse provient de deux éléments clés. Dans un premier temps, les idéologies y sont consciemment et volontairement représentées. Ensuite, les idéologies représentées y sont répétées encore et encore, et ce, tant par l'intermédiaire de différents médias qu'à l'intérieur d'un même média, par exemple, différentes séries télévisées. Elle précise qu'ainsi « *ideas are rehearsed and reiterated, to the point that they come to seem obvious, true and inevitable.* » (Webb, 2009 : 116) Cependant, cette réalité n'est pas aussi réductrice qu'elle y paraît. De fait, l'auteure note que les médias de masse ne présentent jamais un seul et unique point de vue, mais plutôt un point de vue et son exacte contrepartie :

[B]ecause it is filled with and consumed by people in all their particularities, it never gives only one point of view. As fast as one aspect of the sector is shoring up the conservative view, for instance, another is urging radical change; one part encourages capitalism, another encourages people to move towards a new counter-cultural life; one side makes the emptiness and the game of representation very transparent, and another presents its products as though they are windows onto reality. It is not a fixed or monolithic sector (...). (Webb, 2009 : 128-129)

Enfin, faisant siens les propos d'Adorno (1991), Webb (2009) rappelle que de façon générale, les industries culturelles n'imposent pas d'idéologies particulières, mais en présentent plutôt un éventail restreint.

3.2.8 Les représentations et le cinéma

Le cinéma occupe une place particulière dans le domaine des représentations, le septième art pouvant dans bien des cas s'apparenter à un média de masse en raison du réseau de distribution des films. Liés tant à la culture populaire qu'au domaine des arts, le cinéma et les représentations qu'il véhicule sont incontournables. Ainsi, selon le réalisateur Win Wenders, le cinéma du XX^e siècle a façonné la société dans laquelle nous vivons actuellement :

Our contemporary life as it is would be completely different if the 20th century had happened without the cinema – our habits, the way we look, what we do, what we think, would be different – our contemporary life now in the early 21st century is completely formed by the fact that the 20th century was the century of the moving image – the moving image changed out way of thinking, moving around and seeing things. (Win Wenders, 2003 dans Penz et Lu, 2011 : 7)

Les images permettent de capturer un moment, mais le cinéma va plus loin en captant des images en mouvement et en y insufflant des significations particulières comme le soulignent Corrigan et White :

Add motion, and the power of images to both show and interpret information magnifies exponentially. More often than not, a film image is designed to do both at once: to realistically and reliably show, or present, the visual truth of the subject matter, and to color that truth with shades of meaning, or to represent it in order to obtain an emotional or intellectual response. (Corrigan et White, 2009 : 122)

Selon Currie (1995), le cinéma est un média d'images, de même qu'un média de représentations (*representational medium*), c'est-à-dire un moyen grâce auquel les représentations sont produites et transmises.

À la question portant sur la pertinence de l'étude des représentations cinématographiques, Godfrey (2007) fournit trois éléments majeurs. Tout d'abord, les *moving images* sont la forme de communication dominante du XX^e et XXI^e siècle. Ensuite, le cinéma fait beaucoup plus que nous divertir, il nous renseigne sur nous-mêmes. Enfin, l'étude du cinéma est importante parce que les représentations qu'il véhicule influencent les politiques, la société et le monde dans lequel nous vivons.

Le deuxième argument de Godfrey trouve un écho chez Geiger et Rutsky (2005) . Selon ces derniers, les films offrent beaucoup plus que ce qu'ils donnent à voir au premier regard :

In films, the emotional charge conveyed at a connotative level is even more pronounced [than it is in photography]. Because of their complexity, their combination of images, music, and spoken dialogue, their frequent reliance on stories and characters that stir our feelings at a visceral level, films always communicate much more than their obvious message. (Geiger et Rutsky, 2005 : 20-21)

Le dernier argument pour sa part rejoint la pensée de Good pour qui le « *[f]ilm is a representational system that communicated concepts and feelings in such a way as to enable interpretation of their meaning.* » (Good, 2007 : xiii) L'auteure précise que « *[a film] may invite its audience to understand a preferred reading of it yet a viewer's social positioning may influence their reading of a film.* » (Good, 2007 : xiii)

3.2.8.1 La représentation de la ville au cinéma

Selon Paquot (2003), le cinéma est né à la ville et son histoire est étroitement liée à celle de la ville moderne. L'auteur souligne d'ailleurs que « [l]e cinéma est à la ville ce que l'esprit est à l'humoriste ou d'une manière plus empathique, l'honneur au chevalier, et d'une façon plus populaire le comptoir au bistrot! C'est à la fois l'expression d'une culture et la culture d'une condition. » (Paquot, 2005 : 14)

Le cinéma participe à la fabrication de notre regard sur la ville par les représentations qu'il en fait. Ainsi, selon Jousse, « le cinéma, plus qu'aucun autre art (à part évidemment l'architecture mais c'est une tautologie!), a définitivement changé notre regard sur la ville ». (Jousse, 2005 : 10) Il mentionne l'apport d'écrivains tels Baudelaire, Proust, Hemingway, Debord et Modiano dans la fabrication d'une vision de Paris, mais précise que « le cinéma a simultanément donné un visage à cette ville, enregistré ses mutations et peuplé notre imaginaire d'instantanés persistants, voire éternels. » (Jousse, 2005 : 10) Dans un même ordre d'idée, Bouquet mentionne que dans la théorie du cinéma anglo-saxonne – pour qui le couple ville/cinéma semble devenu un point central depuis le milieu des années 1990 – le cinéma

« est plus que la somme de ses films et de ses représentations; il invente les vies et les villes autant qu'il les donne à voir. » (Bouquet, 2005 : 114)

Pour Jousse, non seulement le spectateur en vient à connaître les villes à travers le cinéma, il en vient également à y habiter :

C'est par le cinéma que je me suis constitué en tant qu'habitant des villes, en tant que citadin à la fois sédentaire et nomade. Et c'est par le cinéma que j'ai habité imaginairement tellement de villes que je ne connaissais pas et que j'ai aujourd'hui le sentiment de mieux connaître » (Jousse, 2005 : 10).

Cette « connaissance » de la ville par l'intermédiaire du cinéma est d'ailleurs soulignée par Penz et Lu selon qui l'étude des représentations de la ville au cinéma est complémentaire aux études traditionnellement factuelles de la ville :

While an approach to studying cities must build on hard facts as the necessary backbone to any serious investigation, we believe that cinema provides complementary evidence of the 'soft' side of the city as coined by Raban (1974: 2) 'The city as we imagine it, then, soft city of illusion, myth, aspiration, and nightmare, is as real, maybe more real, than the hard city one can locate on maps, in statistics, in monographs on urban sociology and demography and architecture'. (Penz et Lu, 2011 : 8)

Pour ces auteurs, l'étude de l'espace urbain représenté dans les films peut également produire une vision, une compréhension plus globale de la ville permettant d'anticiper son présent et son future. (Penz et Lu, 2011)

3.2.8.2 La représentation de New York au cinéma

Dans son ouvrage *Amérique*, Baudrillard soutient que les villes italiennes et hollandaises semblent issues de la peinture alors que la ville américaine semble plutôt « issue vivante du cinéma » (Baudrillard, 1986 : 56). L'auteur souligne

[qu']il ne faut donc pas aller de la ville à l'écran, mais de l'écran à la ville pour en saisir le secret. C'est là où le cinéma ne revêt pas de forme exceptionnelle, mais où il investit la rue, la ville entière d'une ambiance mythique, c'est là qu'il est véritablement passionnant. » (Baudrillard, 1986 : 56-57)

Ainsi, l'apport de la représentation de la ville au cinéma est tel, que le spectateur en vient à connaître et à reconnaître les villes à travers la vision que le cinéma en donne et en a donné. Ceci semble particulièrement vrai dans le cas de New York comme le note Blake :

even those who have never visited the Big Apple at all feel certain sense of awareness of the city because of the movies. Audiences from Malibu to Miami, from Karachi to Capetown, know all about New York from seeing its images on the screen in all sorts of films (Blake, 2005 : 3).

Le cinéma permet un « accès privilégié à l'espace urbain, en tant qu'il est un mixte d'espace réel et d'espace mythique. » (Jousse, 2005 : 9) Blake souligne d'ailleurs à propos du mythe « New York » que :

The familiar sights and sounds that create the concepts of New York in the popular imagination are preponderantly located in the commercial districts of Manhattan : Radio City and the Rockettes, the Empire State Building, the Waldorf Astoria, Central Park, Times Square, and Bloomingdale's. (...) In fact, these well-known icons appear with such frequency in films that they have created the concept of New York throughout the world. Without the movies, the term New York would have a different content. In this sense, New York is as much an artificial construct of the movies as John Ford's Old West or Tarzan's Africa (Blake, 2005 : 4).

Enfin, Jones (2005) mentionne au sujet de New York au cinéma que la ville possède une identité, une personnalité et des humeurs qui lui sont propres, cela peu importe le réalisateur. L'auteur souligne d'ailleurs qu'à l'exception de Paris et New York, « [p]eu de villes vivent à l'écran. » (Jones, 2005 : 501) Il précise que Londres et Los Angeles sont trop vastes et « qu'elles existent davantage sur la page (...) que sur la pellicule », alors que Boston est plutôt liée « à la littérature et au XIX^e siècle » et que La Nouvelle-Orléans « appartient au début du XX^e et à la musique. » (Jones, 2005 : 501)

3.2.8.3 La représentations des toits au cinéma

Peu d'écrits portent sur la représentation des toits au cinéma et ceux qui existent portent essentiellement sur la représentation des toits de Paris, principalement dans le cinéma français. Deux éléments ressortent cependant de ces écrits. Le premier de ces éléments concerne la représentation du penthouse dans le cinéma américain. Les tout premiers penthouses apparaissent dans les années 1920 et 1930. Le phénomène est observable à New York, mais se manifeste presque simultanément dans plusieurs grandes villes européennes (Betsky, 2005). Betsky souligne l'importance du cinéma et de la littérature dans la définition et la propagation de la nouvelle symbolique du penthouse « *films and novels soon turned the*

phenomenon into the symbol of the highest achievement and elegance » (Betsky, 2005 : 8).

Genghini & Solimita abondent dans le même sens et précisent

[qu'il] est probable que l'imaginaire collectif ait été, et soit encore, influencé par les stéréotypes cinématographiques, plutôt que par des œuvres architecturales, fussent-elles fortes et fascinantes. L'attitude de matrice 'hollywoodienne' a finalement statut de symbole attestant d'un pouvoir donné par une position sociale et économique particulière. (Genghini et Solomita, 2003 : 10-11)

Le second élément porte sur la représentation du toit selon le genre cinématographique. Ainsi, il appert que les représentations des toits ne sont pas limitées à un seul genre et que le genre influence le récit et les usages du toit. De fait, dans son livre publié en 2003, Thierry Paquot met en lumière comment, chacun à leur façon, les différents styles cinématographiques⁴¹ représentent le toit :

- Dans les westerns, les toits représentent souvent un endroit de choix pour créer une embuscade en permettant à la personne qui s'y trouve de voir tout en demeurant dissimulée.
- Dans le film policier et le film d'aventures, le toit devient le théâtre de poursuites, de batailles et de cascades spectaculaires. Il est aussi un espace de surprises où les différents protagonistes surgissent pour entrer en scène et où les revirements sont fréquents. Enfin, il est un terrain où il peut être risqué de s'aventurer et où la mort peut parfois frapper.
- Dans le cinéma de science-fiction, les vues aériennes des toits soulignent et renforcent la fragilité du monde des humains tout en accentuant la puissance des envahisseurs.
- Dans le cinéma fantastique, les toits participent à créer une ambiance emplie de mystère. Selon Vialle (2000), les toits seraient même un espace privilégié du genre fantastique.

⁴¹ Paquot utilise le terme style cinématographique dans le sens de genre cinématographique et non en référence aux techniques cinématographiques utilisées. Notons que le genre est compris comme « *a category or classification of a group of movies in which the individual films share similar subject matter and similar ways of organizing the subject through narrative and stylistic patterns.* » (Corrigan et White, 2009 : 332)

Chapitre 4 La méthodologie de recherche

4.1 Le positionnement méthodologique

4.1.1 L'approche théorique

Hall (1997) identifie trois grandes approches théoriques traitant de la question des significations (*meanings*) dans les représentations, soit la *reflective* ou *mimetic approach*, la *intentional approach* et la *constructionist approach*.

Dans la première, « *meanings is thought to lie in the object, person idea or event in the real world, and language functions like a mirror, to reflect the true meaning as it already exists in the world.* » (Hall, 1997 : 24). Les critiques de cette approche soulignent qu'aucune place n'est laissée à l'interprétation ou à une utilisation différente des codifications existantes (Helsby, 2005).

À l'inverse, dans la *intentional approach* on présuppose que chaque auteur a une intention bien définie qu'il impose à travers son langage. Ainsi, « *[w]ords mean what the author intends they should mean.* » (Hall, 1997 : 25). Cela signifie que chaque acte de communication est unique. Or, pour communiquer, et donc se faire comprendre, il est essentiel de partager des codes et conventions linguistiques (Hall, 1997; Helsby, 2005).

Pour sa part, la *constructionist approach* se positionne à l'encontre des deux autres approches comme l'explique Hall :

[the constructionist] approach recognizes [the] public, social character of language. It acknowledges that neither things in themselves nor the individual users of language can fix meaning in language. Things don't mean : we construct meaning, using representational systems. (Hall, 1997 : 25)

Selon Helsby (2005), la majorité des travaux portant sur les médias ont recours à cette dernière approche. C'est également l'approche que nous utilisons dans cette recherche. Ceci étant dit, on retrouve deux grandes variantes de cette approche, soit l'approche de la sémiotique et l'approche discursive (Helsby, 2005). Pour notre recherche, nous privilégions l'approche discursive. De fait, nous considérons ici le cinéma comme un discours sur la ville :

un discours portant sur une ville réelle où les cinéastes sont influencés par la ville telle qu'elle se présente à eux, mais aussi un discours portant sur une ville proposée, imaginée et possiblement idéalisée par ces mêmes cinéastes.

Selon l'approche discursive, celui qui possède la connaissance et les moyens de diffuser cette connaissance a le contrôle sur autrui comme l'explique Helsby :

If you possess a particular knowledge and you have the power to express this knowledge, it can become the truth by which others will lead their lives. The knowledge might change over time, and hence the beliefs will change and we will behave differently according to the new ideologies. The person/institution who has the 'knowledge' will also have the power to represent the new truth of discourse. The circulation of discourses can be on the macro or the micro scale. Obviously the larger the body circulating the truth, the more influential it is. (Helsby, 2005 : 5-6)

Cette dernière phrase est particulièrement intéressante pour notre recherche si l'on considère le pouvoir de diffusion (via la distribution) des films américains à travers le monde.

4.1.2 La recherche d'une méthode d'analyse

Après un long processus de recherche d'une méthodologie d'analyse applicable à l'analyse de films, il s'est avéré qu'aucune méthode traditionnellement associée aux analyses visuelles ne répondait à nos besoins.

D'une part, il n'y a pas de méthode universelle pour l'analyse de film (Aumont et Marie, 2004) et les recherches en études cinématographiques portent souvent sur un film particulier, sur un genre cinématographique ou encore sur un petit corpus de films d'un même réalisateur. Aussi, les méthodes d'analyse utilisées semblent souvent abstraites, presque intuitives. Enfin, relativement peu de ces recherches portent sur les représentations de la ville et encore moins sur les représentations de la ville aérienne et des toits. Pour ces raisons, nous ne voulons pas limiter le corpus à l'étude à seulement quelques films et visons plutôt l'exploration.

D'autre part, les recherches portant sur l'analyse iconographique s'intéressent aux images fixes. Il n'y a donc pas de prise en compte du son ni des actions des personnages, ce qui nous amène loin du fait cinéma. Également, l'analyse iconographique s'attarde souvent sur

une seule oeuvre ou encore les oeuvres d'un même artiste. Encore une fois, nous ne voulons pas limiter notre corpus d'analyse de cette façon.

Nous avons donc pris le parti de considérer les représentations issues des films comme un ensemble de discours portant sur le paysage de la ville aérienne, dans ce cas-ci New York. À travers une analyse de ces discours, nous souhaitons identifier les diverses valeurs et caractéristiques associées aux toits afin de vérifier nos hypothèses de recherche. Pour arriver à ce résultat, nous avons suivi l'exemple de Penz (2010)⁴² et développé notre propre méthode d'analyse. Pour ce faire, nous avons utilisé une approche mixte et développé une analyse en deux étapes, soit une analyse des contenus filmiques suivie d'une analyse des qualifications paysagères. Ces deux analyses sont discutées plus amplement à la section 4.6.

4.1.3 La singularité et les limitations de notre recherche

La singularité et les limitations de notre recherche sont de diverses natures soit méthodologique, interprétative et technique.

4.1.3.1 Le procédé d'échantillonnage

Nous avons eu recours à une méthode d'échantillonnage par choix raisonné pour la sélection des films à analyser. Ce type de méthode est non probabiliste, c'est-à-dire que la sélection des unités de l'échantillon n'est pas le fait du hasard. En effet, l'échantillon obtenu par cette méthode repose sur un choix raisonné réalisé par le chercheur qui désire « orienter sa recherche sur un type de phénomènes ou d'individus qui se distinguent des autres selon certaines caractéristiques. » (Dépelteau, 2000 : 222) Puisque notre recherche se veut avant tout exploratoire et que l'un de ses objectifs est de dresser un portrait d'ensemble, il nous semblait essentiel de ne pas limiter notre corpus par l'utilisation d'une méthode probabiliste.

4.1.3.2 L'interprétation du chercheur

Notre recherche porte sur les représentations. Or, qui dit représentation, dit également interprétation. Tuner souligne que

⁴² Face à l'inadéquation des méthodes les plus communément utilisées pour l'analyse filmique, par exemple l'analyse textuelle et l'analyse structurale, il a développé sa propre méthode pour analyser la représentation de la ville réelle dans la ville cinématographique (Penz, 2010).

The complexity of film production makes interpretation, the active reading of a film, essential. We need to, and inevitably do, scan the frame, hypothesize about the narrative development, speculate on its possible meanings, attempts to gain some mastery over the film as it unfolds. The active process of interpretation is essential to film analysis and to the pleasure that film offers. (Turner, 2006 : 92)

S'il est possible d'encadrer dans une certaine mesure l'interprétation, il n'en demeure pas moins que le procédé est intimement lié au chercheur comme l'explique Turner : « *films are not autonomous cultural events. We understand films in terms of other films, their worlds in terms of our worlds.* » (Turner, 2006 : 92) Aussi, nonobstant le degré de réalisme d'un film, il convient de se rappeler que le cinéma ne présente jamais la réalité, mais plutôt un monde construit. De fait, « *[h]owever compelling the film, we must remember as we surrender to its enjoyment that the world of cinema is ultimately not one of neutral recording, but of artifice* ». (Bullock, 2003 : 397) Par conséquent, la narration finale n'est pas une reproduction exacte, mais bien une réinterprétation de la part du chercheur comme le note Riessman : « *[a]lthough the goal may be to tell the whole truth, our narratives about others' narratives are our worldly creations.* » (Riessman, 2002 : 228)

4.1.3.3 L'écran et le ratio de l'image

Le format de l'image projetée au cinéma diffère du format de l'écran des téléviseurs. De fait, le ratio de l'image (*aspect ratio*) dans les salles nord-américaines est 1,85:1⁴³ alors que le ratio de la majorité des téléviseurs vendus aujourd'hui en Amérique du Nord sont à écran large, ce qui correspond à 1,78:1 (16/9). Qui plus est, jusqu'à l'arrivée des téléviseurs à écran large dans les années 1990, le ratio de l'image des téléviseurs correspondait à 1,33:1 (4/3). Si la majorité des films sur support DVD vendus aujourd'hui ont un ratio 1,85:1 ou 1,78:1, les films sur support VHS et certains films sur support DVD produits dans les années 1980 et 1990 ont un ratio 1,33:1. La technique pour recadrer une image de ratio 1,85:1 à une image de ratio 1,33:1 ou de ratio 1,78:1 est relativement simple : on recadre les images en coupant à droite et à gauche de l'objet filmé⁴⁴. Par conséquent, l'image résultante est

⁴³ Il s'agit du rapport de la largeur de l'image sur sa hauteur.

⁴⁴ Ce procédé est appelé *pan and scan*.

incomplète et ne contient qu'une portion des images méticuleusement cadrées par le réalisateur et son équipe. Ceci pose problème puisque, comme l'explique Lessard :

[t]oute opération de cadrage a à voir avec un choix. Cadrer, c'est choisir une portion du monde, découper une partie du réel avec lequel le cinéaste est en contact direct. Mais choisir de montrer tel aspect du monde plutôt qu'un autre, implique, nécessairement, une intention : intention monstrative (*sic*) certes, mais aussi, et peut-être, intention de dire quelque chose, de signifier, d'orienter. (Lessard, 2009 : 16)

Dans un même ordre d'idée, Sorlin souligne que le cadrage, les mouvements de caméra, l'éclairage et le montage révèlent « *what operators and editors had in mind, what they wanted to emphasize or to conceal.* » (Sorlin, 2006 : 175) Afin de limiter l'impact sur les données collectées, nous avons cherché à visionner des copies de films ayant un ratio le plus près possible du ratio de l'image projetée au cinéma.

4.2 Le terrain d'étude

Notre recherche porte sur les toits de New York. L'expression « New York » fait ici référence aux arrondissements de la Ville de New York, soit Manhattan, le Bronx, Brooklyn, Queens et Staten Island. Nous avons pris le parti de parler de New York dans son ensemble sans faire de distinction entre les cinq arrondissements, ceci pour la simple raison qu'il n'est pas toujours possible de différencier un arrondissement d'un autre dans les diverses représentations de New York.

Il est essentiel de préciser que notre intérêt porte sur les « représentations » des toits de New York. Ainsi, il importe peu que les films retenus pour l'analyse aient été filmés à New York, à Montréal où dans un studio à Los Angeles. Ce qui importe ici est que le récit du film se déroule dans la ville de New York.

Notre intérêt pour les toits de New York repose sur plusieurs constats tel que mentionné précédemment. Tout d'abord, les toits de New York ont une longue et riche histoire. Longue parce qu'elle s'étend sur plus de 140 années et riche parce qu'elle est à la fois planifiée et spontanée et qu'elle touche à toutes les couches de la société new-yorkaise, tant aux riches élites qu'aux plus démunis, tant aux jardiniers urbains qu'aux artistes en quête d'inspiration.

Ensuite, parce que les toits de New York ont marqué et marquent toujours le paysage aérien de cette ville. Les silhouettes et couronnements de l'Empire State Building et du Chrysler Building sont parmi les icônes les plus reconnaissables et les plus souvent représentées de la ville. D'ailleurs, le skyline de New York⁴⁵ est la première *must-see* des attractions suggérées par NYC & Company⁴⁶.

Également, parce qu'il y a un fort intérêt depuis ces dernières années pour les toits des villes, tout particulièrement pour les toits de New York. La panoplie de projets d'aménagement réalisés et le nombre de livres publiés sur le sujet illustrent clairement l'engouement et l'actualité de la question des toits new-yorkais.

Notre intérêt pour les représentations des toits de New York repose aussi sur des considérations architecturales et urbanistiques : les toits plats y sont omniprésents et la densité de la population y est très élevée⁴⁷. Ces deux éléments font de New York la candidate idéale à mille et une utilisations des toits et un modèle potentiel pour plusieurs grandes villes américaines et canadiennes partageant des caractéristiques et un climat similaires, entre autres Montréal, Toronto et Chicago.

Enfin, notre intérêt pour les représentations des toits de New York repose sur l'importance de la ville, ceci tant sur le plan national que sur le plan international. De fait, la ville de New York elle est le plus important centre urbain (Reitano, 2010 : 5) et la plus importante ville des États-Unis sur le plan économique, médiatique et culturel (The City of New York, 2013). C'est également la ville la plus représentée au cinéma : au moins 1 485 films américains⁴⁸ sortis sur les écrans entre 1980 et 2011 se déroulent en partie ou en totalité

⁴⁵ Observable de la terrasse du 86^e étage de l'Empire State Building et de la terrasse du Top of the Rock située au 67^e, 69^e et 70^e étages du Rockefeller Center.

⁴⁶ Organisme responsable du marketing, du tourisme et des partenariats pour la Ville de New York.

⁴⁷ Du moins en comparaison avec les autres villes américaines puisqu'elle occupe le premier rang au pays en ce qui concerne la densité avec plus de 27 000 personnes par mi², soit l'équivalent de plus 10 425 personnes par km² (New York City Department of City Planning, 2015).

⁴⁸ La recherche a été effectuée sur le site The Internet Movie Database (IMDb) (www.imdb.com). Les critères de recherche utilisés pour toutes ces villes sont les mêmes que ceux utilisés pour « la liste des films à considérer » présentée au point 4.4.1 : le film est sorti en salle entre 1980 et 2011, le film est un long métrage, le film est une production ou une co-production américaine et le nom de la ville fait partie des mots clés. Notez que la « liste des films à considérer » réelle pour la ville New York est plus élevée, soit 1 510. Cette différence s'explique par l'utilisation de plusieurs mots clés en lien avec la ville de New York au moment de l'élaboration de cette liste de films. Voir à ce sujet l'annexe 1.

à New York contre 972 pour Los Angeles, 305 pour Chicago, 236 pour San Francisco, 228 pour Washington D.C., 225 pour Las Vegas, 130 pour Miami, 117 pour Boston et 86 pour Philadelphie. New York est également la plus importante ville du monde sur le plan économique (Lankevich, 2015) en plus d'être l'un des leaders mondiaux dans les domaines de la musique, des médias, de la publicité, de la mode et du luxe (Kotkin et al., 2014), d'abriter le Siège de l'Organisation des Nations Unies depuis plus de 60 ans, d'être encore aujourd'hui l'une des principales portes d'entrée des immigrants aux États-Unis (Foner, 2013) et d'occuper une place unique dans l'imaginaire mondial comme le soulignait l'historien Timothy Garton Ash dans un article publié en 2002 :

For America is part of everyone's imaginative life, through movies, music, television and the Web, whether you grow up in Bilbao, Beijing or Bombay. Everyone has a New York in their heads, even if they have never been there -- which is why the destruction of the twin towers had such an impact. (Garton Ash, 2002)

4.3 La période à l'étude

La période d'étude de notre recherche s'étend de 1980 à 2011. Ce choix repose sur plusieurs éléments. Tout d'abord, nous avons mentionné plus tôt comment, selon l'approche discursive, les savoirs évoluent au fil des ans (Helsby, 2005). Considérant qu'un discours donné est ancré dans une spécificité historique et que notre intérêt porte sur les qualifications paysagères des toits de New York aujourd'hui, il devient essentiel de concentrer la recherche sur une période « contemporaine ».

Le second élément justifiant ce choix est le nombre restreint de films comportant des scènes de toit réalisés dans les années 1970. De fait, la recherche préliminaire n'a permis de trouver que quelques titres⁴⁹ : *On a Clear Day You Can See Forever* (1970), *Serpico* (1973), *God Told Me To* (1976), *The Goodbye Girl* (1977) et *Annie Hall* (1977). Il ne fait aucun doute qu'une recherche plus approfondie permettrait d'identifier un plus grand nombre de titres. Il reste cependant un problème majeur : l'accès à ces films. De fait, compte tenu de la difficulté à visionner plusieurs films des années 1980, et parfois même certains films des années 1990,

⁴⁹ Le film *The Godfather: Part II* (1974) comprend également une scène de toit, mais nous ne pouvons pas la considérer dans le cadre de cette recherche puisqu'elle se déroule au début du XX^e siècle. Voir à ce propos la condition numéro 12 présentée au point 4.4.3.

étendre la recherche aux années 1970 aurait pu entraîner un biais en raison de l'accès limité aux titres sortis en salle avant l'ère du magnétoscope maison⁵⁰.

Le choix de commencer la période en 1980 repose aussi sur la profonde coupure dans la façon de visionner un film avant et après le tournant des années 1980. À l'époque, voir un film signifie se rendre au cinéma ou s'asseoir devant son téléviseur et regarder un film présenté par une chaîne de télévision donnée. La démocratisation du magnétoscope maison et l'apparition des clubs vidéo changent dramatiquement les habitudes des spectateurs qui peuvent désormais non seulement louer une copie d'un film, mais également en acheter une et réécouter le film autant de fois et au moment qu'il leur plaît. Herbert souligne la rapidité du changement : « *[w]hereas there was no such a thing as the video store in 1976, there were about 30,000 such places in 1989. As a point of comparison, there were around 22,000 theatrical movie screens in the same year.* » (Herbert, 2014 : 18) Aujourd'hui, les formats DVD, Blu-Ray et numérique ont remplacé les cassettes vidéo et la grande majorité des clubs vidéo ont disparu, mais le spectateur a plus que jamais l'embarras du choix quant à la façon de visionner un film.

Ensuite, le choix de débiter l'étude en 1980 permet de rendre compte des multiples visages de New York alors que la ville connaît de grands changements économiques et sociaux qui modifient profondément son tissu urbain et les représentations de celui-ci. Ainsi, les années 1970 sont considérées comme le nadir de l'histoire de New York (Corkin, 2011), les taux de criminalité et de chômage y sont très élevés tandis que la désindustrialisation et le déclin de la population frappent la ville qui se trouve aux bords de la faillite. New York représente alors le symbole par excellence de la crise urbaine touchant les États-Unis :

Rampant arson, ravaging disease, surging welfare roles, high unemployment, untrammled drug use, brazen crime, filthy streets, sprawling graffiti, crumbling schools, huge rats, extensive homelessness, fiscal bankruptcy, police corruption, and political scandals horrified the nation. Gotham epitomized the problems everyone else hoped to avoid. It symbolized the urban crisis. (Reitano, 2010 : 181)

⁵⁰ Bien entendu, de nombreux films sortis en salle dans les années 1970 sont disponibles aujourd'hui sur support DVD et même Blu-ray, mais ces films sont des classiques, des films cultes, ont mérité des prix, etc., et ne sont pas représentatifs de l'ensemble de la production cinématographique de cette décennie.

En pleine canicule de juillet 1977, une panne d'électricité majeure affecte la presque totalité de la ville. Alors que le taux de chômage tourne autour de 30 %, des émeutes éclatent dans les quartiers pauvres des cinq arrondissements de New York. C'est l'occasion de pillages et de nombreux actes de vandalisme. À travers la ville, 3 900 foyers d'incendie sont répertoriés et le service des incendies, complètement débordé, se concentre sur les 1 000 plus importants. Au lendemain des émeutes, certaines parties de la ville sont complètement ravagées (Reitano, 2010).

Le tournant des années 1980 amène de grands changements. À l'échelle locale, l'année 1978 est marquée par l'arrivée d'Ed Koch à la mairie de New York. Celui-ci est élu sur la base d'une plate-forme électorale de type *law-and-order* (Ward, 2013), soit une plus faible tolérance aux crimes et des sentences plus sévères. Sur le plan national, Ronald Reagan est élu en 1980⁵¹ à la présidence des États-Unis. À ce propos, Jenkins mentionne que « *[m]ost writers see a sharp caesura in American history around 1980-81, which they link to the Reagan revolution* » (Jenkins, 2006 : 23) Une fois passées les crises financières de 1980-1982, la reprise économique⁵² du pays favorise la renaissance de Wall Street, entraînant du coup la reprise économique à New York.

Toujours à la même époque, on assiste à la deuxième vague⁵³ d'embourgeoisement à New York (Smith, 2003). Selon Smith (2003), contrairement à la première vague, les acteurs individuels sont ici complètement éclipsés du processus alors que la municipalité s'investit fortement dans de nouveaux programmes de financement et de réhabilitation des logements. Parallèlement, les promoteurs privés portent un intérêt croissant au processus et les établissements ont soudain le désir d'investir dans des secteurs de la ville qu'ils évitaient auparavant (Smith, 2003). Fleetwood illustre bien cette ère de changement et ce que le futur réserve à New York à la veille d'une nouvelle décennie :

⁵¹ Il est élu en 1980, mais entre en fonction en 1981 (Baker, 2007).

⁵² Les raisons entourant la reprise économique demeurent un sujet litigieux, certains l'attribuant au programme de réduction des impôts de l'administration Reagan alors que d'autres l'attribuent plutôt à l'augmentation des dépenses militaires ou encore au relâchement de la politique monétaire de la Réserve fédérale des États-Unis (The Bancroft Library - UC Berkeley, 2011).

⁵³ Smith (2003) identifie trois vagues d'embourgeoisement à New York : « la gentrification sporadique » (années cinquante au milieu des années 1970), « l'ancrage de la gentrification » (fin des années 1970 à 1989) et « la gentrification généralisée » (à partir des années 1994).

People often snicker when they first hear of it. A renaissance in New York City? The rich moving in and the poor moving out? The mind boggles at the very notion. After all, what about the graffiti, the abandoned buildings, the chronic fiscal crisis? Hard as it is to believe, however, New York and other cities in the American Northeast are beginning to enjoy a revival as they undergo a gradual process know by the curious name of 'gentrification' (...) Indeed, the evidence of the late 70's suggests that the New York of the 80's and 90's will no longer be a magnet for the poor and the homeless, but a city of primarily for the ambitious and educated – an urban elite. (Fleetwood, 1979 : 16-17)

Aussi, après avoir perdu plus d'un dixième de sa population entre 1970 et 1980, un retour s'amorce et la population de New York connaît une augmentation de 3,5 % de 1980 à 1990, puis de 9,4 % entre 1990 et 2000 (New York City Department of City Planning - Population Division, 2014). Parallèlement, la ville attire de nouveau les immigrants et le nombre de résidents nés à l'étranger, en chute depuis la décennie 1930-1940, est en forte hausse et augmente de 24,7 % entre 1980 et 1990 puis de 37,8 % entre 1990 et 2000.

Finalement, parallèlement à tous ces changements, il convient de noter l'importance de plus en plus grande du nombre de tournages *on location*⁵⁴ à New York. En fait, non seulement de tournages à New York, mais aussi et surtout, le plus important ici, de tournages où New York *est* New York. John Lindsay, nouvellement élu maire de New York, lance une initiative visant à favoriser les tournages dans sa ville :

Mayor Lindsay, a local theater buff of long standing, has passed the word to all members of his administration to be especially helpful to movie and television producers who want to make films, or parts of films, in New York. In a May 31 executive order, he drastically simplified the almost Kafkaesque procedures that producers had previously had to go through to get permission to shoot on location here. Dozens of letters have been sent to movie and TV people all over the county telling them about the changed attitude here. (Jonas, 1966 dans Sanders, 2006 : 18)

Le nombre annuel de tournages augmente rapidement, mais il faut attendre les années 1980 avant que l'industrie de production cinématographique, pratiquement disparue de New York au milieu des années 1960, renaisse vraiment et atteigne une certaine maturité comme le souligne Sanders :

⁵⁴ Par opposition au tournage en studio.

By the 1980s the exciting early explosion in location filming had settled into a somewhat steadier rhythm, as a stream of logistical and technological advances brought regularity to once unpredictable process of shooting on the city's streets. An entire industry now arose to create what were, in effect, movie studios on wheels – fleets of vehicles that could bring to any corner of the city an array of resources scarcely less complex or advanced than that of a Hollywood sound stage. (Sanders, 2006 : 21)

Ainsi, après une période sombre, New York revit enfin, tant sur la pellicule que dans la réalité économique et sociodémographique.

Maintenant, pourquoi poursuivre l'étude jusqu'en 2011? Tout simplement parce que la question du toit est actuelle comme le démontrent les trois tendances que la recherche préliminaire a permis de mettre à jour⁵⁵. Tout d'abord, l'appropriation de plus en plus marquée des espaces aériens de nos villes, ceci pour les types d'usage tant culturel, récréatif, résidentiel que commercial et de production. Ensuite, la multiplication des recherches et des publications scientifiques et grand public portant sur les toits au cours de la dernière décennie. Enfin, la prolifération des représentations des toits à la télévision et au cinéma ces dernières années. De fait, d'après nos observations, les séries télévisées réalisées au cours des quinze dernières années comportent plus d'épisodes présentant des scènes où l'action se déroule sur un toit comparativement à celles réalisées au cours des années 1980 et 1990⁵⁶. On observe le même phénomène au niveau des réalisations cinématographiques : au cours de la recherche préliminaire, nous avons recensé 11 productions ou coproductions américaines comportant au moins une scène se déroulant sur un toit en 2009, 11 autres en 2010 et, enfin, 9 pour les trois premiers mois de 2011 alors que le nombre de films produits de 1980 à 1989 en comportant est significativement plus faible.

4.4 La sélection des films à analyser

La recherche de films comportant une ou plusieurs scènes de toit a été réalisée essentiellement par l'entremise du site The Internet Movie Database (IMDb)⁵⁷. Ce site donne accès à une base de données contenant des informations sur plus de 1,6 million de films et

⁵⁵ Voir à ce propos le point 1.1.

⁵⁶ Dans la série *How I Met Your Mother* présentée sur le réseau CBS entre 2005 et 2014, le toit est même un élément récurrent.

⁵⁷ www.imdb.com.

d'émissions de télévision⁵⁸. Grâce aux outils intégrés de recherche, il est possible d'effectuer des recherches à partir de mots clés et d'une sélection de critères, par exemple, l'année de sortie en salle (*release*), le genre, la compagnie de production, le pays d'origine, etc.

La sélection des films s'est déroulée en trois étapes, soit l'étape des films à considérer, l'étape des films à visionner et l'étape des films à analyser.

4.4.1 La liste de films à considérer

La première étape consistait à identifier les films contenant potentiellement une scène de toit se déroulant dans la ville de New York. Afin de répondre aux objectifs de la recherche, les films sélectionnés devaient répondre aux conditions suivantes :

1. Le film est sorti en salle entre 1980 et 2011 inclusivement.
2. Le film est un long métrage.
3. Le film est une production ou une coproduction américaine.
4. Le film a été présenté en salle de cinéma⁵⁹.
5. Une partie ou la totalité du récit filmique se déroule dans la ville de New York.

Cette étape a été réalisée avec l'outil « Advanced Title Search » du site IMDb. Dans un premier temps, quatre critères de recherche ont été appliqués :

- *Title Type : Feature Film*⁶⁰
- *Release Date : 1980 to 2011*
- *Country : United States*
- *Keywords : New York*

Cette recherche a généré 1 510 titres. Dans un second temps, le critère « New York »⁶¹ a été remplacé par le critère « toit »⁶². Cette nouvelle recherche a généré 406 titres. Une fois les deux listes regroupées et les doublons retirés, nous avons obtenu une liste de films à considérer s'élevant à 1 781 titres.

⁵⁸ Données de 2011.

⁵⁹ Cela assure que le film a été vu par un certain nombre de spectateurs.

⁶⁰ Long métrage.

⁶¹ Voir annexe 1.

⁶² Voir annexe 2.

4.4.2 La liste de films à visionner

À la deuxième étape, nous avons retiré de la liste de films à considérer tous les films ne répondant pas à la condition 4, c'est-à-dire les films n'ayant pas été distribués en salle de cinéma⁶³. Nous avons aussi ajouté de nouvelles conditions, soit :

6. Le récit est réaliste⁶⁴.
7. Le film n'est pas destiné à un public précis⁶⁵.
8. Il est possible de visionner le film⁶⁶.

La liste obtenue comportait les films à visionner. Cette liste a été modifiée et bonifiée tout au long de la collecte de donnée. Tout d'abord parce que des films initialement non disponibles au visionnement sont devenus disponibles au cours de la collecte de données. Ensuite, parce que la copie de certains films s'est avérée perdue. Et enfin, parce que les données du site IMDb portant sur certains films sont parfois incomplètes, notamment en ce qui a trait aux mots clés. Par conséquent, plusieurs films dont le récit se déroule à New York ou qui comportent des scènes se déroulant sur un toit ont été écartés à tort dès la première étape de la collecte de données. Pour pallier cette situation, nous sommes demeurés à l'affût tout au long du processus de collecte de données et d'analyse de données de tous films pouvant s'avérer utiles à la recherche. De fait, plusieurs films ont ainsi été ajoutés à la liste de films à visionner.

4.4.3 La liste de films à analyser

À la troisième et dernière étape, nous avons visionné les films de la liste de films à visionner afin de déterminer la liste des films à analyser. Deux principaux problèmes ont surgi

⁶³ L'outil de recherche de IMDb ne permet pas de spécifier le type de *release*, ainsi un film peut sortir directement en format VHS ou DVD sans connaître au préalable de distribution en salle.

⁶⁴ Ne sont pas considérés réalistes les films d'animation, les films d'horreur de même que certains films fantastiques ou de science-fiction. Notons que les récits de certains films tels que *Ghostbusters* (1984) et *Men in Black* (1997) ne sont pas entièrement réalistes, mais puisque les personnages sont réalistes et évoluent dans un environnement réaliste, nous avons pris le parti de les inclure dans la liste des films à visionner et à analyser. C'est également le cas du film *The Muppets Take Manhattan* (1984), malgré le fait que les personnages principaux soient joués par des marionnettes.

⁶⁵ Par exemple certains films d'horreur et les films pornographiques.

⁶⁶ Il était impossible de visionner certains films, soit parce qu'aucune copie n'était disponible à l'emprunt, à la location ou à l'achat, soit parce que le film n'était pas disponible au visionnement en flux continu sur Internet, par exemple via le site Netflix.

en cours de cette étape. Le premier est la disponibilité de certains films, principalement de films indépendants et de films datant des années 1980. Pour contourner ce problème, nous avons eu recours à une variété de « fournisseurs » canadiens et américains :

- Boîte noire
- Le Superclub Vidéotron
- Bibliothèque et Archives nationales du Québec
- Médiathèque de la librairie des Lettres et sciences humaines de l'Université de Montréal
- Audiovidéothèque de l'Université du Québec à Montréal
- Humanities & Social Sciences Library de l'Université McGill
- Marvin Duchow Music Library de l'Université McGill
- Netflix Canada⁶⁷
- Netflix USA⁶⁸
- iTunes Store Canada⁶⁹
- Amazon Instant Video⁷⁰
- Zip.ca⁷¹

Malgré tous les efforts déployés, il a été impossible de trouver une copie disponible de certains films, que ce soit en ligne ou en format VHS et DVD. Au total, près de 1 000 films ont été visionnés⁷². À ce moment de la troisième étape, seule la condition suivante a été retenue pour inclure ou non le film dans la liste des films à analyser :

9. Le film comporte au moins une scène se déroulant sur un toit, scène qui doit nécessairement avoir lieu dans la ville de New York.

Le second problème est l'importance, de prime abord insoupçonnée, du nombre de films comportant des scènes de toit. Avec plus de 300 films comportant une ou plusieurs scènes de toit, il a été essentiel de concentrer nos efforts d'analyse sur un nombre plus restreint de titres. Cela ne veut cependant pas dire que nous avons décidé de réduire l'analyse à quelques films. De fait, très tôt dans notre recherche est apparu évident le nombre limité de recherches effectuées à ce jour sur les toits et sur les représentations du paysage urbain au

⁶⁷ Site Internet canadien de visionnement de vidéos en flux continu.

⁶⁸ Site Internet américain de visionnement de vidéos en flux continu et service de location de vidéos par courrier pour les États-Unis.

⁶⁹ Site Internet canadien de visionnement de vidéos sur demande.

⁷⁰ Site Internet américain de visionnement de vidéos sur demande.

⁷¹ Service de location de films par courrier au Canada.

⁷² Au cours de cette étape de la recherche, les films ont été visionnés en mode accéléré, réduisant ainsi le temps d'écoute par quatre.

cinéma⁷³. Si cette situation peut s'avérer complexe, elle peut également se révéler extrêmement riche tant sur le plan de la méthodologie développée que des données obtenues. De plus, concentrer notre regard sur quelques films en particulier nous semblait limiter dès le départ la recherche à une vision prédéterminée. Nous avons pris le parti de l'exploration et d'une vue d'ensemble du paysage de la ville aérienne à New York plutôt que celui de la spécialisation et de la vision singulière d'un réalisateur donné, comme c'est souvent le cas dans les études cinématographiques. En ce sens, nous suivons l'idée de Jean-Yves de Lépinay selon qui « [p]ris isolément, chaque film est attaché à la vision d'un cinéaste (d'un auteur). Réunis, comparés, les films laissent apparaître un ensemble de représentations qui prend une valeur collective, rend compte d'un 'imaginaire' ». (de Lépinay, 2005 : 46)

Ceci-dit, il nous semblait toutefois essentiel de réduire la liste des films à analyser afin de concentrer nos efforts sur les films les plus significatifs⁷⁴ à notre recherche. Conséquemment, des conditions supplémentaires ont été ajoutées :

10. Le toit est plat.
11. Le ou les personnages principaux ou secondaires sont présents sur le toit.
12. Le récit se déroule entre 1980 et 2011⁷⁵.
13. Le film suit une trame narrative standard⁷⁶.
14. Le film a fait l'objet d'une « véritable » distribution en salle de cinéma⁷⁷.
15. Le film a obtenu des recettes d'au moins un million de dollars américains⁷⁸.

Ces différents critères ont permis de réduire la liste de films à analyser et de concentrer notre analyse sur un échantillon raisonné de 188 titres⁷⁹.

⁷³ Ceci est particulièrement vrai pour les recherches portant sur les toits.

⁷⁴ « Significatif » est pris ici dans le sens de « représentatif » et « révélateur » et non dans le sens d'« importance », par exemple dans l'histoire du cinéma ou dans l'oeuvre d'un réalisateur donné.

⁷⁵ Notre intérêt pour les films américains contemporains porte justement sur les représentations contemporaines des toits, conséquemment les films historiques ou futuristes ont été écartés de l'analyse finale.

⁷⁶ Ce qui exclut les docu-fictions et les films à sketches.

⁷⁷ Les films ayant uniquement été présentés en salle dans le cadre de festivals ou encore ayant fait l'objet d'une sortie limitée à certains marchés, généralement New York et Los Angeles, ont été retirés de la liste de même que les films ayant été présentés dans moins de 50 salles de cinéma et ayant récolté des recettes inférieures à un million de dollars américains. Le but ici était de nous assurer que le film ait été vu par une partie de la population et non seulement par un public restreint.

⁷⁸ Voir le commentaire de la note précédente.

4.5 La collecte de données

4.5.1 La grille de visionnement

Une fois complétée la sélection des films comportant des scènes de toit à analyser, nous avons amorcé la collecte de données. Pour ce faire, nous avons utilisé une grille de visionnement⁸⁰ que nous avons construite sur mesure aux fins de cette recherche. Les informations ont été collectées dans un document Microsoft Excel tout au long du processus de visionnement des 253 scènes provenant des titres à analyser.

La grille de visionnement comporte trois sections⁸¹. La première, celle des informations générales, est purement à titre informatif et porte sur les données de base de la scène de toit visualisée, soit le titre du film, l'année de sortie, le numéro de la scène en cas d'un nombre multiple de scènes pour un même film et, finalement, le *time code* marquant le début de la scène. La deuxième section porte sur la lecture visuelle et formelle de la scène alors que la troisième et dernière section porte sur la lecture socioculturelle et expérientielle. Ces deux dernières sections de la grille de visionnement représentent le corps de la collecte de donnée.

Nous avons souligné au point 3.1.5 que notre position sur la question du paysage prend sa source dans l'approche esthétique et dans le domaine de l'ethnologie du paysage – tous deux reconnaissant l'apport des modèles esthétiques dans la perception des paysages – tout en

⁷⁹ Dans les faits, nous avons analysé 188 titres, mais avons retiré les films *Daredevil* (2003) et *Rooftops* (1989) de l'analyse des contenus filmiques pour cause de surreprésentation, tous deux comptant chacun huit toits différents dont un est présent dans six scènes et un autre dans sept scènes dans le cas de *Rooftops* (1989) et un est présent dans cinq scènes dans le cas de *Daredevil* (2003). La prise en compte des scènes de ces films dans l'analyse des contenus filmiques aurait en quelque sorte faussé les résultats, leur donnant une trop grande importance par rapport à l'ensemble des films de l'analyse. Ceci porte à 186 le nombre de films soumis à une lecture visuelle et formelle et une lecture socioculturelle et expérientielle. Notons que ces deux films ont seulement été retirés de l'analyse des contenus filmiques, conséquemment nous en avons tenu compte dans l'analyse des qualifications paysagères. La liste complète des films de l'analyse des contenus filmiques se trouve en annexe 5 (classement par titre), en annexe 6 (classement par réalisateur) et en annexe 7 (classement par date de sortie). L'annexe 8 comporte les titres des autres films cités ou utilisés dans l'analyse qualifications paysagères.

⁸⁰ Voir annexe 3.

⁸¹ Il est important de noter qu'étant donné que la présente recherche porte sur les représentations filmiques et non pas sur une analyse de film à proprement parler, nous n'avons pas découpé les scènes de toit analysées en plans distincts, mais avons plutôt choisi de considérer chaque scène dans son ensemble, c'est-à-dire en tenant compte de toutes ses parties (éléments du toit, usages, usagers, ambiances, etc.).

s'inscrivant dans les nouvelles tendances d'étude du paysage. Nous avons également mentionné que, dans cette perspective, le paysage est le résultat d'une relation d'échange qui s'établit entre les réalités physico-spatiales objectives et les qualifications subjectives d'un même territoire. Dans cette optique, nous nous sommes fortement inspirés du *Guide de gestion des paysages au Québec : lire, comprendre et valoriser le paysage* (Paquette et al., 2008) pour construire les deuxième et troisième sections de cette grille, plus précisément le point B2 « Évaluation visuelle des paysages » qui porte sur la connaissance des paysages sous l'angle physico-spatial et le point B5 « Caractérisation des valorisations individuelles et collectives » qui porte sur la connaissance des paysages sous l'angle socioculturel.

4.5.1.1 La section « lecture visuelle et formelle »

Dans la section « Évaluation visuelle des paysages », Paquette et al. mentionnent que

[l]'évaluation visuelle des paysages vise à caractériser l'ensemble des conditions physiques qui influent sur la saisie visuelle d'un territoire donné et à qualifier les effets visuels qui en résultent. Elle relève tout autant des propriétés des éléments visibles (forme, couleur, contraste, etc.) que de la manière dont ceux-ci s'offrent à la vue (distance, angle, fréquence, etc.). De manière ultime, elle permet la détermination de perspectives, de corridors visuels et d'éléments ponctuels (ex. bâtiments, sites, artefacts) d'intérêt particulier pour un secteur donné. (Paquette et al., 2008 : 32)

Partant de ces objectifs, nous avons subdivisé la portion de la grille portant sur la lecture visuelle et formelle en six sous-sections :

1. La sous-section **composantes des toits** a pour objet le toit lui-même et comprend diverses variables de base sur le toit, par exemple sa typologie, son état, le moyen d'y accéder, la sécurité sur le toit et le revêtement du sol.
2. La sous-section suivante porte sur le **paysage aérien des toits mêmes**. Il est alors question des éléments s'y trouvant, par exemple les éléments fixes (château d'eau, cheminée, fils électriques, etc.), le mobilier utilitaire (chaise longue, équipement sportif, arrosoir, etc.), le type de végétation (arbre, plante ou graminée, etc.) et les animaux (pigeon, chien, chat, etc.).

3. La sous-section **paysage aérien du voisinage, du quartier et de la ville**⁸² se concentre sur les éléments présents dans le paysage aérien tel que vu à partir du toit, par exemple les châteaux d'eau, les panneaux ou enseignes publicitaires, la fumée, etc. Notons ici que la figure de base « Échelle de vision 1, 2 ou 3 plan » de la fiche d'inventaire de l'analyse visuelle frontale permettant de caractériser les perspectives et les effets visuels d'un paysage urbain (Paquette et al., 2008 : 34) nous a grandement inspiré dans la définition des différentes échelles de vision, soit le voisinage, le quartier et la ville.

4. La quatrième sous-section porte sur le **paysage au sol du voisinage, du quartier et de la ville** vu à partir du toit. Les variables sont les éléments de la trame urbaine, les véhicules et les usagers (pont, ambulances, piétons, etc.), les bâtiments significatifs (usines, église, gratte-ciel, etc.) et les bâtiments et éléments repères de New York⁸³ (Empire State Building, East River et fleuve Hudson, Central Park, etc.)

5. La cinquième sous-section a pour objet la **morphologie urbaine** et comporte des variables sur la situation physique du toit par rapport à son environnement, son implantation, de même que la densité et la trame urbaine au niveau du voisinage et du quartier. Cette sous-section comprend également des variables traitant de la variation des volumes, des matériaux ou des couleurs et de l'époque ou du style, le tout en fonction de l'échelle de vision du voisinage, du quartier et de la ville.

6. Enfin, la dernière sous-section de la lecture visuelle et formelle porte sur les **prises visuelles sur la ville**⁸⁴. Il y est question du cadrage du toit et de la ville (cadrage externe, ouverture sur l'horizon, etc.), des angles et des mouvements de caméra (contre-plongée, panoramique vertical, etc.), de la mise en valeur de bâtiments ou d'éléments repères ainsi que des effets visuels et procédés de mise en valeur (éclairage, corridor visuel, etc.). Ici, nous nous sommes inspirés de la fiche d'inventaire de l'analyse visuelle frontale (Paquette et al., 2008 : 34), fiche que nous avons déjà évoquée en lien avec la troisième sous-section, des dessins des

⁸² Afin de faciliter le visionnement et la collecte de données à l'aide de la grille, nous avons décidé de diviser la sous-section du paysage du voisinage, du quartier et de la ville en deux sous-sections, soit l'une portant sur les éléments strictement aériens du paysage et l'autre portant sur les éléments strictement au sol, par exemple le fleuve Hudson, et les éléments ou bâtiments à la fois au sol et dans les airs, par exemple un pont.

⁸³ Autrement dit, les *landmarks*.

⁸⁴ « Ville » est ici un terme générique pour dire l'ensemble de la vue qui s'offre à l'oeil de la caméra à partir du toit.

éléments de pittoresque⁸⁵ (Panerai et al., 1999 : 38-39) et de la carte des types de vues répertoriées à Saint-Ambroise-de-Kildare et à Saint-Marcelline-de-Kildare (de Bonhome et al., 2006 reproduit dans Paquette et al., 2008 : 35), notamment au niveau des cadrages de la ville et des procédés de mise en valeur.

4.5.1.2 La section « lecture socioculturelle et expérientielle »

À ce sujet, Paquette et al. soulignent que

[l]a caractérisation des valorisations, individuelles ou collectives, vise à mieux cerner et comprendre l'appréciation du paysage par les populations. Elle est l'occasion de déterminer les préférences, de révéler les valorisations émergentes ou encore, de faire ressortir les représentations qui sont à la base des valorisations du paysage. (Paquette et al., 2008 : 44)

Nous avons subdivisé la portion de la grille portant sur la lecture socioculturelle et expérientielle en trois sous-sections :

7. La première sous-section de cette portion de la grille a pour objet les **ambiances**. Les variables portent ici sur les ambiances visuelles (moment de la journée, saison, etc.) et les ambiances sonores (musique et sons).
8. La sous-section suivante porte sur les **usagers** des toits et nous renseigne sur leur sexe, leur âge, leur origine, leur statut économique, leur occupation, de même que les relations entre les divers usagers si plus d'un est présent sur le toit.
9. La dernière sous-section de la grille de visionnement porte sur les **actions et le récit**, plus précisément sur les fonctions des toits (toiture, restaurant, terrain sportif, etc.) et l'impression générale qui s'en dégage (dénudé, bric-à-brac, etc.) de même que sur les actions et l'état psychologique des usagers des toits.

Ces trois sous-sections de la grille traitent de variables référant au monde du sensible et des valorisations. Nous considérons que les films présentent et représentent les valorisations de leurs créateurs et artisans. De fait, contrairement aux romans, aux peintures et aux photographies, les films ne résultent pas de la vision d'une simple et unique personne. Ainsi,

⁸⁵ Dessins de P. Panerai et H. Fernandez, d'après Ivor de Wolf (1963).

même si le réalisateur⁸⁶ prend généralement les décisions finales concernant le film, le processus entourant la réalisation de ce film comprend différentes étapes, soit la **préproduction**, la **production**, ou le tournage, et la **postproduction**, et implique de nombreuses personnes.

À l'étape de la **préproduction**, le scénariste rédige un scénario. À partir de ce scénario, le réalisateur s'entoure d'une équipe, comprenant entre autres un directeur de la photographie, un *production designer* et le responsable des repérages (*location manager*), avec laquelle il discute et détermine les actions, les lieux et le ton pour chaque scène du film.

Pendant la **production** du film, les décisions prises par le directeur de la photographie et le *production designer* ont des impacts extrêmement significatifs sur les scènes filmées, tant pour l'ambiance que pour l'espace, les décors et les objets. Ceci est tout particulièrement vrai dans le cas du *production designer* qui supervise, notamment, le chef décorateur (*art director*), lui-même superviseur de différents chefs de département responsables de tout ce qui concerne l'espace où se déroule la scène, incluant les meubles, les accessoires et la décoration des lieux.

Enfin, au cours de la **postproduction**, le monteur réalise le montage du film, soit le découpage et l'agencement de plans pour recréer chaque scène du film. C'est aussi l'étape de la correction de la couleur, qui a une incidence directe sur l'ambiance de la scène, et de la finalisation de la bande sonore avec entre autres l'ajout de bruitage et de musique.

Conséquemment, la scène, en soit une partie du produit final qu'est le film, permet d'identifier des valorisations collectives associées aux toits de New York. En ce sens, la méthode de collecte de données présentée ici peut s'apparenter à l'enquête photographique telle que décrite dans *Le guide de gestion des paysages au Québec* de Paquette et al. (2008). Enfin, comme le mentionnent ces auteurs, « [l]es points de vue individuels, une fois rassemblés, permettent en outre de dégager des tendances collectives. » (Paquette et al., 2008 : 44)

⁸⁶ Afin de simplifier les choses, nous ne tenons pas compte ici du rôle du producteur qui, en tant que personne finançant le film, à réellement le dernier mot sur la majorité des éléments de la fabrication de celui-ci.

4.5.1.3 Le processus de conception de la grille

La conception de la grille de visionnement résulte d'un processus dynamique en continu avec la collecte de données. De fait, si la structure de la grille⁸⁷ a été décidée avant même que se termine la sélection des films à analyser, les choix de réponses des diverses variables se sont diversifiés au fil des visionnements. Ainsi, au départ les choix de réponses ont été surtout intuitifs, suite à l'écoute des films de la liste de films à visionner. Une rétroaction a été réalisée après l'analyse de chaque scène tout au long de la collecte de données et de nouveaux choix de réponses se sont ajoutés, nécessitant, par la même occasion, un « revisionnement » des scènes déjà traitées⁸⁸.

4.5.2 Le visionnement

Le visionnement des films et des scènes de toit de la liste des films à analyser s'est déroulé en plusieurs étapes. Dans un premier temps, le film en entier a été visionné afin de bien saisir le déroulement du récit et la situation de la ou des scènes de toit à l'intérieur de ce récit.

À l'étape suivante, la scène de toit du film a été visionnée à plus d'une reprise, généralement deux ou trois fois, parfois plus en fonction de la complexité et de la durée de la scène. L'idée étant ici de bien s'imprégner de la scène, nous avons mis de côté la grille de visionnement pour nous contenter de prendre quelques notes dans un cahier.

Enfin, nous nous sommes attardés à étudier la scène en profondeur. Pour ce faire, nous avons concentré notre attention sur chacune des couches de la scène, ceci, dans la mesure du possible, en faisant abstraction des autres couches. Ces couches, au nombre de huit, sont :

- le décor du toit (ce qu'on retrouve sur le toit et ce qui compose le toit)
- l'environnement immédiat (comment le toit s'implante dans la trame urbaine et comment il s'insère dans son environnement immédiat; ce qu'on voit du toit à l'échelle du voisinage)
- l'horizon (ce qu'on voit du toit à l'échelle du quartier et de la ville)
- les usagers (les personnages fréquentant le toit)
- les usages (les actions des usagers sur le toit)
- les dialogues (ce qui se dit sur le toit)

⁸⁷ C'est-à-dire les trois sections principales et les neuf sous-sections précédemment expliquées.

⁸⁸ Voir à ce propos le schéma du visionnement et de l'analyse des contenus filmiques (figure 32).

- le bruitage (les sons qu'on entend pendant la scène du toit)
- la musique (la musique qu'on entend pendant la scène du toit)
- l'impression générale (ambiance visuelle et impression qui se dégage de la scène)

Les trois premières couches (**décor**, **environnement**, **horizon**) forment l'espace narratif du film et concernent plus spécifiquement le toit, son positionnement dans son environnement immédiat, de même que la vue s'offrant au regard du spectateur à partir du toit. Selon Corrigan et Barry (2012), les décors sont l'élément le plus fondamental de la mise en scène à laquelle ils contribuent tant au niveau du réalisme de la scène que de l'atmosphère qui s'en dégage. À propos du réalisme au cinéma, les auteurs soulignent que

The most prominent vehicle for cinematic realism (...) is the scenic realism of the mise-en-scène, which enables us to recognize sets and settings as accurate evocation of actual places. A combination of selection and artifice, scenic realism is most commonly associated with the physical, cultural, and historical accuracy of the backgrounds, objects, and other figures in a film. Indeed, our measure of a film's realism is often more a product of the authenticity of this scenic realism than of the other features, such as the psychology or actions of characters. (Corrigan et Barry, 2012 : 70-71)

L'espace narratif nous renseigne également sur les personnages, leur état d'esprit et leurs aspirations. Pour Corrigan et Barry (2012), l'espace narratif, mis en conjonction avec les personnages et la trame narrative, peut devenir espace historique, idéologique, psychologique et symbolique. Les auteurs notent que « *[p]sychological location in a film narrative suggests an important correlation between a character's state of mind and the place he or she inhabits at that moment in the story.* » (Corrigan et Barry, 2012 : 239)

Les deux couches suivantes (**usagers**, **usages**) nous renseignent sur le récit et les personnages qui fréquentent les toits de même que les actions qu'ils y posent et leur état psychologique. Corrigan et Barry mentionnent au sujet des personnages que « *[t]hey are commonly identified and understood through aspects of their appearance, gestures and actions, dialogue, and the comment of other characters, as well as such incidental but important features as their names or clothes.* » (Corrigan et Barry, 2012 : 224) Notons aussi que les costumes des personnages sont porteurs de connotations culturelles qui nous renseignent sur ces personnages et qui contribuent à révéler les tensions ainsi que l'évolution desdits personnages et du récit (Corrigan et Barry, 2012).

La bande sonore du film a été divisée en trois couches distinctes, soit les **dialogues**, le **bruitage** et la **musique**. Nous suivons en ce sens le précepte selon lequel on distingue traditionnellement ces trois éléments de la bande sonore (Noguez, 2010 : 53). Ces différentes couches nous renseignent, chacune à leur manière, sur l'ambiance et l'état psychologique des personnages. Ainsi, le bruitage renforce le réalisme du film en reproduisant des sons habituellement associés avec les actions et les événements se déroulant à l'écran (Turner, 2006). Corrigan et Barry expliquent que

Much of the mimetic impression in cinema comes from the use of sound effects, although (...) viewers may not be consciously notice these effects. Dialogue in film is deliberate; it tells a story and gives information. Background music is a clear enhancement, 'unrealistic' if we pay attention to it. But sound effects appear unmanufactured, even accidental. (Corrigan et Barry, 2012 : 201)

Cependant, les effets sonores ne sont ni fortuits ni naturels et sont généralement fabriqués en studio au moment de la postproduction par les *Foley artists*⁸⁹. Aussi, seuls les sons jugés significatifs à chaque scène sont ajoutés à la bande sonore (Corrigan et Barry, 2012). Si les sons accompagnent l'image, la musique, de son côté, porte l'émotion du film comme l'explique Corrigan et Barry « *Music is often used to carry a film's emotion. Dialogue and action fall short in their capacity to convey not only particular feelings but also the experience of feeling itself.* » (Corrigan et Barry, 2012 : 199). Citant Frith (1986 : 65), Turner souligne que la musique amplifie l'atmosphère ou l'ambiance d'une scène tout en cherchant à transmettre son « *emotional significance* », c'est-à-dire les « *true 'real' feelings* » des personnages (Turner, 2006 : 81-82). Notons que la prise en compte des trois couches de la bande sonore permet de tenir compte du caractère polysensoriel du paysage plutôt que de s'en tenir uniquement à la vue comme cela est souvent le cas lorsqu'il est question de paysage (Augoyard, 1995; Thibaud, 2002).

Enfin, la dernière couche concerne l'**impression générale** de la scène. Elle repose sur l'ambiance visuelle en lien avec le temps naturel, c'est-à-dire le moment de la journée, la saison et la relation aux éléments naturels, et l'impression qui se dégage de la scène. Corrigan et Barry mentionnent à ce propos que « *In addition to scenic realism, the mise-en-scène of a*

⁸⁹ Du nom de Jack Foley pionnier des techniques de bruitage où les sons sont créés et enregistrés en temps réel en accompagnement des images projetées.

film creates atmosphere and connotations, those feelings or meanings associated with particular set or setting. » (Corrigan et Barry, 2012 : 71) Ils citent comme exemple le pont d'un navire qui peut suggérer le danger ou encore l'aventure.

L'idée derrière cette division de la scène en couches provient de la nature même du médium cinéma qui propose une expérience à la fois multisensorielle et émotionnelle. Tenter de tout capter d'un seul regard relève de l'impossible. La division par couches permet de concentrer notre attention sur des éléments spécifiques à chacune d'elles. D'ailleurs, ce processus a permis de découvrir la présence d'éléments a priori insoupçonnés ou du moins initialement sous-estimés. Notons que le mode de « visionnement » des couches varie en fonction du type. Ainsi, les couches purement visuelles (**décor**, **environnement** et **horizon**) ont été visionnées sans la bande-son alors que l'écoute des couches sonores (**dialogues**, **bruitage** et **musique**) a été faite avec les yeux clos. Cette décision a été particulièrement bénéfique pour la couche du bruitage qui s'est révélée extrêmement riche.

4.6 L'analyse des scènes de toit

L'analyse des scènes de toit tirées des films sélectionnés a été réalisée grâce à une approche mixte réalisée en deux temps, soit une analyse des contenus filmiques suivie d'une analyse des qualifications paysagère.

4.6.1 L'analyse des contenus filmiques

Une fois la collecte de données issues du visionnement des 253 scènes de toit complétée, nous avons été en mesure d'entreprendre l'analyse des contenus filmiques, analyse qui comprend différentes étapes⁹⁰. Tout d'abord, nous avons réalisé une série d'opérations afin de nettoyer et préparer la base de données pour une analyse de type statistique. Pour ce faire, nous avons recherché la présence de données manquantes et de données aberrantes que nous avons ensuite corrigées. Cette opération a généralement nécessité un nouveau visionnement de la scène de toit à l'aide de la grille de visionnement actualisée. Une fois la base de données

⁹⁰ Voir le schéma du visionnement et de l'analyse des contenus filmiques (figure 32).

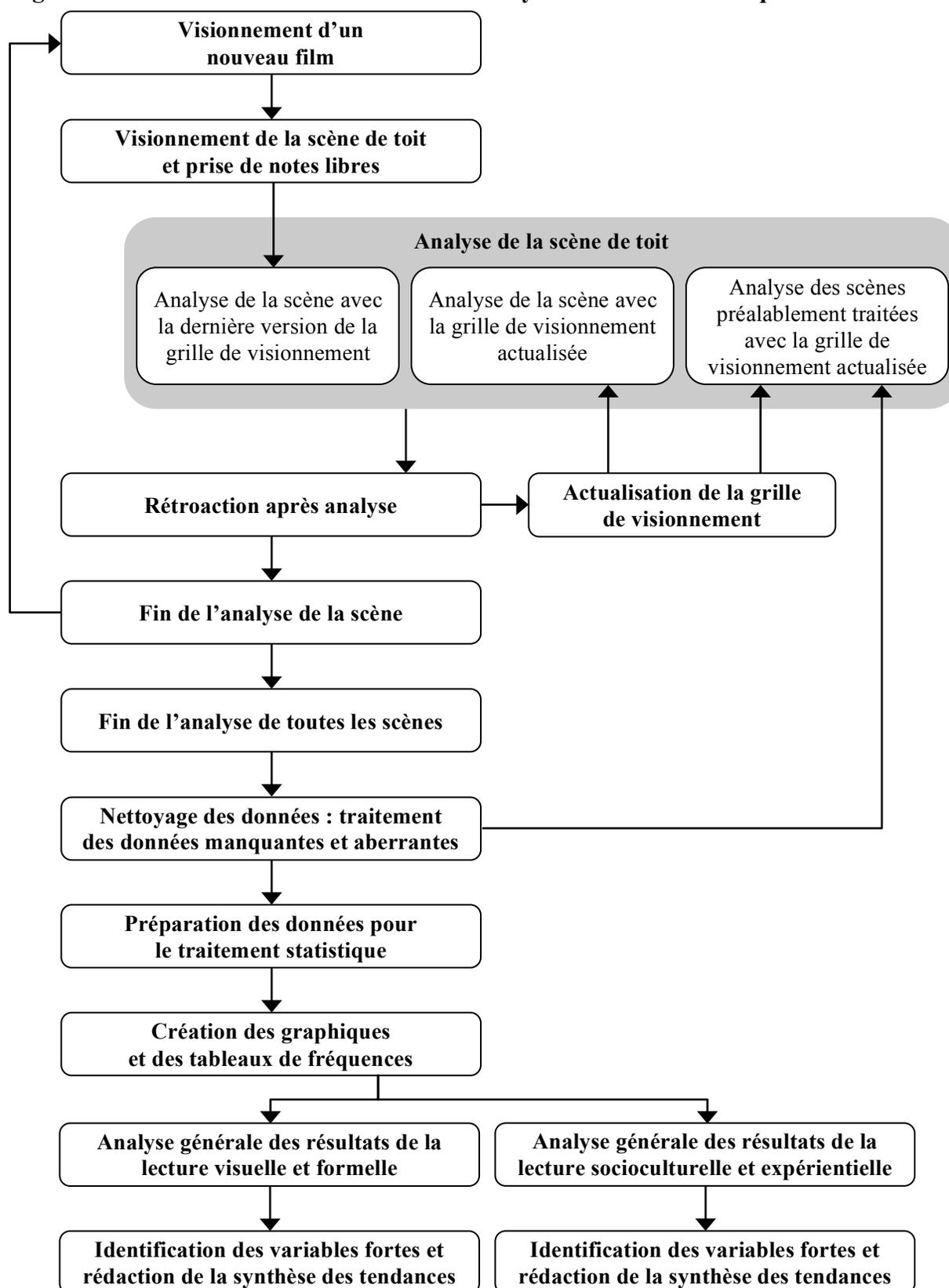
nettoyée, nous avons attribué un nom aux différentes variables puis les avons codées afin de permettre leur traitement statistique.

Une fois ces opérations terminées, nous avons réalisé des analyses descriptives de fréquences, c'est-à-dire une simple opération de comptage. L'objectif étant ici d'obtenir un portrait global de la situation et d'identifier les éléments récurrents, il nous semblait tout à fait pertinent d'utiliser une analyse de fréquences. Ceci suit l'idée de Miles et Huberman pour qui « le comptage tient une place considérable dans tout jugement qualitatif. » (Miles et Huberman, 2003 : 452) Les auteurs notent à ce propos que l'appréhension rapide d'un grand nombre de données est l'une des trois raisons justifiant le recours aux chiffres en analyse qualitative. Ainsi, précisent-ils, « on 'voit' plus vite et plus facilement les tendances générales des données en examinant leur distribution. (...) On identifie les tendances générales, on découvre de nouvelles pistes, on relève des différences imprévues. L'analyse quantitative qui suit en est facilitée d'autant. » (Miles et Huberman, 2003 : 453-454)

À partir des résultats obtenus, nous avons construit des figures et des tableaux afin de représenter visuellement les résultats. À l'aide de ces figures et tableaux, nous avons produit une analyse générale des résultats, ceci pour chacune des lectures soit la lecture visuelle et formelle et la lecture socioculturelle et expérientielle.

Finalement, à partir de cette analyse générale, nous avons réalisé une analyse synthèse des résultats. Cette analyse, plus pointue que l'analyse générale, est en fait une étape préparatoire pour l'étape suivante, soit l'analyse des qualifications paysagères. Ainsi, l'analyse synthèse met de l'avant les tendances et les variables « fortes », c'est-à-dire des caractéristiques qui ressortent ou qui s'inscrivent à l'intérieur d'un schéma particulier – par exemple des caractéristiques généralement présentes lorsqu'un élément donné est visible ou encore un usage spécifique selon un type d'utilisateur précis ou un environnement particulier –, tout en mettant l'accent sur les usages et en donnant des exemples sélectionnés parmi l'ensemble des scènes de toit analysées. Notons que les usages sont particulièrement importants ici puisqu'ils correspondent aux pratiques locales de façonnement et que celles-ci nous renseignent sur les valorisations du territoire (Dubost et Lizet, 1995; Poullaouec-Gonidec et al., 2005).

Figure 32 - Schéma du visionnement et de l'analyse des contenus filmiques



4.6.2 L'analyse des qualifications paysagères

L'identification et l'analyse des qualifications paysagères constitue la seconde partie de l'analyse des scènes de toit et a comme point de départ les usages historiques des toits de New York mis en relation avec les résultats de l'analyse des contenus filmiques. Dans un premier temps, nous avons réalisé un inventaire des différents usages historiques des toits de New York. Pour ce faire, nous avons consulté les collections numériques de divers sites Internet. Les sites du Museum of the City of New York (2015), de la New York Public Library (2015) et de la Library of Congress (2015) sont les principaux sites consultés, mais plusieurs autres ont également été visités, entre autres les collections virtuelles de certains musées des beaux-arts américains comme le Museum of Fine Art de Boston (2015) et la Addison Gallery of American Art (2015) et les sites d'archives du journal *The New York Times* (2015) et du magazine hebdomadaire *The New Yorker* (2015). Une classification chronologique a été réalisée dans un premier temps, mais une classification thématique permettant une meilleure compréhension du phénomène s'est rapidement imposée par la suite. Cette classification, basée sur les usages et sur les intentions d'usages⁹¹ des toits de New York, regroupe quatre grandes fonctions des toits de cette ville, soit le toit comme espace de divertissement, le toit comme espace de socialisation, le toit comme espace pour les loisirs, le bien-être physique et la santé et le toit comme extension de la demeure. À partir d'une variété de sources documentaires graphiques et écrites, nous avons dressé un portrait des utilisations historiques pour chacune des grandes fonctions.

Après avoir complété le portrait de l'historique de chacune des quatre grandes fonctions des toits new-yorkais, nous nous sommes attardés sur les représentations filmiques de ces fonctions dans les scènes de toit des films analysés. Nous avons donc étudié les données de l'analyse des contenus filmiques, ceci afin de vérifier la présence, ou l'absence,

⁹¹ Les usages correspondent à l'utilisation des toits, par exemple dormir à la belle étoile par temps chaud, prendre un bain-de-soleil ou encore élever des pigeons, alors que les intentions d'usages correspondent à l'intention derrière l'aménagement d'un toit ou la construction d'un bâtiment et de sa toiture, par exemple une salle de spectacle, une cour d'école ou une salle de repos pour les employés sur le toit. Bien évidemment, certains usages des toits surviennent là où rien de tel n'était prévu et certains autres ne correspondent pas aux usages initialement planifiés.

d'usages similaires aux usages historiques et de leurs différentes variantes⁹² et de découvrir comment ces usages se manifestent dans les représentations filmiques contemporaines des toits de New York. Pour ce faire, nous avons réalisé des analyses descriptives de tableaux croisés à l'aide du logiciel Microsoft Excel. L'idée ici n'est pas d'utiliser des méthodes statistiques pour réaliser des analyses paysagères, mais plutôt de faire appel à ces méthodes pour identifier des pistes afin d'orienter l'analyse des qualifications paysagères. Il s'agit en quelque sorte d'une contextualisation des variables « fortes » préalablement identifiées lors de l'analyse des contenus filmiques. Paillé et Mucchielli décrivent ainsi le processus de contextualisation :

En fait, le chercheur en statistique, comme le chercheur faisant appel à des outils qualitatifs, effectue un travail de contextualisation. L'esprit de l'homme procède toujours par contextualisation pour trouver les significations des choses (...). Le sens naît toujours d'une confrontation d'un phénomène remarqué à des éléments dits « contextuels » dans lesquels il prend place. Aucun phénomène ne peut exister « en lui-même », dans le vide environnemental. (...) Le sens est donc quasiment toujours issu d'une mise en relation de quelque chose avec quelque(s) chose(s) d'autre(s). L'interprétation finale (...), trouve donc ses multiples racines dans des processus de contextualisations différentes qui font surgir un ensemble de significations. (Paillé et Mucchielli, 2003 : 11)

Cette étape a permis d'identifier les relations significatives entre ces variables « fortes » et les usages historiques des toits de New York.

Pour la troisième étape de cette analyse, nous avons dirigé notre attention sur les qualifications paysagères proprement dites à travers une analyse des relations significatives, sous l'angle, d'une part, de la double artialisation propre à l'approche esthétique et, d'autre part, des valorisations par le contact expérientiel et polysensoriel de l'homme avec le territoire propre au domaine de l'ethnologie du paysage. Donadieu définit la qualification paysagère comme étant « un processus*⁹³ culturel, sociojuridique, technique et politique d'attribution et d'évaluation* de caractères qualitatifs par les sujets percevants et les opérateurs paysagistes. » (Donadieu, 2009 : 15) Dans le cas de cette recherche, nous nous attardons surtout sur l'aspect culturel d'attribution de caractères qualitatifs, à l'exemple de la méthode des *Atlas de*

⁹² Le terme « variable » est ici utilisé en référence à l'analyse des contenus filmiques sur laquelle repose en partie l'analyse des qualifications paysagères.

⁹³ Les astérisques sont présents dans le texte original.

paysages français où il est souligné que « [l]a qualification d'un paysage vise à expliciter les représentations sociales et les systèmes de valeurs associés à ce paysage. » (Ministère de l'Écologie, du Développement durable et de l'Énergie, 2015 : 35) Ainsi, à partir du travail de contextualisation réalisé à l'étape précédente, nous avons développé une seconde lecture des scènes de toit à travers une mise en perspective des relations significatives en regard des usages et valorisations, le tout s'articulant autour des quatre grandes fonctions historiques des toits de New York. Cette démarche s'apparente aux méthodologies quantitatives d'analyse du discours où le chercheur, après avoir décomposé un texte en « éléments premiers (nature des mots-expressions et relations entre ceux-ci (...)) » reconstruit son sens « des parties vers la globalité » (Sabourin, 2003 : 374). En d'autres termes, un « second type lecture » qui produit le « sens social du texte » (Sabourin, 2003 : 373) ou, dans le cas qui nous concerne, le portrait des différentes qualifications paysagères contemporaines des toits de New York⁹⁴. Cette étape a permis d'identifier trois principales qualifications paysagères contemporaines de l'espace aérien des toits de New York, soit la qualification *paysage type de New York*, la qualification *paysage romantique de New York* et la qualification *paysage du toit domestique*.

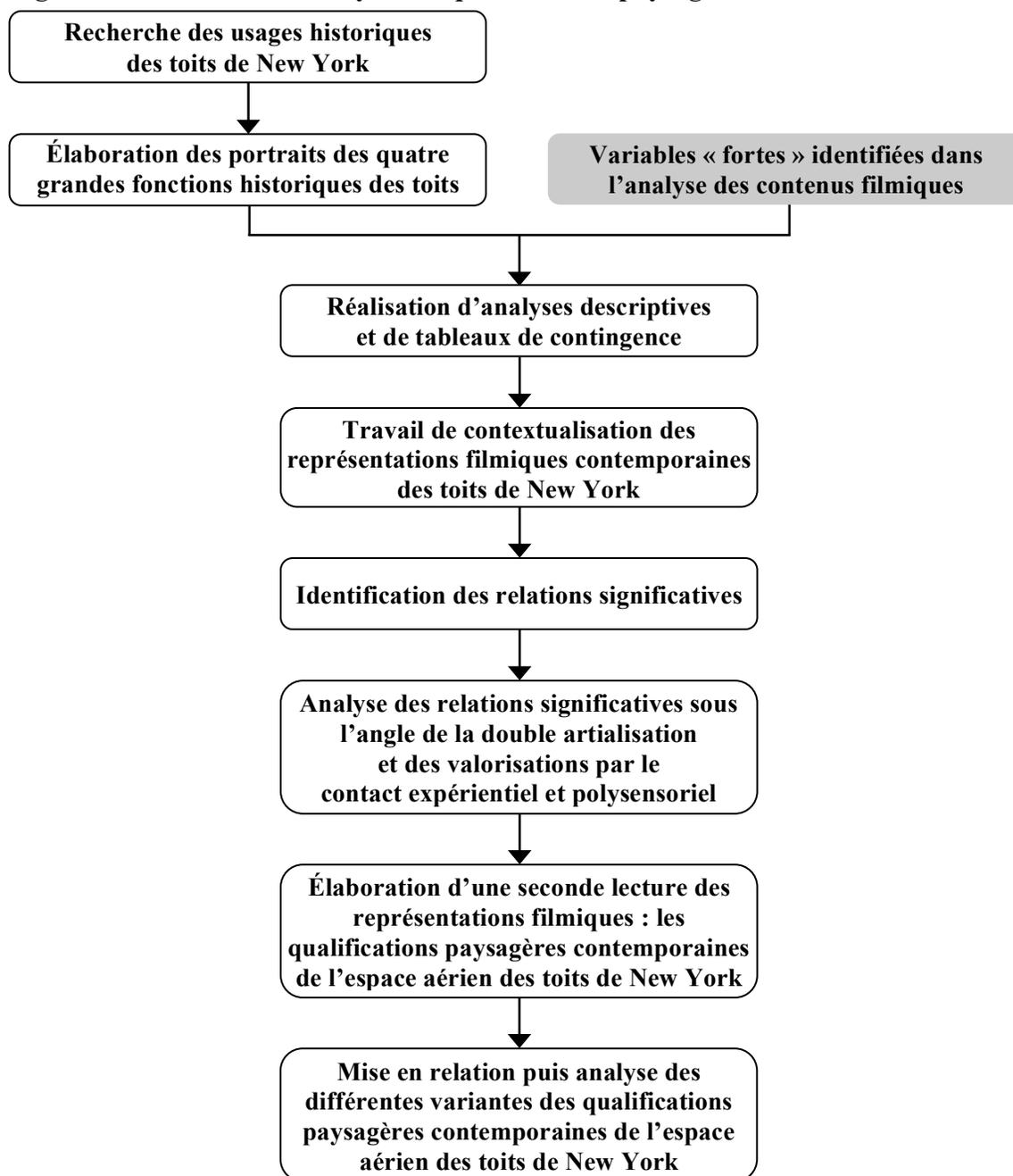
Enfin, nous avons complété l'analyse des qualifications paysagères en mettant en relation les trois qualifications paysagères précédemment identifiées et leurs variantes. Pour ce faire, nous avons sélectionné les toits correspondants à chaque variante de la qualification paysagère du *toit domestique* et vérifié si ces toits comportaient ou non l'une des trois variantes de la qualification paysagère *New York est Manhattan*⁹⁵, le tout à travers le filtre de la présence, ou de l'absence, de la qualification paysagère *New York romantique*⁹⁶. Le croisement des variantes a permis de caractériser la relation qui les unit, par exemple, si de nombreux toits présentent les deux mêmes variables, la relation est forte. À l'inverse, si de nombreux toits présentent une variante donnée, mais non l'autre variable, la relation est faible ou inexistante. Le déroulement de l'analyse ainsi que le schéma des relations sont présentés au point 6.5.

⁹⁴ La première lecture étant l'analyse des contenus filmiques.

⁹⁵ Nous avons utilisé celles-ci comme point de départ parce seule la qualification paysagère du toit domestique tient compte du toit comme espace physique.

⁹⁶ Nous avons choisi cette qualification paysagère parce qu'elle n'a pas de variante et qu'elle coexiste toujours avec au moins une variante des deux autres qualifications paysagères.

Figure 33 - Schéma de l'analyse des qualifications paysagères



Chapitre 5 Les toits de New York au cinéma

Le présent chapitre expose les résultats issus de l'analyse des contenus filmiques. L'objectif est ici de dresser un portrait général des toits de New York tels que représentés dans les films américains contemporains de même qu'une synthèse des tendances et des variables « fortes » qui guideront l'analyse paysagère. La première section porte sur les données générales des films analysés alors que les deux sections subséquentes présentent tout d'abord les résultats et la synthèse de la lecture visuelle et formelle puis ceux de la lecture socioculturelle et expérientielle.

5.1 Données générales sur les films analysés

Un total de 334 scènes représentant 253 toits⁹⁵ et provenant de 186 films ont été soumises à une analyse des contenus filmiques. On note une nette progression du nombre de films comportant des scènes de toit (figure 27), progression attribuable au nombre croissant de films américains produits entre 1980 à 2011 et à l'augmentation des films tournés à New York au cours de la même période. S'il est impossible d'affirmer avec certitude une croissance de l'intérêt du cinéma américain pour les scènes se déroulant sur les toits de New York, on constate néanmoins un intérêt constant et indéniable pour le sujet. En général (81 %), chaque toit est présenté dans une seule et unique scène (figure 28), mais il arrive parfois (19 %) qu'il soit présent dans plus d'une scène.

⁹⁵ Le « n » désigne le nombre de toits pour l'ensemble des tableaux de cette section à l'exception du tableau 1 où il représente le nombre de films. Le « n » d'origine s'élève à 253, mais nous avons choisi de ne pas inclure les réponses « indéterminées », conséquemment le « n » total varie en fonction des variables étudiées.

Figure 34 - La répartition des films analysés selon l'année de diffusion

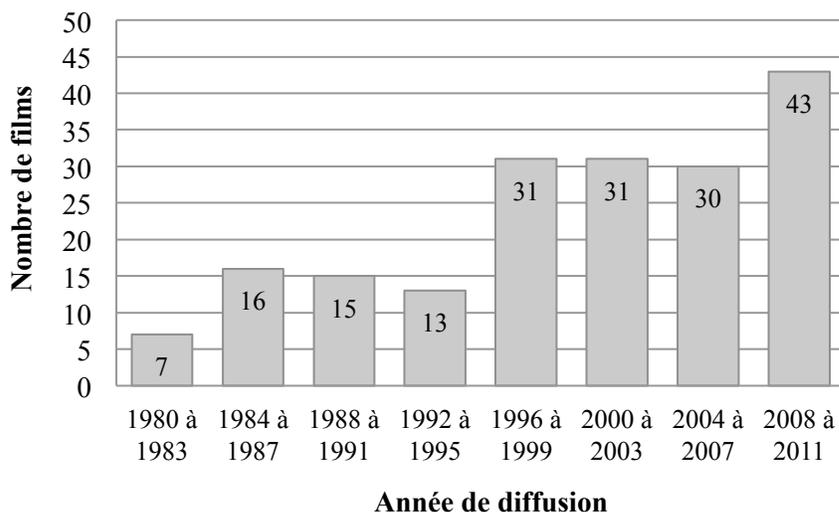
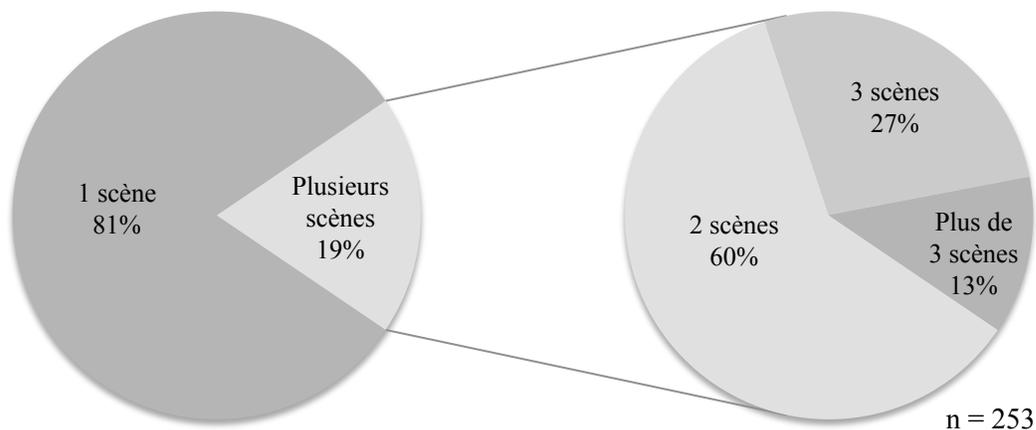


Figure 35 - Le nombre de scènes par toit analysé

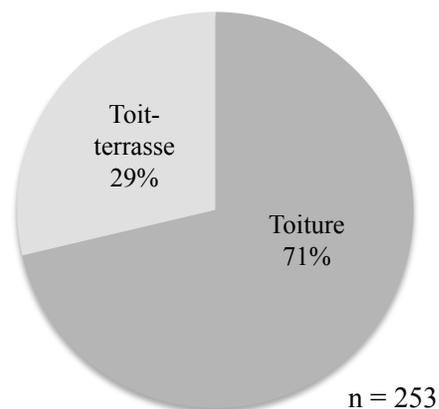


5.2 La lecture visuelle et formelle

5.2.1 Les composantes du toit

Une forte proportion (71 %) des toits étudiés sont de type toiture, par opposition au type terrasse qui est un toit conçu pour servir à la fois de toiture et de terrasse.

Figure 36 - La typologie des toits



Les toits représentés remplissent diverses fonctions, il n'est donc pas surprenant que près de la moitié (49 %) des toits étudiés possèdent une double fonction, majoritairement (73 %) une fonction de toiture jumelée à une fonction de terrasse ou de patio. Fait intéressant, 9 toits font office de terrain sportif ou de terrain de jeux (généralement en association avec une école) tandis que 8 sont utilisés comme terrasse d'observation, le tout bien évidemment en conjonction avec la fonction toiture. Enfin, outre les fonctions déjà nommées, les toits remplissent également des fonctions de jardin, de restauration, de pigeonnier, de stationnement et d'hélicoptère⁹⁶.

Tableau 1 - Les principales fonctions des toits

Fonctions	n	%
Toiture seulement	126	51.0
Double fonction	121	49.0
<i>Terrasse ou patio</i>	88	72.7
<i>Terrain sportif ou de jeux</i>	9	7.4
<i>Terrasse d'observation</i>	8	6.6
<i>Jardin</i>	4	3.3
<i>Autre fonction</i>	12	10
<i>Sous-total</i>	121	100.0
Total	247	100.0

Dans plus de la moitié (54 %) des cas, les toits sont dénudés, surtout lorsqu'ils occupent seulement une fonction de toiture, mais aussi lorsque cette fonction est jumelée avec

⁹⁶ Pour les données complètes, voir le tableau A.2 à l'annexe 4.

celle de terrasse ou de patio. Élément intéressant à noter, cette double fonction du toit ne garantit pas automatiquement son utilisation à des fins autres que de protection. Autre élément intéressant, près du quart (24 %) des toits sont soigneusement aménagés tandis que 10 % donnent une impression de bric-à-brac, principalement parce que divers objets y ont été abandonnés ou entreposés au fil des ans.

Tableau 2 - L'impression générale des toits

Impression générale	n	%
Toit dénudé	130	53.9
Bric-à-brac	23	9.5
Aménagement minimal	20	8.3
Aménagement soigné	57	23.7
Aménagement soigné pour l'occasion	11	4.6
Total	241	100.0

Être sur un toit n'est pas sans risque. Aussi, la quasi-totalité (95 %) des toits comporte des éléments de protection, rendant ceux-ci généralement sécuritaires (77 %) ou partiellement sécuritaires (8 %) (tableau 3). La présence d'éléments de protection limite les risques de chute et permet des utilisations diverses du toit comme la fonction de terrasse ou de patio et celle de terrasse d'observation. Les éléments de protection sur le toit les plus fréquents sont les mini-murets (28 %) et les murets (39 %) de brique et les garde-corps en métal (21 %) (tableau 4). Les terrasses comportent fréquemment une combinaison muret de brique ou de ciment et balustrade de fer forgé. Nous avons précédemment mentionné que de nombreux toits ne sont pas destinés à une fonction autre que celle de toiture, par conséquent il n'est pas surprenant que 35 toits sur 238 (15 %) soient non sécuritaires.

Tableau 3 - La sécurité sur les toits

Niveau de sécurité	N	%
Sécuritaire	184	77.3
Partiellement sécuritaire	19	8.0
Non sécuritaire	35	14.7
Total	238	100

Tableau 4 - Les éléments de protection sur les toits

Éléments de protection (N=225)	N	%
Muret en brique	87	38.7
Mini-muret en brique	63	28.0
Garde corps utilitaire en métal	44	19.6
Muret en ciment	23	10.2
Balustrade de fer forgé	22	9.8
Balustrade décorative en pierre ou ciment	13	5.8
Autre / NSP	39	17.4

Les matériaux de revêtement du sol sont variés : goudron, ciment ou béton, tuiles, terrazzo ou dalles, gravier, bois ou encore gazon et terre. Le fait que les toits remplissent la seule fonction de toiture une fois sur deux explique la prépondérance (39 %) du goudron comme revêtement de sol. Sans grande surprise, les matériaux de revêtement tuiles, terrazzo ou dalles de même que le bois sont généralement associés aux toits-terrasses tandis que le gazon et la terre sont associés à la fonction de jardin.

Tableau 5 - Les matériaux de revêtement du sol

Matériaux (N=186)	n	%
Goudron	73	39.2
Tuiles, terrazzo ou dalles	51	27.4
Ciment ou béton	45	24.2
Gravier	19	10.2
Bois	14	7.5
Gazon et terre	4	2.2
Autre matériau	5	2.7

On retrouve sur les toits une variété d'éléments fixes, les plus fréquents étant les cheminées ou les conduits de ventilation (73 %), les puits de lumière (49 %), les échelles ou les escaliers de secours (38 %), les édicules d'accès (35 %), les fils électriques (34 %), les antennes de télévision (15 %) ou de télécommunications (13 %), les châteaux d'eau (14 %) et finalement les structures de nature indéterminée (21 %). Typiquement, le toit new-yorkais tel que représenté dans les scènes analysées comporte un mélange plus ou moins varié de ces divers éléments.

Tableau 6 - Les éléments fixes présents sur les toits

Éléments fixes (N=175)	n	%
Cheminée ou conduit de ventilation	128	73.1
Puits de lumière	85	48.6
Échelle ou escalier de secours	66	37.7
Édicule d'accès	62	35.4
Fil électrique	60	34.3
Antenne de télévision	26	14.9
Château d'eau	24	13.7
Structure en métal de nature indéterminée	23	13.1
Antenne de télécommunications	22	12.6
Abris de jardin, pergola ou serre	10	5.7
Panneau ou enseigne publicitaire	7	4.0
Autre structure de nature indéterminée	13	7.4

Du mobilier utilitaire est présent sur 107 toits, soit 42 % des toits analysés. Il s'agit principalement de sièges de toutes sortes incluant des bancs, des canapés et des chaises longues (72 %), des ensembles de table et chaises (39 %) de même que des consoles et des tables basses ou d'appoint (33 %). On retrouve également un éventail d'éléments permettant de tirer pleinement avantage des toits, notamment des barbecues (7 %), des parasols ou des auvents (7 %), des radios ou systèmes de son (8 %), des équipements sportifs (8 %), de même que des éléments de nature utilitaire comme des arrosoirs ou des boyaux d'arrosage (7 %), des cordes à linge ou des séchoirs (10 %) et des poubelles (9 %).

Tableau 7 - Le mobilier utilitaire présent sur les toits

Éléments de mobilier utilitaire (N=107)	n	%
Banc, chaise ou chaise longue	77	72.0
Ensemble table et chaises	42	39.3
Console, table basse ou d'appoint	35	32.7
Corde à linge ou séchoir	11	10.3
Poubelle	10	9.3
Radio ou système de son	9	8.4
Équipement sportif	8	7.5
Arrosoir ou boyau d'arrosage	7	6.5
Barbecue	7	6.5
Parasol ou auvent	7	6.5
Établi	6	5.6

Dans 45 % des cas, on retrouve également sur les toits divers éléments participant à créer une atmosphère spécifique. Par exemple, des guirlandes lumineuses (20 %) ou des chandelles (14 %) pour une ambiance intimiste, de la fumée (27 %) pour le mystère ou le danger, des tags ou des graffiti (16 %) et des débris divers (20 %) pour la pauvreté ou la violence, et enfin des ornements architecturaux (25 %) ou autres éléments décoratifs (10 %) pour indiquer un statut de privilégié.

Tableau 8 - Les autres éléments présents sur les toits

Autres éléments (N=113)	n	%
Fumée	30	26.5
Statue, bas relief, frise ou colonne	28	24.8
Guirlande lumineuse	23	20.4
Débris divers	22	19.5
Tag ou graffiti	18	15.9
Chandelle	16	14.2
Urne ou vase décoratif	11	9.7

On note la présence de végétation sur le tiers des toits analysés. Cette végétation est assez variée en matière de types de végétaux. De fait, on y retrouve des arbres (29 %), des arbustes (67 %), des plantes (62 %), des plantes grimpantes (17 %), des fleurs coupées (19 %) et parfois même des plantes comestibles (6 %).

Tableau 9 - La végétation présente sur les toits

Types de végétation (N=84)	n	%
Arbuste	56	66.7
Plante	52	61.9
Arbre	24	28.6
Fleurs coupées (vase)	16	19.0
Plante grimpante	14	16.7
Fines herbes, fruits ou légumes	5	6.0

5.2.2 La vue du toit, de son environnement et de la ville

5.2.2.1 Comment le toit et la ville sont filmés

Le cadrage du toit est généralement (83 %) large, c'est-à-dire qu'on voit le toit et ses environs. Plus rarement (17 %), le toit est présenté en cadrage serré et la ville n'est alors que partiellement visible. Notons que dans le tiers des cas, le cadrage du toit est externe, donc le regard part de la ville vers le toit et non l'inverse comme dans les cadrages larges et serrés.

Majoritairement (63 %), le cadrage de la ville à partir du toit, soit le cadrage de la ville, est ouvert sur celle-ci, parfois (8 %) s'étendant même jusqu'à inclure également l'horizon. À l'inverse, le cadrage de la ville est fermé par les bâtiments environnant le toit dans plus du tiers des cas (35 %) alors que 4 % des toits ne présentent aucun cadrage sur la ville, la caméra se concentrant plutôt sur l'action se déroulant sur le toit.

Tableau 10 - Les cadrages du toit et de la ville

Cadrages (N=253)	n	%
Cadrages du toit		
Cadrage externe	86	34.0
Cadrage large (environs)	210	83.0
Cadrage serré (ville partielle)	42	16.6
Cadrages de la ville		
Ouverture sur l'horizon	19	7.5
Ouverture sur la ville	158	62.5
Fermeture (bâtiment)	89	35.2
Concentré sur l'action du toit	11	4.3

Le toit et la ville sont parfois présentés selon un angle de caméra particulier. Ainsi, la plongée du toit sur la ville (35 % des cas) permet de voir la ville telle qu'elle est vue et « expérimentée » du toit ou encore d'apprécier la hauteur du toit par rapport à la rue. La vue du toit en plongée (23 %) permet souvent d'embrasser d'un seul regard l'action se déroulant sur le toit ou encore de situer le toit dans son voisinage. La vue du toit en contre-plongée (23 %) et en contre-plongée à partir du sol (14 %) est généralement liée à un procédé cinématographique visant à montrer alternativement un personnage et ce que voit ce personnage. Notons qu'à

l'instar de la plongée du toit sur la ville, la vue du toit en contre-plongée à partir du sol permet parfois d'apprécier la hauteur du toit.

Divers mouvements de caméra permettent également de voir la ville telle qu'elle est vue et « expérimentée » du toit. La « filature⁹⁷ », soit la caméra suivant les mouvements d'un personnage, et le plan fixe sont les mouvements de caméra les plus fréquemment utilisés avec des taux atteignant respectivement 75 % et 79 %. Le panoramique horizontal, qui permet d'embrasser la ville d'un seul regard et de mesurer toute son étendue, et le panoramique vertical, qui permet d'apprécier la hauteur d'un bâtiment ou de mettre en valeur un bâtiment ou un élément repère, sont moins fréquents (environ 12 %), mais tout aussi importants, sinon plus, puisqu'ils révèlent une réelle volonté de montrer la ville et ses composantes.

Tableau 11 - Les angles et les mouvements de la caméra

Angles et mouvements de caméra (N=253)	n	%
Angles de caméra		
Plongée du toit sur la ville	88	34.8
Toit en plongée	58	22.9
Toit en contre-plongée	57	22.5
Toit en contre-plongée à partir du sol	36	14.2
Mouvements de caméra		
Plan fixe	200	79.1
« Filature »	189	74.7
Panoramique vertical	32	12.6
Panoramique horizontal	30	11.9
Non déterminant ou autre	5	2.0

La vue aérienne de la ville à partir du toit fait généralement (89 %) l'objet d'une mise en valeur par divers effets visuels et procédés. Dans 59 % des cas, des bâtiments ou des éléments repères de New York sont spécifiquement mis en valeur. Les effets visuels de mise en valeur les plus souvent utilisés sont le cadrage ou la prise de vue (69 %) et l'éclairage ou l'illumination (42 %), ce dernier étant souvent employé pour les bâtiments ou les éléments distinctifs. Parmi les effets, on retrouve aussi la « filature » (34 %) et le panoramique vertical ou horizontal (23 %) dont nous avons précédemment discuté. Enfin, le zoom ou l'effet

⁹⁷ Ce terme ne fait pas partie du jargon cinématographique, mais représente bien l'action de la caméra.

similaire (10 %) est généralement utilisé pour attirer l'attention du spectateur sur un bâtiment, un élément ou un objet donné.

Nous avons identifié sept procédés de mise en valeur de la ville aérienne et de ses composantes. Le tableau, soit un plan fixe offrant une vue de 180°, est le plus fréquemment utilisé (60 %). Viennent ensuite le panorama (37 %) qui offre une vue au-delà de 180° et le corridor visuel (22 %) qui encadre la vue et la dirige le long de l'axe d'une rue. Les quatre autres procédés sont plus rares, mais méritent néanmoins notre attention. Il s'agit du point focal (13 %) qui a pour objectif d'attirer le regard du spectateur sur un élément spécifique de la ville, la percée visuelle (12 %) qui offre une vue sur la ville inférieure à 90° généralement visible entre des bâtiments, la vue à travers une porte, une fenêtre ou une grille (11 %) qui dénote souvent une interaction entre un personnage à l'intérieur d'un bâtiment et un autre à l'extérieur sur le toit et finalement l'encadré (5 %) qui met en scène les personnages sur le toit avec une vue sur la ville en arrière-plan, le tout présenté dans un cadre formé, dans la majorité des cas, d'une combinaison d'éléments présents sur le toit et de bâtiments situés à proximité de celui-ci.

Tableau 12 - La mise en valeur de la ville et des bâtiments ou éléments repères

Mise en valeur (N=226)	n	%
Mise en valeur de la vue aérienne de ville	225	88.9
Mise en valeur spécifique des bâtiments ou éléments repères	133	58.8
Effets visuels de mise en valeur		
Cadrage ou prise de vue	155	68.6
Éclairage ou illumination	95	42.0
« Filature »	76	33.6
Panoramique	51	22.6
Zoom ou effet similaire	23	10.2
Procédés de mise en valeur		
Tableau (180°)	136	60.2
Panorama (>180°)	83	36.7
Corridor visuel (rue)	50	22.1
Point focal	30	13.3
Percée visuelle (<90°)	26	11.5
À travers porte, fenêtre ou grille	24	10.6
Encadré	12	5.3

5.2.2.2 La vue de la trame urbaine et de la ville aérienne

Nous avons divisé la vue de la trame urbaine et de la ville aérienne en trois échelles de vision distinctes : le voisinage, le quartier et la ville. Comme on peut s’y attendre, les échelles de vision de voisinage et de quartier sont fortement visibles du toit, respectivement 94 % et 83 %. À l’inverse, l’échelle de vision de la ville n’est visible que dans la moitié des cas.

Tableau 13 - Les échelles de vision

Échelles de vision (N=253)	n	%
Voisinage	237	93.7
Quartier	210	83.0
Ville	126	49.8

Dans 70 % des cas, la trame urbaine au sol est visible du toit. Tout naturellement, les rues sont l’élément de la trame urbaine le plus souvent (72 %) présent à l’écran. Fait intéressant à noter, les ponts et les cours d’eau sont visibles dans respectivement 20 % et 28 % des cas ce qui s’explique par le fait que Manhattan est une île et que Brooklyn et Queens sont tous deux situés sur l’île de Long Island. Les arbres sont très présents (70 %) dans la trame tandis que les parcs, en fait principalement Central Park, sont visibles dans 15 % des cas. Ceci peut s’expliquer par la superficie de Central Park et par son importance dans les représentations de New York, tout particulièrement lorsque le toit est la terrasse d’un penthouse. De façon générale, la trame urbaine et ses éléments sont surtout visibles à l’échelle du voisinage et du quartier à l’exception des ponts et des cours d’eau qui sont plutôt visibles à l’échelle de la ville.

Tableau 14 - Les éléments visibles dans la trame urbaine

Éléments visibles (N=178)	Présent		<i>Distribution (%)</i>		
	n	%	<i>Voisin.</i>	<i>Quart.</i>	<i>Ville</i>
Rue ou chemin	128	71.9	82.8	50.0	5.5
Arbre	124	69.7	83.1	62.1	5.6
Véhicule routier	121	68.0	78.5	48.8	5.8
Cours d'eau	49	27.5	14.3	53.1	55.1
Pont	35	19.7	2.9	31.4	74.3
Parc	26	14.6	80.8	73.1	7.7
Rails	9	5.1	88.9	66.7	-

Dans la majorité des cas, la trame urbaine aux échelles du voisinage et du quartier est continue (tableau 15). On retrouve cependant une plus grande discontinuité dans la trame urbaine du quartier (41 %) que dans celle du voisinage (24 %). Ceci s'explique par une présence plus visible à cette échelle d'éléments de discontinuité, principalement les parcs (44 %) et les cours d'eau (37 %) (tableau 16).

Tableau 15 - Continuité et discontinuité de la trame urbaine

Trame urbaine	Voisin.		Quart.	
	n	%	n	%
Continuité	130	76.0	67	59.3
Discontinuité	41	24.0	46	40.7
Total	171	100.0	113	100.0

Tableau 16 - Les éléments de discontinuité de la trame urbaine

Éléments de discontinuité (N=52)	n	%
Parc	23	44.2
Eau	19	36.5
Rail	7	13.5
Route	5	9.6

Au niveau de la situation physique du toit en relation avec le voisinage et le quartier, on constate qu'il est généralement (82 %) encastré dans son environnement, c'est-à-dire qu'il en fait partie. Notons que près d'une fois sur quatre, le toit domine son environnement alors que dans 16 % des cas il est encerclé par celui-ci.

Tableau 17 - La situation physique des toits en relation avec le voisinage et le quartier

Situation physique (N=233)	n	%
Encastré dans la ville	192	82.4
Domine son environnement	55	23.6
Encerclé par son environnement	37	15.9

Le voisinage et le quartier du toit sont généralement de densité moyenne ou de densité élevée⁹⁸. Ceci correspond bien aux différents visages de New York, soit des secteurs ayant un

⁹⁸ La densité moyenne réfère ici à un mélange de bâtiments de faible volume (par exemple des duplex ou des triplex), de bâtiments de volume moyen (par exemple des *tenements* de 5 ou 6 étages) et de bâtiments de

bâti plus ancien et donc de densité plus faible comme le Lower East Side et des secteurs ayant un bâti plus récent et une densité élevée comme le Midtown.

Tableau 18 - La densité du voisinage et du quartier

Types de densité	Voisin.		Quart.	
	n	%	n	%
Faible (ex. : duplex, triplex)	12	5.1	8	4.4
Faible (Central Park ou cours d'eau)	12	5.1	27	14.8
Moyenne (mélange)	99	41.8	48	26.4
Élevée (ex. : tours d'habitation)	114	48.1	99	54.4
Total	237	100.0	182	100.0

Divers éléments fixes sur toit sont présents dans la vue aérienne de la ville dans 81 % des cas. Les plus fréquents sont les antennes de télécommunications (50 %), les châteaux d'eau (45 %), les cheminées ou conduits de ventilation (35 %), les échelles ou escaliers de secours (27 %), les édicules d'accès (26 %), les panneaux ou enseignes publicitaires (22 %) et les puits de lumière (20 %). La présence de ces éléments à l'intérieur de chaque échelle de vision dépend de la taille de l'élément, de sa position sur le toit et l'effet recherché. Ainsi, il est logique que les puits de lumière et les échelles ou escaliers de secours soient surtout visibles dans l'échelle du voisinage et, qu'à l'inverse, les antennes de télécommunications soient peu visibles à cette même échelle, mais fortement présentes dans les échelles du quartier et de la ville.

Tableau 19 - Les éléments fixes sur toit présents dans la vue aérienne de la ville

Éléments fixes (N=205)	Présent		<i>Voisin.</i>	<i>Quart.</i>	<i>Ville</i>
	n	%			
Antenne de télécommunications	103	50.2	14.6	51.5	49.5
Château d'eau	93	45.4	55.9	74.2	4.3
Cheminée ou conduit de ventilation	72	35.1	84.7	37.5	-
Échelle ou escalier de secours	55	26.8	92.7	20.0	-
Édicule d'accès	53	25.9	77.4	52.8	-
Panneau ou enseigne publicitaire	44	21.5	40.9	70.5	4.5
Puits de lumière	41	20.0	92.7	26.8	-
Antenne de télévision	32	15.6	84.4	40.6	3.1
Structure de nature indéterminée	12	5.9	66.7	33.3	8.3

grand volume (par exemple des tours d'habitation) alors que la densité élevée réfère à une présence majoritaire de bâtiments de grand volume.

Les bâtiments et éléments repères sont présents dans la vue aérienne de la ville dans 58 % des cas. L'Empire State Building (43 %) arrive en tête de liste des bâtiments présents. Sans grande surprise, le Chrysler Building et le World Trade Center suivent avec respectivement 26 % et 18 %. Notons ici que le World Trade Center est présent dans les films sortis entre 1980 et 2002. Or, notre étude compte 138 toits pour la même période. En appliquant les mêmes paramètres de calcul que ceux utilisés sur les 253 toits, on obtient un taux bien supérieur, soit 33 %. Le cas de la Metropolitan Life Insurance Company Tower (16 %) est intéressant puisque le bâtiment apparaît rarement à l'écran pour lui seul, mais est plutôt présenté dans une vue d'ensemble du Midtown de Manhattan avec l'Empire State Building et le Chrysler Building. De par sa hauteur, son volume particulier, son illumination et sa situation relativement isolée des autres gratte-ciels, il se détache aisément dans le ciel de cette portion de Manhattan.

Le Woolworth Building, la Thurgood Marshall U.S. Court et le Manhattan Municipal Building sont tous trois situés dans le même secteur du Lower Manhattan et de ce fait apparaissent souvent ensemble dans une même prise de vue. Ces bâtiments, classés par la NYC Landmarks Preservation Commission⁹⁹, sont importants et significatifs dans la vue aérienne de New York même si la fréquence de leur apparition à l'écran est assez faible, soit respectivement 12 %, 8 % et 7 %. La St. Patrick Cathedral et les jardins sur toiture du Rockefeller Center, tous deux également classés¹⁰⁰, sont peu présents en terme de fréquence, fort probablement en raison de leur taille plus réduite, mais sont aisément identifiables au visionnement soit parce qu'ils occupent un espace considérable à l'écran, soit parce qu'une partie de l'action s'y déroule. Le territoire de la Ville de New York comprend plusieurs îles ce qui se reflète bien dans la vue aérienne. De fait, les ponts reliant les divers secteurs de la ville de même que l'East River et le fleuve Hudson sont présents dans environ 25 % des cas et on peut voir la Statue de la Liberté dans 3 % des cas. Enfin, Central Park est présent dans 14 % des cas, généralement lorsque la ville aérienne est visible de la terrasse d'un penthouse.

⁹⁹ Le Woolworth Building a été classé en 1983 (New York City LPC, 1983), la Thurgood Marshall U.S. Court en 1975 (New York City LPC, 1975) et le Manhattan Municipal Building en 1966 (New York City LPC, 1966a).

¹⁰⁰ La cathédrale a été classée en 1966 (New York City LPC, 1966b) et le Rockefeller Center, incluant les jardins, en 1985 (New York City LPC, 1985).

Encore une fois, la taille des bâtiments joue un rôle déterminant sur le plan des échelles de visibilité. Par conséquent, la St. Patrick Cathedral et les jardins sur toiture du Rockefeller Center sont uniquement visibles à l'échelle du quartier tandis que les gratte-ciels sont surtout visibles aux échelles du quartier et de la ville, tout comme l'East River et le fleuve Hudson qui sont très étendus, mais situés au niveau du sol. Les ponts enjambant ces deux cours d'eau sont nombreux et répartis sur le territoire, les rendant, du coup, visibles aux échelles du quartier et de la ville. Finalement, Central Park est assez vaste, mais étant situé au niveau du sol il est essentiellement visible aux échelles du voisinage et du quartier.

Tableau 20 - Les bâtiments ou éléments repères présents dans la vue aérienne de la ville

Bâtiments et d'éléments repères (N=148)	Présent		<i>Voisin.</i>	<i>Quart.</i>	<i>Ville</i>
	n	%			
<i>Distribution (%)</i>					
Empire State Building	64	43.2	-	43.8	56.3
East River ou fleuve Hudson	39	26.4	12.8	41.0	69.2
Chrysler Building	38	25.7	5.3	52.6	42.1
Ponts	34	23.0	2.9	38.2	67.6
World Trade Center	26	17.6	7.7	15.4	76.9
Metropolitan Life Insurance Company Tower	24	16.2	4.2	45.8	50.0
Central Park	20	13.5	80.0	90.0	10.0
Woolworth Building	18	12.2	5.6	27.8	66.7
Thurgood Marshall U.S. Court	12	8.1	-	50.0	50.0
Manhattan Municipal Building	10	6.8	-	50.0	50.0
Statue de la Liberté	4	2.7	-	-	100.0
St. Patrick Cathedral	4	2.7	100.0	-	-
Rockefeller Center	3	2.0	100.0	-	-

5.2.3 Synthèse de la lecture visuelle et formelle

Le toit de New York tel que représenté dans les films américains contemporains est souvent de type toiture, mais peut aussi être de type terrasse (figure 37). Il peut remplir une simple fonction de toiture de même qu'une grande variété de fonctions (tableau 1), par exemple une fonction de terrasse comme dans *How to Lose a Guy in 10 Days* (2003), de terrain sportif comme dans *It Runs in The Family* (2003), de terrasse d'observation comme dans *It's Kind of a Funny Story* (2010) et de jardin comme dans *Bed of Roses* (1996).

Figure 37 - Le toit comme terrasse dans *How to Lose a Guy in 10 Days* (2003)



Source : Paramount Pictures.

Figure 38 - Le toit comme terrasse d'observation dans *It's Kind of a Funny Story* (2010)



Source : Focus Features.

Le toit est soit dénudé, soit aménagé (tableau 2). Le degré d'aménagement est grandement variable, allant d'un état complètement dénudé comme dans *Romeo Is Bleeding* (1994) à un aménagement soigné comme dans *Autumn in New York* (2000) en passant par un bric-à-brac comme dans *The Freshman* (1990), un aménagement minimal comme dans *A Perfect Murder* (1998) ou encore un aménagement soigné pour l'occasion comme dans *Heights* (2005).

Figure 39 - Le toit dénudé dans *Romeo Is Bleeding* (1994)



Source : Gramercy Pictures.

Figure 40 - Le toit à l'aménagement bric-à-brac dans *The Freshman* (1990)



Source : TriStar Pictures.

Figure 41 - Le toit à l'aménagement soigné pour l'occasion dans *Heights* (2005)



Source : Sony Pictures Classics.

Le toit comporte presque toujours certains éléments de sécurité (tableaux 3 et 4), mais ceux-ci sont plus ou moins sécuritaires, dépendamment de leur hauteur. La terrasse comporte souvent une balustrade de fer forgé en combinaison avec un muret de brique ou de ciment comme dans *Everyone Says I Love You* (1996) et on remarque que dans plusieurs films la sécurité du toit a été renforcée au fil des ans par l'ajout d'un garde-corps en métal au mini-muret d'origine comme dans *The Paper* (1994). En de rares occasions le toit est non sécuritaire, voire même dangereux, situation pouvant être exploitée pour renforcer la trame narrative comme dans *The Devil's Advocate* (1997).

Figure 42 - Balustrade en fer forgé avec un muret de brique dans *Everyone Says I Love You* (1996)



Source : Miramax.

Figure 43 - Un garde-corps ajouté au mini-muret d'origine dans *The Paper* (1994)



Source : Universal Pictures.

Figure 44 - Le toit non sécuritaire dans *The Devil's Advocate* (1997)



Source : Warner Bros.

Les matériaux recouvrant le toit sont très variés (tableau 5), le goudron et le ciment ou le béton étant ceux qu'on voit le plus souvent sur les toitures comme dans *Spiderman 2* (2004) tandis que le revêtement du sol de la terrasse est généralement en matériaux plus nobles, par exemple du bois ou encore des tuiles comme dans *No Reservations* (2007).

Figure 45 - Le toit en goudron dans *Spiderman 2* (2004)



Source : Sony Pictures Entertainment.

Figure 46 - Le toit en tuiles d'ardoise dans *No Reservations* (2007)



Source : Warner Bros.

Le toit comporte une variété d'éléments fixes dont les plus fréquents sont les cheminées ou les conduits de ventilation, les puits de lumière, les échelles ou les escaliers de secours, les édifices d'accès, les fils électriques, les antennes de télévision ou de télécommunications et les châteaux d'eau (tableau 6). Il présente généralement un ensemble de plusieurs de ces éléments comme dans *Rent* (2005). Souvent, le toit comporte aussi une variété d'éléments de mobilier utilitaire (tableau 7), généralement un banc, une chaise ou une chaise longue accompagnée ou non d'une table de hauteur et d'usage variés comme dans *Wall Street: Money Never Sleeps* (2010). Quoique moins fréquents, de nombreux autres éléments de mobilier y sont présents, permettant ainsi d'utiliser le toit à son plein potentiel : un barbecue comme dans *The Guru* (2003), une radio et un boyau d'arrosage comme dans *Weekend at Bernie's* (1989), de l'équipement sportif comme dans *What Happens in Vegas* (2008), une corde à linge comme dans *Tap* (1989) et une poubelle comme dans *Carlito's Way* (1993).

Figure 47 - Ensemble de plusieurs éléments fixes sur le toit dans *Rent* (2005)



Source : Sony Pictures Entertainment.

Figure 48 - Chaise longue et végétation dans *Wall Street: Money Never Sleeps* (2010)



Source : Twentieth Century Fox Film Corporation.

Figure 49 - Équipement sportif dans *What Happens in Vegas* (2008)



Source : Twentieth Century Fox Film Corporation.

Figure 50 - Corde à linge dans *Tap* (1989)



Source : TriStar Pictures.

On retrouve aussi de nombreux autres éléments sur le toit, éléments qui participent soit à le caractériser (tableau 8), par exemple une statue et une urne comme dans *The First Wives Club* (1996) ou des graffitis et débris divers comme dans *Notorious* (2009), soit à créer une ambiance spécifique, par exemple des guirlandes lumineuses comme dans *Music and Lyrics* (2007) ou des chandelles comme dans *Kate & Leopold* (2001). La présence de végétation est moins fréquente, mais demeure néanmoins un élément récurrent sur le toit (tableau 9), par exemple des plantes et des arbres comme dans *Passion of Mind* (2000), une variété de plantes en pot comme dans *Green Card* (1990) ou encore un toit vert intensif comme dans *Bed of Roses* (1996).

Figure 51 - Statue et urne pour la terrasse d'un penthouse dans *The First Wives Club* (1996)



Source : Paramount Pictures.

Figure 52 - Graffitis sur le toit d'un secteur défavorisé de Brooklyn dans *Notorious* (2009)



Source : Fox Searchlight Pictures.

Figure 53 - Chandelles et guirlandes dans *Kate and Leopold* (2001)



Source : Miramax.

Figure 54 - Variété de plantes en pot dans *Green Card* (1990)



Source : Buena Vista Pictures.

Figure 55 - Toit vert intensif dans *Bed of Roses* (1996)



Source : New Line Cinema.

Le cadrage du toit est habituellement large, permettant au regard de partir du toit pour aller vers son environnement et la ville (tableau 10). Assez fréquemment, le cadrage du toit est aussi externe, permettant alors au regard de faire le chemin inverse, soit de la ville vers le toit. Plusieurs films, comme *The Bounty Hunter* (2010), utilisent ces deux types de cadrage. De son côté, le cadrage de la ville est généralement ouvert sur celle-ci comme dans *Art School Confidential* (2006), parfois même ouvert sur l'horizon comme dans *Vanilla Sky* (2001) quoique souvent ce cadrage est fermé par la présence de bâtiments bloquant la vue comme dans *Author! Author!* (1982).

Figure 56 - Cadrage externe et cadrage large du toit dans *The Bounty Hunter* (2010)



Source : Columbia Pictures.

Figure 57 - Cadrage fermé par la présence de bâtiments dans *Author! Author!* (1982)



Source : Twentieth Century Fox Film Corporation.

Figure 58 - Cadrage ouvert sur la ville dans *Art School Confidential* (2006)



Source : Sony Pictures Classics.

Figure 59 - Cadrage ouvert sur l'horizon dans *Vanilla Sky* (2001)



Source : Paramount Pictures.

Les angles et mouvements de caméra montrent le toit et la ville sous diverses perspectives (tableau 11), par exemple la plongée du toit sur la ville, la contre-plongée de même que le panoramique vertical s'attardent sur l'aspect élévation du toit comme dans *Limitless* (2011) et dans *Twelve* (2010) tandis que la vue du toit en plongée permet de voir celui-ci dans son ensemble comme dans *The Smurfs* (2011). Aussi, la « filature » des usagers, technique fortement utilisée, permet une connaissance étendue du toit et de son environnement comme dans *Step-Up 3* (1987) alors que le panoramique horizontal permet d'embrasser la ville du regard comme dans *Alice* (1990).

Figure 60 - Plongée du toit sur la ville dans *Limitless* (2011)



Source : Relativity Media/Rogue.

Figure 61 - Le toit en contre-plongée dans *Twelve* (2010)



Source : Hannover House.

Figure 62 - Vue du toit en plongée dans *The Smurfs* (2011)



Source : Columbia Pictures.

Figure 63 - La filature des usagers dans *Step Up 3D* (2010)



Source : Walt Disney Studios Motion Pictures.

Figure 64 - Panoramique horizontal dans *Alice* (1990)



Source : Orion Pictures.

Enfin, la ville aérienne et les bâtiments ou éléments repères sont généralement mis en valeur grâce à divers effets visuels (tableau 12), principalement le cadrage comme dans *Passion of Mind* (2000), l'illumination comme dans *Coyote Ugly* (2000) ou encore la « filature » comme dans *Kick-Ass* (2010). Le panoramique est moins fréquent, mais tout aussi important puisqu'il est délibéré comme le montre le panoramique vertical révélant l'Empire State Building dans *Nick and Norah's Infinite Playlist* (2008). Aussi, différents procédés permettent de mettre en valeur la vue aérienne et les bâtiments ou éléments repères, les plus fréquents étant le tableau qui offre une vue à 180° comme dans *Keeping the Faith* (2000), le panorama qui offre une vue supérieure à 180° comme dans *It's Kind of a Funny Story* (2010)

et le corridor visuel qui encadre la vue pour la diriger le long de l'axe d'une rue comme dans *Confessions of a Shopaholic* (2009).

Figure 65 - Le cadrage de bâtiments et d'éléments repères dans *Passion of Mind* (2000)



Source : Paramount Classics.

Figure 66 - L'illumination de bâtiments repères dans *Coyote Ugly* (2000)



Source : Buena Vista Pictures.

Figure 67 - Le tableau dans *Keeping the Faith* (2000)



Source : Buena Vista Pictures.

Figure 68 - Le panorama dans *It's Kind of a Funny Story* (2010)



Source : Focus Features.

Figure 69 - Le corridor visuel dans *Confessions of a Shopaholic* (2009)



Source : Walt Disney Studios Motion Pictures.

La ville aérienne vue à partir du toit est généralement visible aux échelles du voisinage, du quartier et de la ville (tableau 13), ceci est particulièrement vrai pour les deux premières échelles. Notons que les cadrages, les angles et les mouvements de caméra de même que les effets visuels et les procédés de mise en valeur déterminent les échelles de vision visibles du toit. Ainsi, l'échelle de vision du quartier peut être visible alors que l'échelle de voisinage ne l'est pas. Dans la majorité des cas, les arbres, les rues et les véhicules routiers sont visibles du toit (tableau 14), par exemple comme dans *Romeo Is Bleeding* (1994).

Figure 70 - Les arbres, les rues et les véhicules routiers dans *Romeo Is Bleeding* (1994)



Source : Gramercy Pictures.

Fait particulièrement intéressant, les ponts et les cours d'eau sont très présents dans la vue aérienne comme dans *Anger Management* (2003) à l'instar de Central Park comme dans *The Object of my Affection* (1996). Ceci peut s'expliquer par leurs superficies et par leur

importance dans les représentations de New York. De façon générale, la trame urbaine et ses éléments de même que les véhicules routiers sont surtout visibles à l'échelle du voisinage et du quartier à l'exception des ponts et des cours d'eau qui sont plutôt visibles à l'échelle de la ville. La trame urbaine est dans la majorité des cas continue (tableau 15), ceci tant à l'échelle du voisinage qu'à celle du quartier. À l'échelle du voisinage, il est plus fréquent de retrouver des éléments de discontinuité dans la trame urbaine (tableau 16), dans la plupart des cas il s'agit de Central Park ou de l'une des deux rivières bordant l'île de Manhattan.

Figure 71 - La East River dans *Anger Management* (2003)



Source : Sony Pictures Entertainment.

Figure 72 - Central Park dans *The Object of my Affection* (1996)



Source : Twentieth Century Fox Film Corporation.

Le toit est généralement encastré dans son environnement (tableau 17), par exemple comme dans *Who's That Girl* (1987), quoique dans de nombreux cas il est encerclé par son environnement comme dans *Fame* (2009) ou encore le domine comme dans *Friends with Benefits* (2011). Le voisinage et le quartier dans lesquels le toit s'insère sont habituellement de

densité moyenne comme dans *A Guide To Recognizing Your Saints* (2006) ou de densité élevée comme dans *Autumn in New York* (2000) (tableau 18).

Figure 73 - Le toit encastré dans son environnement dans *Who's That Girl* (1987)



Source : Warner Bros.

Figure 74 - Le toit encerclé par son environnement dans *Fame* (2009)



Source : Metro-Goldwyn-Mayer.

Figure 75 - Le toit dominant son environnement dans *Friends with Benefits* (2011)



Source : Sony Pictures Releasing / Screen Gems.

Figure 76 - Environnement de densité moyenne dans *A Guide To Recognizing Your Saints* (2006)



Source : First Look International.

Figure 77 - Environnement de densité élevée dans *Autumn in New York* (2000)



Source : Lakeshore International.

La vue du toit présente habituellement une variété d'éléments fixes (tableau 19), par exemple des châteaux d'eau comme dans *Green Card* (1990), des édicules d'accès comme dans *Spider-Man* (2002), des puits de lumière comme dans *Rent* (2005) et des antennes, des cheminées et des escaliers de secours comme dans *Beat Street* (1984).

Figure 78 - Châteaux d'eau vus du toit dans *Green Card* (1990)



Source : Buena Vista Pictures.

Figure 79 - Édicules d'accès vus du toit dans *Spider-Man* (2002)



Source : Columbia Pictures.

Figure 80 - Puits de lumière vus du toit dans *Rent* (2005)



Source : Sony Pictures Entertainment.

Figure 81 - Variété d'éléments fixes vus du toit dans *Beat Street* (1984)



Source : Orion Pictures.

La vue du toit présente aussi de nombreux bâtiments et éléments repères (tableau 20). Ces derniers permettent de clairement identifier New York comme étant le lieu du récit. Les bâtiments repères les plus fréquents sont l'Empire State Building et le Chrysler Building qui apparaissent parfois tous deux dans une même scène comme dans *Julie & Julia* (2009) et *Entrapment* (1999) et le World Trade Center qui se distingue clairement dans le *skyline* de New York comme dans *Married to the Mob* (1988). Enfin, la vue du toit montre quelques éléments repères, notamment les ponts et les rivières entourant l'île de Manhattan comme dans *The Paper* (1994) ainsi que Central Park comme dans *A Perfect Murder* (1998).

Figure 82 - L'Empire State Building et le Chrysler Building vus du toit dans un seul plan dans *Julie & Julia* (2009)



Source : Universal Pictures.

Figure 83 - L'Empire State Building et le Chrysler Building vus du toit en deux prises de vue distinctes dans une même scène dans *Entrapment* (1999)



Source : Twentieth Century Fox Film Corporation.

Figure 84 - Le World Trade Center vu du toit dans *Married to the Mob* (1988)



Source : Orion Pictures.

Figure 85 - La East River et les ponts de Brooklyn et de Manhattan vus dans *The Paper* (1994)



Source : Universal Pictures.

Figure 86 - Central Park vu du toit dans *A Perfect Murder* (1998)



Source : Warner Bros.

5.3 La lecture socioculturelle et expérientielle

5.3.1 Les usagers des toits

Le toit semble surtout le domaine des hommes puisqu'ils y sont présents dans 93 % des cas alors que les femmes y sont présentes dans seulement 53 % des cas¹⁰¹. Il faut noter cependant que cette différence ne provient pas du lieu de l'action, soit le toit, ou des films sélectionnés, mais plutôt d'une tendance marquée dans le cinéma américain à privilégier les personnages masculins. De fait, selon Bleakley et al. (2012), les personnages principaux masculins sont deux fois plus nombreux que les personnages féminins dans le cinéma américain¹⁰².

Tableau 21 - Le sexe des usagers

Sexe des usagers	n	%
Présence d'hommes seulement	120	47.4
Présence d'hommes et de femmes	116	45.8
Présence de femmes seulement	17	6.7
Total	253	100.0

Les adultes (25 à 39 ans) et les adultes matures (40 à 59 ans) sont les deux groupes que l'on retrouve le plus fréquemment sur les toits, soit respectivement dans 63 % et 35 % des cas. En comparant ces chiffres avec les données sociodémographiques de 2000,¹⁰³ on constate que ces deux groupes sont également les plus importants en termes de poids démographique au sein de la population new-yorkaise. Pour leur part, les jeunes adultes et les adolescents sont assez présents, soit respectivement dans 20 % et 15 % des cas. Ces groupes sont clairement surreprésentés par rapport aux données sociodémographiques de 2000 où ils représentent les deux plus petits groupes de population. Enfin, les enfants et les retraités sont pour leur part peu représentés sur les toits puisqu'ils sont présents dans moins de 7 % des cas alors que ces deux

¹⁰¹ Ces données concernent uniquement les personnages principaux et secondaires et non les figurants.

¹⁰² Les auteurs ont analysé 855 films parmi les 30 films ayant obtenu les meilleures recettes annuellement entre 1950 et 2006 (Bleakley et al., 2012).

¹⁰³ L'année 2002 étant le point médian de l'année de diffusion des 253 toits analysés, nous avons retenu les données de 2000 plutôt que celles de 1990 ou de 2010. Aussi, il est important de noter qu'une comparaison entre les chiffres obtenus des suites de l'analyse et les données réelles n'est pas possible en raison de l'utilisation de méthodes de calcul différentes. Conséquemment, la comparaison est avant tout de nature qualitative.

groupes ont un poids démographique significatif à New York (New York City Department of City Planning, 2014b). Dans le cas des enfants, cette différence peut en partie s'expliquer par les strictes lois entourant le travail des mineurs dans le domaine du divertissement, notamment sur le plan du nombre d'heures de tournage par jour (Screen Actors Guild, 2010).

Tableau 22 - L'âge des usagers

Groupes d'âge (N=253)	n	%
Enfant (moins de 12 ans)	17	6.7
Adolescent (12 à 17 ans)	38	15.0
Jeune adulte (18 à 24 ans)	50	19.8
Adulte (25 à 39 ans)	160	63.2
Adulte mature (40 à 59 ans)	89	35.2
Retraité (60 ans et plus)	12	4.7

On retrouve une grande diversité ethnique chez les usagers des toits. Ceci cache cependant une nette tendance à la surreprésentation d'Américains blancs d'origine non hispanique dans les scènes analysées par rapport à leur poids dans la population new-yorkaise, soit 88 % dans les films versus 35 % de la population en 2000. Si la proportion d'Afro-Américains représentés dans les scènes analysées correspond à leur proportion dans la population new-yorkaise de 2000, soit environ 25 %, les Hispano-Américains et les Américains d'origine asiatique sont clairement sous représentés. De fait, les Hispano-Américains sont présents dans 12 % des cas alors qu'ils forment 27 % de la population tandis que les Américains d'origine asiatique sont présents dans 3 % des cas, mais représentent 10 % de la population.

Sur le plan de l'appartenance religieuse et de l'origine ethnique des Américains blancs d'origine non hispanique, elle est dans la majorité des cas (81 %) non spécifiée. Lorsqu'elle est révélée, soit par le nom des personnages, leur accent, leurs propos ou des détails de leur tenue vestimentaire, 14 % des Américains blancs d'origines non hispanique sont de confession juive alors que l'origine ethnique est généralement irlandaise (14 %) ou italienne (10 %). Ceci correspond relativement bien à la réalité puisque les origines irlandaise et italienne sont les plus fréquemment mentionnées par les New-Yorkais. (New York City Department of City Planning, 2014a)

Tableau 23 - L'origine ethnique et l'appartenance religieuse des usagers

Origines ethniques et appartenances religieuses (N=253)	n	%
Américain	253	100.0
<i>Blanc d'origine non hispanique</i>	222	87.7
- Américain d'origine irlandaise	32	14.4
- Américain de confession juive	31	14.0
- Américain d'origine italienne	23	10.4
- Américain d'autre origine européenne	17	7.7
- Américain d'origine britannique	11	5.0
- Américain d'origine non spécifiée	180	81.1
- Sous-total	222	100.0
<i>Afro-Américain</i>	63	24.9
<i>Hispano-Américain</i>	29	11.5
<i>Américain d'origine asiatique</i>	7	2.8
<i>Américain d'origine autre</i>	5	2.0
Sous-total	253	100.0
Européen	6	2.4
Fantastique	5	2.0
Autre	6	2.4

Plus de la moitié (53 %) des usagers présents sur les toits font partie de la classe moyenne tandis que 20 % d'entre eux sont plutôt défavorisés. Ce dernier chiffre est semblable au taux de personne vivant sous le seuil de la pauvreté à New York en 1999, soit 21 %. Les usagers financièrement à l'aise, à l'instar des usagers privilégiés, sont présents dans le tiers des cas.

Tableau 24 - Le statut économique des usagers

Statuts économiques (N=250)	n	%
Défavorisé	50	20.0
Classe moyenne	132	52.8
À l'aise	85	34.0
Privilégié	83	33.2

Les usagers des toits occupent une grande variété d'emplois, allant des métiers artistiques à la criminalité en passant par le service à la clientèle, le travail manuel et le travail dans les forces de l'ordre. Parmi les emplois ou les occupations les plus courants, on retrouve les arts (21 %), les études académiques (21 %), le travail dans les forces de l'ordre (19 %) et la

criminalité (17 %). Viennent ensuite les emplois de « professionnel » (12 %), les emplois dans le domaine des médias et de l'édition (11 %) et les emplois liés au domaine de la finance et de la direction d'entreprise (10 %). Fait intéressant à noter, certains usagers ont une seconde occupation en plus de la principale, seconde occupation qui peut être de nature criminelle (7 %) ou au contraire se positionner en complémentarité aux forces de l'ordre et au système de justice alors jugés déficients (7 %). Dans ce dernier cas, le personnage joue le rôle d'un héros ou d'un justicier.

Tableau 25 - Les occupations ou domaines d'emploi des usagers

Occupations et domaines d'emploi (N=253)	n	%
Artiste (écrivain, acteur, photographe, etc.)	54	21.3
Étudiant (école secondaire ou université)	52	20.6
Policier, enquêteur, agent de sécurité	47	18.6
Criminel (occupation principale)	43	17.0
Professionnel (avocat, médecin, enseignant, etc.)	30	11.9
Médias et édition (journaliste, éditeur, etc.)	28	11.1
Finance et direction d'entreprise	26	10.3
Héros ou justicier (occupation secondaire)	18	7.1
Service à la clientèle (vendeur, serveur, chauffeur, etc.)	18	7.1
Criminel (occupation secondaire)	17	6.7
Designer, architecte, publicitaire, etc.	13	5.1
Espion, agent secret, tueur à gages, etc.	13	5.1
Commerçant	12	4.7
Scientifique	8	3.2
Héros ou justicier (occupation principale)	6	2.4
Travail manuel	6	2.4
Chômeur	5	2.0

On retrouve plus d'un usager sur le toit dans près de 80 % des cas. Dans une majorité de cas (40 %), la relation entre les usagers est l'amitié. Les relations d'amour et de flirt sont aussi très importantes puisqu'elles représentent chacune environ 20 % des relations. Mises conjointement, elles comptent pour 37 % des relations. Les relations professionnelles et sociales sont également significatives et représentent respectivement 30 % et 18 % des relations entre les usagers. Fait intéressant, une fois sur quatre les usagers ont des relations de rivalité, d'antagonisme voire même des relations ennemies. Enfin, les rapports familiaux,

qu'ils soient simplement familiaux, entre un couple marié ou entre un parent et son enfant, représentent ensemble 17 %¹⁰⁴ des relations entre les usagers des toits.

Tableau 26 - Les relations entre les usagers

Relations entre les usagers (N=202)	n	%
Amitié	81	40.1
Professionnelle	61	30.2
Rivalité, antagonisme, ennemi	50	24.8
Amour	41	20.3
Flirt	39	19.3
Sociale ou connaissance	36	17.8
Rapport familial	29	14.4
Rapport familial (parent-enfant)	15	7.4
Rapport familial (couple)	9	4.5
Indéterminée	3	1.5

Les usagers des toits y sont présents pour une variété de raisons, conséquemment leur état psychologique¹⁰⁵ varie grandement d'un individu à l'autre. Certains états psychologiques, ou émotions, sont clairement positifs ou souhaitables, alors que d'autres sont plutôt négatifs et résultent de situations stressantes, voire même dangereuses.

Parmi les émotions « positives » les plus fréquentes on retrouve l'affirmation de soi ou de ses émotions (26 %) le bien-être ou la joie (23 %) et la bonne humeur (13 %), ainsi que l'accomplissement ou la réussite (13 %). Du côté des relations interpersonnelles, on retrouve l'amour et le désir sexuel (15 %) de même que le rapprochement entre les usagers (12 %).

L'insécurité, la déstabilisation ou le trouble est l'émotion « négative » que l'on retrouve le plus fréquemment, soit dans 25 % des cas. Elle est suivie par la peur (19 %), la colère (16 %), la confrontation (15 %) et l'agression ou la menace (13 %). Le dernier ensemble d'états psychologiques « négatifs » comporte la tristesse (14 %), la déprime ou le désespoir (13 %) et le mécontentement (12 %).

¹⁰⁴ Notez qu'une même scène de toit peut comporter un rapport familial de couple de même qu'un rapport familial entre parent et enfant.

¹⁰⁵ Notez que seuls les états psychologiques les plus fréquents sont présentés ici. Pour une liste plus détaillée, veuillez consulter le tableau A.11 de l'annexe 4.

Enfin, certains états psychologiques sont neutres, c'est-à-dire ni vraiment positifs, ni vraiment négatifs, mais plutôt changeants en fonction de la situation. L'état le plus fréquent est la détermination dans l'action que l'on retrouve dans plus du tiers des cas. Les autres états sont la prise de décision (15 %), la réflexion (15 %) et la résolution dans ses pensées (13 %).

Tableau 27 - L'état psychologique des usagers

États psychologiques (N=253)	n	%
États positifs		
Affirmation de soi ou de ses émotions	66	26.1
Bien-être ou joie	59	23.3
En amour ou désir sexuel	37	14.6
Bonne humeur	34	13.4
Accomplissement ou réussite	34	13.4
Rapprochement entre les usagers	29	11.5
États neutres		
Détermination dans l'action	87	34.4
Prise de décision	39	15.4
Réflexion	37	14.6
Résolution dans ses pensées	33	13.0
États négatifs		
Insécurité, déstabilisation ou trouble	64	25.3
Peur	47	18.6
Colère	41	16.2
Confrontation	38	15.0
Tristesse	35	13.8
Agression ou menace	34	13.4
Déprime ou désespoir	32	12.6
Mécontentement	31	12.3

5.3.2 Les usages des toits

Afin de faciliter la lecture et la compréhension des résultats, les usages ont été regroupés en différentes thématiques, soit

- les toits comme un espace de socialisation, de discussion et d'échanges,
- les toits comme un espace de travail et un espace où l'on se retrouve dans le cadre de son travail,
- les toits comme un espace d'observation ou de contemplation de la ville,
- les toits comme lieu de violence,

- les toits comme un espace de retrait du monde extérieur et un espace propice au recueillement ou à l'introspection,
- les toits comme un espace de réjouissance ou un espace où il fait bon apprécier les plaisirs de la table,
- les toits comme un espace intime propice au rapprochement, à la confiance ou au romantisme,
- les toits comme un espace pour la pratique d'activités physiques de toutes sortes,
- les toits comme un espace favorisant l'inspiration et la création artistique.

Tableau 28 - Les usages des toits

Thématiques des usages (N=253)	n	%
Espace de socialisation, de discussion et d'échanges	134	53.0
Espace de travail	101	39.9
Espace d'observation ou de contemplation de la ville	84	33.2
Lieu de violence	80	31.6
Espace de retrait ou propice au recueillement et à l'introspection	75	29.6
Espace de réjouissance ou pour apprécier les plaisirs de la table	62	24.5
Espace intime ou romantique	62	24.5
Espace pour l'activité physique	34	13.4
Espace favorisant l'inspiration et la création artistique	25	9.9

Les toits peuvent être un espace de socialisation, de discussion et d'échanges (53 %). Ainsi, 42 % des usagers y discutent en face à face, ce qui en fait l'usage le plus fréquent, alors que 6 % y discutent au téléphone avec un interlocuteur non présent sur le toit. Les autres usages sont négocier ou argumenter pour convaincre (20 %), se quereller (7 %), proposer quelque chose (7 %), et, finalement, socialiser ou faire connaissance (5 %).

Tableau 29 - Usages des toits comme espace de socialisation, de discussion et d'échanges

Usages (N=253)	n	%
Discuter	106	41.9
Négocier ou argumenter pour convaincre	51	20.2
Se quereller	18	7.1
Proposer quelque chose	17	6.7
Discuter au téléphone	15	5.9
Socialiser ou faire connaissance	12	4.7

Les toits sont aussi un espace de travail ou encore un espace où les usagers se trouvent dans le cadre de leurs fonctions (40 %). Ceci est particulièrement vrai en ce qui concerne les criminels (14 %) et leurs antagonistes, soit les forces de l'ordre (13 %) et les héros et justiciers en mission (10 %). Notons que plusieurs usagers se retrouvent également sur les toits dans le cadre de travail de nature journalistique ou artistique (5 %).

Tableau 30 - Usages des toits comme espace de travail

Usages (N=253)	n	%
Activités criminelles	36	14.2
Travail des forces de l'ordre	33	13.0
Héros ou justicier en mission	25	9.9
Travail journalistique ou artistique	12	4.7
Autres types de travail	17	6.7

En raison de leur position en élévation par rapport au reste de la ville, les toits sont des espaces d'observation ou de contemplation de la ville (33 %). Les usagers montrent ou regardent la ville à partir du toit (19 %) ou encore regardent ou montrent quelque chose à un autre usager à partir du toit (17 %). Notons que certains usagers se rendent délibérément sur les toits dans ce seul but.

Tableau 31 - Usages des toits comme espace d'observation ou de contemplation de la ville

Usages (N=253)	n	%
Montrer ou regarder la ville à partir du toit	48	19.0
Montrer ou regarder quelque chose à partir du toit	42	16.6

Les toits peuvent être le théâtre de violence (32 %) comme en font foi bon nombre de films d'action et de films policiers. On peut regrouper ces usages en deux groupes qui s'opposent, soit la confrontation/passage à l'action et la fuite/poursuite. Le premier comprend poser une action criminelle (10 %), tuer ou menacer quelqu'un (10 %), viser ou tirer avec une arme à feu (9 %), arrêter ou faire une tentative d'arrestation (6 %) et, finalement, se battre (4 %). Dans le second groupe on retrouve se sauver par le toit (15 %), tomber ou sauter du toit (12 %), passer par toit pour entrer dans un bâtiment (6 %) et finalement poursuivre ou se faire poursuivre sur le toit (4 %).

Tableau 32 - Usages des toits comme lieu de violence

Usages (N=253)	n	%
Confrontation ou passage à l'action		
Poser une action criminelle	24	9.5
Tuer ou menacer quelqu'un	24	9.5
Viser ou tirer avec une arme à feu	23	9.1
Arrestation ou tentative d'arrestation	15	5.9
Se battre	10	4.0
Fuite ou poursuite		
Se sauver par le toit	37	14.6
Tomber ou sauter du toit	29	11.5
Passer par toit pour entrer dans un bâtiment	16	6.3
Poursuivre ou se faire poursuivre sur le toit	10	4.0

Les toits peuvent être un espace de retrait du monde extérieur ou encore un espace propice au recueillement et à l'introspection (30 %). Ainsi, 15 % des usagers y prennent l'air ou y recherchent la tranquillité alors que d'autres y réfléchissent, pensent, rêvassent ou se détendent (14 %) ou encore y trouvent une solution, ont une idée ou y établissent un plan d'action (8 %).

Tableau 33 - Usages des toits comme espace de retrait ou propice au recueillement et à l'introspection

Usages (N=253)	n	%
Prendre l'air ou rechercher la tranquillité	38	15.0
Réfléchir, penser, rêvasser ou se détendre	36	14.2
Trouver une solution, avoir une idée ou établir un plan	19	7.5

Les toits peuvent être un espace de réjouissance ou un espace où il fait bon apprécier les plaisirs de la table (25 %). Dans le premier cas, les usagers y célèbrent une occasion (7 %), y font la fête (5 %) ou encore assistent à un événement (5 %). Dans le second, ils y mangent un repas (6 %), y grignotent entre les repas (4 %) et, surtout, ils y boivent un verre ou se saoulent (15 %).

Tableau 34 - Usages des toits comme espace de réjouissance ou pour apprécier les plaisirs de la table

Usages (N=253)	n	%
Espace de réjouissance		
Célébrer une occasion	17	6.7
Faire la fête	13	5.1
Assister à un événement	12	4.7
Espace pour apprécier les plaisirs de la table		
Boire un verre ou se saouler	38	15.0
Manger un repas	15	5.9
Manger (autre que repas)	11	4.3

Les toits peuvent être un espace intime propice au rapprochement et à la confiance (25 %). Ainsi, 17 % des usagers s’y confient, révèlent ou découvrent des secrets alors que certains y sont nostalgiques et partagent leurs souvenirs (4 %). Dans la même veine, les toits peuvent être des espaces romantiques où les couples s’embrassent (11 %), parfois même pour la toute première fois (5 %).

Tableau 35 - Usages des toits comme espace intime ou romantique

Usages (N=253)	n	%
Se confier, révéler ou découvrir un secret	42	16.6
S'embrasser	27	10.7
<i>S'embrasser pour la première fois</i>	12	4.7
Partager des souvenirs ou sa nostalgie	10	4.0

Si les toits sont des espaces propices à la réflexion et l’introspection, ils se révèlent être également un espace pour l’activité physique (13 %). De fait, 8 % des usagers y pratiquent un sport ou s’y entraînent alors que 6 % y dansent.

Tableau 36 - Usages des toits comme espace pour l’activité physique

Usages (N=253)	n	%
Pratiquer un sport ou faire un entraînement physique	19	7.5
Danser	15	5.9

L’introspection peut parfois mener à la création artistique ou à la pratique des arts. Ainsi, les toits peuvent être un espace favorisant l’inspiration et la création artistique (10 %).

De fait, les usagers y dansent (6 %) ou y écoutent de la musique (6 %) alors que d'autres y chantent ou y créent (3 %). Notons que même si ces pourcentages sont faibles, il n'en demeure pas moins qu'ils représentent une tendance réelle parmi les usages des toits.

Tableau 37 - Usages des toits comme espace favorisant l'inspiration et la création artistique

Usages (N=253)	n	%
Danser	15	5.9
Écouter de la musique	14	5.5
Chanter ou créer	8	3.2

Deux éléments particulièrement importants ressortent de l'analyse de ces usages. Tout d'abord, ils sont nombreux et très diversifiés. Ensuite, ils révèlent que les toits peuvent être un espace de destination (70 %) ou à l'inverse un lieu de passage (19 %) et parfois même les deux à la fois en fonction du déroulement du récit (11 %). Presque tous les usages des toits présentés dans les tableaux 29 à 37 sont associés aux toits comme espace de destination. Seuls les usages du groupe fuite/poursuite des toits comme lieu de violence sont liés à l'idée du toit comme lieu de passage.

Tableau 38 - Usages des toits comme espace de destination et lieu de passage

Types d'usages (N=253)	n	%
Espace de destination	178	70.4
Lieu de passage	48	19.0
Espace de destination et lieu de passage	27	10.7

5.3.3 L'ambiance des toits

L'ambiance des toits résulte de trois éléments distincts, chacun d'eux référant à une ou plusieurs couches de l'analyse de la scène de toit. Le premier élément, l'ambiance en lien avec le temps naturel, est déterminé par le moment de la journée, la saison et la relation aux éléments naturels. Le deuxième élément correspond au bruitage. Enfin, le dernier élément regroupe la musique, les dialogues et le récit.

Les scènes de toit se déroulent dans une proportion semblable pendant la journée (48 %) et pendant la soirée ou la nuit (51 %). Parfois, il est possible d'établir un moment plus

précis, par exemple le matin (8 %) ou à la fin de la journée (7 %), habituellement grâce au déroulement du récit ou en fonction de la teinte et de l'intensité de la lumière « naturelle ».

Les conditions climatiques sont généralement clémentes, les scènes de toit se déroulant majoritairement (66 %) au printemps, à l'été ou, plus généralement, pendant la belle saison. Aussi, même si la scène se déroule durant l'hiver (16 %), les personnages ne sont pas incommodés par la neige, le vent ou le froid et il est très rare (5 %) que les usagers des toits soient à la merci des éléments naturels. L'une des raisons pouvant expliquer ce résultat est la complexité accrue d'un tournage en conditions météorologiques hostiles, complexité qui s'ajoute alors à la complexité et aux dangers potentiels d'un tournage sur les toits.

Tableau 39 - L'ambiance en lien avec le temps naturel

Éléments du temps naturel (N=253)	n	%
Moments de la journée		
Matin	19	7.5
Journée	121	47.8
Fin de journée	17	6.7
Soirée ou nuit	130	51.4
Saisons		
Printemps	24	9.5
Été	6	2.4
Automne	33	13.0
Hivers	41	16.2
Saison indéterminée : belle saison	138	54.5
Saison indéterminée : neutre	18	7.1
Relation aux éléments naturels		
À la merci des éléments	13	5.1

Près du quart (24 %) des toits sont présentés avec de la musique pour seul élément de la trame sonore. Lorsque la trame comporte des sons (74 %), les sons d'origine humaine de type urbain sont fortement présents, notamment les coups de klaxon (60 %), les sirènes de véhicules d'urgence (49 %), la circulation automobile (41 %) et un bruit de fond continu (21 %). On retrouve également certains sons typiquement associés à la nature, seuls ou parfois en accompagnement des sons urbains. De fait, le chant des oiseaux (18 %) ou des grillons (3 %), le bruit du vent (15 %) ou du vent dans les feuilles (2 %), de même que le bruit de l'eau (4 %) font aussi partie de la trame sonore des scènes analysées.

Tableau 40 - L'ambiance en lien avec les sons de la trame sonore

Sons avec ou sans musique (N=186)	n	%
Sons d'origine humaine		
Klaxon	111	59.7
Sirène de véhicule d'urgence	91	48.9
Circulation automobile	77	41.4
Bruits de fond	39	21.0
Hélicoptère ou avion	24	12.9
Train ou métro	15	8.1
Bateau	4	2.2
Sons d'origine naturelle		
Oiseaux	34	18.3
Bruit de vent	28	15.1
Bruit d'eau	7	3.8
Insectes nocturnes	5	2.7
Bruit de vent dans les feuilles	4	2.2

À l'instar des usages des toits, les ambiances en lien avec la musique de la trame sonore, les dialogues et le récit ont été regroupées en différentes thématiques afin de faciliter la lecture et la compréhension des résultats. D'un côté, on retrouve les ambiances dites « agréables » (tableau 41) et de l'autre, les ambiances dites « désagréables » (tableau 42). Si les ambiances agréables sont plus diverses, les ambiances désagréables obtiennent des fréquences plus élevées, si bien qu'en réalité la proportion de scènes comportant des ambiances agréables est égale à celle comportant des ambiances désagréables. Parmi les ambiances agréables, on retrouve des ambiances de réjouissance et de divertissement comme l'ambiance festive ou de célébration (8 %), l'ambiance de grande joie ou de rire (5 %) et l'ambiance ludique ou récréative (3 %) de même que des ambiances de bonheur paisible ou de calme retrouvé comme l'ambiance de tranquillité (12 %), l'ambiance liée à l'espoir d'améliorer la situation (12 %) et l'ambiance de bien-être (6 %). Les ambiances agréables comprennent également des ambiances d'intimité, de rapprochement et de romantisme comme l'ambiance intimiste ou d'isolement (17 %), l'ambiance d'unicité ou de magie du moment (13 %), l'ambiance en lien à un lieu secret, un abri ou une oasis (6 %), l'ambiance romantique (5 %) et l'ambiance nostalgique (3 %). De leur côté, les ambiances désagréables regroupent les ambiances de tension et de drame comme l'ambiance de tension (37 %), l'ambiance dramatique (15 %) et l'ambiance de tristesse ou déprime (10 %), de même que des ambiances

de risque comme l'ambiance de danger (12 %) et l'ambiance de vulnérabilité ou de menace (7 %).

Tableau 41 - Les ambiances agréables en lien avec la musique, les dialogues et le récit

Ambiances (N=253)	n	%
Ambiances de réjouissance et de divertissement		
Fête ou célébration	21	8.3
Grande joie ou rire	13	5.1
Ludique ou récréative	7	2.8
Ambiances de bonheur paisible ou de calme retrouvé		
Tranquillité	30	11.9
Espoir d'améliorer la situation	29	11.5
Bien-être	16	6.3
Ambiances d'intimité, de rapprochement et de romantisme		
Intimité ou isolement	42	16.6
Unicité ou magie du moment	32	12.6
Lieu secret, abris ou oasis	14	5.5
Romantisme	13	5.1
Nostalgie	8	3.2

Tableau 42 - Les ambiances désagréables en lien avec la musique, les dialogues et le récit

Ambiances (N=253)	n	%
Ambiances de tension et de drame		
Tension	93	36.8
Moment dramatique	39	15.4
Tristesse ou déprime	26	10.3
Ambiances de risque		
Danger	29	11.5
Vulnérabilité ou menace	17	6.7

5.3.4 Synthèse de la lecture socioculturelle et expérientielle

L'utilisateur type du toit new-yorkais est un homme âgé entre 25 à 39 ans, américain d'origine ethnique blanche non hispanique et de classe moyenne comme le personnage de Max Payne dans le film du même nom (2008). De fait, les hommes sont pratiquement toujours présents sur le toit alors que les femmes n'y sont que dans la moitié des cas (tableau 21).

Présenté autrement, il est possible de dire que généralement si un usager de sexe féminin se trouve sur le toit, un usager de sexe masculin s’y trouve également. La grande majorité des usagers sont des adultes (25 et 39 ans) comme dans *How to Lose a Guy in 10 Days* (2003), mais les adultes matures (40 à 59 ans) comme dans *Autumn in New York* (2000) sont également très présents. Les jeunes adultes (18 à 24 ans) comme dans *The Sisterhood of the Traveling Pants 2* (2008) et les adolescents (12 à 17 ans) comme dans *The Art of Getting By* (2011) sont assez présents sur le toit alors que les usagers de moins de 12 ans ou de 60 ans et plus s’y retrouvent rarement (tableau 22).

Figure 87 - Usagers adultes dans *How to Lose a Guy in 10 Days* (2003)



Source : Paramount Pictures.

Figure 88 - Usager adulte mature dans *Autumn in New York* (2000)



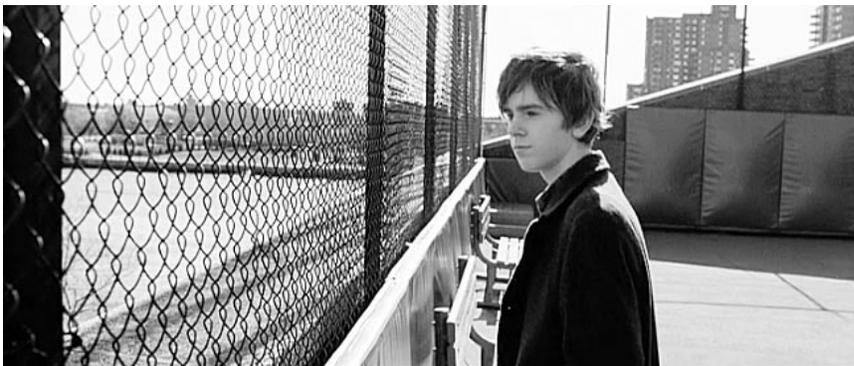
Source : Lakeshore International.

Figure 89 - Usagers jeunes adultes dans *The Sisterhood of the Traveling Pants 2* (2008)



Source : Warner Bros.

Figure 90 - Usager adolescent dans *The Art of Getting By* (2011)



Source : Fox Searchlight Pictures.

Les usagers américains d'origine ethnique blanche non hispanique sont fortement présents quoiqu'on retrouve tout de même une certaine diversité ethnique et religieuse (tableau 23), principalement des Américains d'origine afro-américaine comme dans *Krush Groove* (1985) et hispano-américaine comme dans *Raising Victor Vargas* (2003) de même que des Américains blancs de confession juive comme dans *Family Business* (1989) et d'origine irlandaise comme dans *State of Grace* (1990) ou italienne comme dans *Romeo Is Bleeding* (1994).

Figure 91 - Usagers américains d'origine afro-américaine dans *Krush Groove* (1985)



Source : Warner Bros.

Figure 92 - Usagers américains d'origine hispano-américaine dans *Raising Victor Vargas* (2003)



Source : Samuel Goldwyn Films.

Les usagers ont un statut économique assez diversifié, mais appartiennent majoritairement à la classe moyenne et ont des occupations et emplois très diversifiés (tableaux 24 et 25). Aussi, on retrouve fréquemment l'usager étudiant comme dans *It's Kind of a Funny Story* (2010), l'artiste comme dans *Coyote Ugly* (2000), le représentant des forces de l'ordre et son opposé le criminel comme dans *Juice* (1992). Enfin, notons que l'usager est rarement seul, étant généralement en compagnie d'un ou plusieurs autres usagers ou parfois en compagnie de figurants.

Figure 93 - L'utilisateur artiste dans *Coyote Ugly* (2000)



Source : Buena Vista Pictures.

Figure 94 - L'utilisateur policier et l'utilisateur criminel dans *Juice* (1992)



Source : Paramount Pictures.

Les relations unissant les usagers du toit sont de nature variée (tableau 26), les plus fréquentes étant l'amitié comme dans *Big Daddy* (1999), la relation professionnelle comme dans *Mr. Deeds* (2002), la rivalité comme dans *Fighting* (2009), sans oublier le flirt comme dans *Arthur* (1981) et l'amour comme dans *Down to You* (2000).

Figure 95 - La rivalité dans *Fighting* (2009)



Source : Rogue Pictures.

Figure 96 - Le flirt dans *Arthur* (1981)



Source : Orion Pictures.

Différentes raisons amènent les usagers sur le toit, par conséquent l'état psychologique varie grandement d'un individu à un autre, allant d'émotions positives à émotions négatives en passant par des émotions plus neutres (tableau 27). Parmi les émotions positives, on retrouve l'affirmation de soi ou de ses émotions comme dans *Runaway Bride* (1999), le bien-être ou la joie comme dans *Step Up 3D* (2010), la bonne humeur comme dans *Three Men and a Baby*

(1987), l'accomplissement ou la réussite comme dans *Sex and the City 2* (2010), l'amour et le désir comme dans *Regarding Henry* (1991) de même que le rapprochement entre les usagers comme dans *Raising Victor Vargas* (2003).

Figure 97 - L'affirmation de ses émotions dans *Runaway Bride* (1999)



Source : Paramount Pictures.

Figure 98 - L'accomplissement et la réussite dans *Sex and the City 2* (2010)



Source : New Line Cinema.

Figure 99 - L'amour et le désir dans *Regarding Henry* (1991)



Source : Paramount Pictures.

Du côté des émotions négatives, il y a l'insécurité, la déstabilisation ou le trouble comme dans *Solitary Man* (2000), la peur comme dans *Bless the Child* (2000), la colère comme dans *My Super Ex-Girlfriend* (2006), la confrontation comme dans *The Brave One* (2007), l'agression ou la menace comme dans *U.S. Marshals* (1998), la tristesse comme dans *No Reservations* (2007), la déprime ou désespoir comme dans *Ransom* (1996) et le mécontentement comme dans *Weekend at Bernie's* (1989).

Figure 100 - La peur dans *Bless the Child* (2000)



Source : Paramount Pictures.

Figure 101 - La colère dans *My Super Ex-Girlfriend* (2006)



Source : Twentieth Century Fox Film Corporation.

Figure 102 - La menace dans *U.S. Marshals* (1998)



Source : Warner Bros.

Figure 103 - Le désespoir dans *Ransom* (1996)



Source : Buena Vista Pictures.

Enfin, parmi les états psychologiques neutres, c'est-à-dire changeant en fonction de la situation, on retrouve la détermination dans l'action comme dans *Remo Williams: The Adventure Begins* (1985), la prise de décision comme dans *Fame* (2009), la réflexion comme dans *The Art of Getting By* (2011) et la résolution dans ses pensées comme dans *The Muppets Take Manhattan* (1984).

Les usagers fréquentent le toit pour différentes raisons, conséquemment les actions s'y déroulant varient considérablement (tableau 28). Tout d'abord, le toit peut être un espace de socialisation, de discussion et d'échanges (tableau 29) où les usagers discutent en face à face comme dans *Krush Groove* (1985) ou par l'entremise du téléphone comme dans *Prizzi's Honor* (1985). Dans cette optique, plusieurs usagers y négocient ou argumentent pour convaincre comme dans *The Devil's Advocate* (1997), s'y querellent comme dans *Music and Lyrics* (2007), y proposent quelque chose comme dans *The Pope of Greenwich Village* (1984), ou encore y socialisent ou font connaissance comme dans *Heights* (2005).

Figure 104 - Discuter au téléphone dans *Prizzi's Honor* (1985)



Source : Twentieth Century Fox Film Corporation.

Figure 105 - Se quereller dans *Music and Lyrics* (2007)



Source : Warner Bros.

Le toit est un espace de travail ou encore un endroit où certains usagers se trouvent dans le cadre de leur travail (tableau 30). Dans la majorité des cas, on y retrouve des criminels et des policiers comme dans *Brooklyn's Finest* (2010) de même que des héros et des justiciers en mission contre des criminels comme dans *Kick-Ass* (2010). Parmi les autres usagers travaillant sur les toits où appeler à y travailler, on retrouve, entre autres, l'artiste dans *13 Going on 30* (2004), le journaliste dans *The Insider* (1999), la thérapeute dans *Gun Shy* (2000), l'ambulancier dans *Bringing Out the Dead* (1999) et l'avocat dans *The Devil's Advocate* (1997).

Figure 106 - Confrontation entre le policier et le criminel dans *Brooklyn's Finest* (2010)



Source : Overture Films.

Figure 107 - Le justicier en mission contre les criminels dans *Kick-Ass* (2010)



Source : Lionsgate.

Figure 108 - L'ambulancier au travail dans *Bringing Out the Dead* (1999)



Source : Paramount Pictures.

En raison de sa position en élévation, le toit peut être un espace d'observation ou de contemplation de la ville (tableau 31) où l'utilisateur regarde la ville à partir du toit comme dans *The Nanny Diaries* (2007) ou observe quelque chose en particulier à partir du toit comme dans *Tempest* (1982) ou *Carlito's Way* (1993).

Figure 109 - Regarder la ville dans *The Nanny Diaries* (2007)



Source : The Weinstein Company.

Figure 110 - Observer quelque chose en particulier dans *Carlito's Way* (1993)



Source : Universal Pictures.

Le toit peut être le théâtre de violence (tableau 32). Cette violence s'articule selon un schéma confrontation/passage à l'action et fuite/poursuite. Dans le premier cas, l'utilisateur pose une action criminelle, par exemple tuer ou menacer quelqu'un comme dans *Fort Apache the Bronx* (1981), viser ou tirer avec une arme à feu comme dans *Lucky Number Slevin* (2006), faire une arrestation ou une tentative d'arrestation comme dans *Date Night* (2010) et se battre comme dans *TMNT* (1990). Pour le second cas, l'utilisateur tombe ou saute du toit comme dans *Juice* (1992), passe par le toit pour entrer dans un bâtiment comme dans *Conspiracy Theory* (1997), se sauve par le toit comme dans *The Bourne Ultimatum* (2007) ou encore poursuit ou se fait poursuivre comme dans *The Art of War* (2000). Notons que dans ce schéma, le toit

devient un lieu de passage, ou lieu de transit, et non plus un espace de destination comme c'est le cas pour tous les autres usages présentés (tableau 38).

Figure 111 - Tirer avec une arme à feu dans *Lucky Number Slevin* (2006)



Source : Metro-Goldwyn-Mayer.

Figure 112 - Faire une arrestation dans *Date Night* (2010)



Source : Twentieth Century Fox Film Corporation.

Figure 113 - Tomber du toit dans *Juice* (1992)



Source : Paramount Pictures.

Figure 114 - Passer par le toit pour entrer dans un bâtiment dans *Conspiracy Theory* (1997)



Source : Warner Bros.

Inversement, le toit peut procurer aux usagers un espace de retrait du monde extérieur et un espace propice au recueillement ou à l'introspection (tableau 33). Ainsi, certains y prennent l'air ou y recherchent la tranquillité comme dans *Friend with Benefits* (2011), alors que d'autres y réfléchissent, pensent, rêvassent ou se détendent comme dans *Desperately Seeking Susan* (1985) ou encore y trouvent une solution, ont une idée ou y établissent un plan d'action comme dans *How to Lose a Guy in 10 days* (2003).

Figure 115 - Réfléchir et se détendre dans *Desperately Seeking Susan* (1985)



Source : Orion Pictures.

Aussi, le toit peut être un espace de réjouissance ou un espace où il fait bon apprécier les plaisirs de la table (tableau 34). Ainsi, on y célèbre une occasion et on y fait la fête comme dans *Wall Street: Money Never Sleeps* (2010), on y assiste à un événement comme dans *Nick*

and *Norah's Infinite Playlist* (2008), on y mange un repas comme dans *The Sisterhood of the Traveling Pants 2* (2008) ou encore on s'y enivre comme dans *Return to Paradise* (1998).

Figure 116 - Célébrer un anniversaire dans *Wall Street: Money Never Sleeps* (2010)



Source : Twentieth Century Fox Film Corporation.

Figure 117 - S'enivrer dans *Return to Paradise* (1998)



Source : Gramercy Pictures.

Le toit peut être un espace intime propice au rapprochement, à la confiance ou au romantisme (tableau 35). De fait, certains usagers s'y confient et révèlent des secrets comme dans *Big Daddy* (1999), d'autres y sont nostalgiques et partagent leurs souvenirs comme dans *Today's Special* (2010) alors que d'autres encore s'embrassent comme dans *Regarding Henry* (1991), parfois même pour la toute première fois comme dans *Two Lovers* (2009).

Figure 118 - S’embrasser pour la toute première fois dans *Two Lovers* (2009)



Source : Magnolia Pictures.

Le toit est également un espace pour toutes sortes d’activités physiques (tableau 36). Ainsi, les usagers y pratiquent un sport, par exemple le jogging comme dans *The Secret of My Success* (1987), s’y entraînent comme dans *What Happens in Vegas* (2008) ou encore y dansent comme dans *Take the Lead* (2006).

Figure 119 - Faire du jogging dans *The Secret of My Success* (1987)



Source : Universal Pictures.

Enfin, le toit peut aussi favoriser l’inspiration, la création et l’expression artistique (tableau 37). En ce sens, plusieurs usagers y écoutent de la musique comme dans *A Home at the End of the World* (2004), y chantent comme dans *Rent* (2005), y font de la photographie comme dans *13 Going on 30* (2004) ou encore y dansent comme dans *Tap* (1989).

Figure 120 - Faire une séance photo dans *13 Going on 30* (2004)



Source : Sony Pictures Entertainment.

Figure 121 - Danser dans *Tap* (1989)



Source : TriStar Pictures.

L'ambiance du toit résulte d'une combinaison de trois éléments distincts. Le premier élément, soit l'ambiance en lien avec le temps naturel, est déterminé par le moment de la journée, la saison et la relation aux éléments (tableau 39). Si l'action sur le toit se déroule à parts égales durant le jour ou la nuit, il en va tout autrement pour ce qui est de la saison et des éléments naturels. De fait, le toit est majoritairement représenté pendant la belle saison comme dans *The Object of My Affection* (1998), aussi est-il rare que les usagers se retrouvent à la merci des éléments naturels comme dans *Carlito's Way* (1993).

Figure 122 - Le toit durant la belle saison dans *The Object of My Affection* (1998)



Source : Twentieth Century Fox Film Corporation.

Le deuxième élément, soit le bruitage (tableau 40), comporte des sons de types urbains, par exemple des coups de klaxon comme dans *Everyone Says I love You* (1996), des sirènes de véhicules d'urgence comme dans *Cloverfield* (2008), de la circulation automobile comme dans *Bamboozled* (2000) et un bruit de fond continu comme dans *How to Lose a Guy in 10 Days* (2003), ou encore des sons associés à la nature, par exemple le bruit du vent comme dans *Vanilla Sky* (2001) et le chant des oiseaux comme dans *Beastly* (2011) ou des grillons comme dans *Something Borrowed* (2011).

Figure 123 - Les sons de la circulation automobile comme dans *Bamboozled* (2000)



Source : New Line Cinema.

Le troisième élément est lié au récit, aux dialogues de même qu'à la musique. La musique est ici particulièrement importante puisque le récit et les dialogues ne sont jamais vraiment seuls, étant généralement accompagnés de musique avec laquelle ils s'harmonisent, le tout reflétant les émotions des personnages.

L'ambiance du toit se divise en deux grands types, soit les ambiances qu'on pourrait qualifier d'agréables et les autres qu'on pourrait qualifier de désagréables, et chaque type se divise en catégories distinctes. Parmi les ambiances dites agréables (tableau 41), on retrouve des ambiances de réjouissance et de divertissement, par exemple une ambiance festive ou de célébration comme dans *Brown Sugar* (2002), une ambiance ludique ou récréative comme dans *In Good Company* (2004) et une ambiance de grande joie ou de rire comme dans *Fantastic Four: Rise of the Silver Surfer* (2007). On retrouve également des ambiances de bonheur paisible ou de calme retrouvé, par exemple une ambiance de bien-être comme dans *Green Card* (1990), une ambiance de tranquillité comme dans *The Last Dragon* (1985) et une ambiance liée à l'espoir d'améliorer la situation comme dans *Anger Management* (2003). Le dernier groupe d'ambiances agréables englobe des ambiances d'intimité, de rapprochement et de romance, par exemple une ambiance intimiste ou d'isolement comme dans *A Home at the End of the World* (2004), une ambiance en lien à un lieu secret, un abri ou une oasis comme dans *Bed of Roses* (1996), une ambiance de nostalgie comme dans *Carlito's Way* (1993), une ambiance romantique comme dans *Kate & Leopold* (2001) et une ambiance d'unicité ou de magie du moment comme dans *August Rush* (2007).

Figure 124 - L'ambiance festive dans *Brown Sugar* (2002)



Source : Twentieth Century Fox Film Corporation.

Figure 125 - L'ambiance de bien-être dans *Green Card* (1990)



Source : Buena Vista Pictures.

Figure 126 - L'ambiance intimiste dans *A Home at the End of the World* (2004)



Source : Warner Independent Pictures.

Figure 127 - L'ambiance de lieu secret et d'oasis comme dans *Bed of Roses* (1996)



Source : New Line Cinema.

Les ambiances dites désagréables sont soit des ambiances de tension et de drame (tableau 42), par exemple une ambiance de tristesse ou de déprime comme dans *The First Wives Club* (1996), une ambiance dramatique comme dans *Commandments* (1997) et une ambiance de tension comme dans *Hamlet* (2000), soit des ambiances de risque, par exemple une ambiance de vulnérabilité ou de menace comme dans *Juice* (1992) et une ambiance de danger comme dans *16 Blocks* (2006).

Figure 128 - L'ambiance dramatique dans *Commandments* (1997)



Source : Gramercy Pictures.

Figure 129 - L'ambiance de tension dans *Hamlet* (2000)



Source : Miramax.

Chapitre 6 Les qualifications paysagères du New York aérien

Ce chapitre expose les résultats de l'analyse des qualifications paysagères. Organisé en cinq sections, il présente tour à tour les quatre grandes fonctions des toits de New York et se termine par une mise en relation des qualifications paysagères identifiées. Chacune de ces sections débute par un tour d'horizon de la fonction dans une perspective historique, tour d'horizon qui est suivi d'une analyse des représentations contemporaines des toits au regard de ladite fonction et qui se termine par une analyse des qualifications paysagères, analyse puisant à même les usages historiques et les représentations contemporaines des toits new-yorkais et qui révèle la présence, ou non, d'une qualification paysagère. Ce faisant, nous dresserons le portrait des qualifications paysagères du New York aérien à travers l'analyse des valorisations qui lui sont associées, c'est-à-dire en mettant en perspective les représentations cinématographiques contemporaines des toits avec les usages historiques, rendant compte ainsi de l'apport de ces usages et de ces films dans les qualifications paysagères contemporaines.

6.1 Le toit comme espace de divertissement

6.1.1 L'historique de la fonction

La première planification architecturale d'une fonction non « purement utilitaire » des toits de New York survient avec la construction du Casino Theater et de son *roof garden theatre* au début des années 1880 (figure 130). À l'époque, la chaleur intense régnant à l'intérieur des salles de spectacles de Broadway au cours de la saison estivale pousse une portion de la clientèle à délaisser les théâtres de la ville (The Heat and the Theatres, 1896), souvent au profit de théâtres en plein air situés en périphérie. Selon Osmundson (1999), Rudolph Aronson, à la fois chef d'orchestre, musicien et impresario, rêve d'un théâtre dans un jardin situé en plein cœur de la ville de New York. L'auteur précise que « *[o]n a visit to Paris, he concluded that the only way to overcome the high land costs of the inner city was to design the roof of a new winter theater to accommodate a summer outdoor garden theater.* »

(Osmundson, 1999 : 122) Un entrefilet du TNYT fait état de l'ouverture prochaine du *roof garden* :

The upper part of the Casino will be open to the public for the first time on Saturday evening. The new section consists of two floors – the Buffet, which is arranged as a promenade, where patrons may sit and enjoy their ices and other refreshments while witnessing the performance in the theatre below, and the Summer roof garden, which is laid out with beds of flowers, cut up pathways, and furnished with rustic seats. This will be illuminated with many colored lamps and promenade concerts will be given here by Rudolph Aronson's orchestra nightly after the performance in the theatre. (Amusements: General Mention, 1883a)

Le *roof garden* du Casino Theatre est une réussite (Amusement Notes, 1884) et le TNYT souligne l'originalité de l'endroit : « *The pleasure of the Casino concert has been greatly increased by the opening of the buffet floor and roof garden, features possessed by no other concert hall in the country* » (Amusements: General Mention, 1883b).

Figure 130 - Le Casino Theatre et le Summer roof garden, 1898

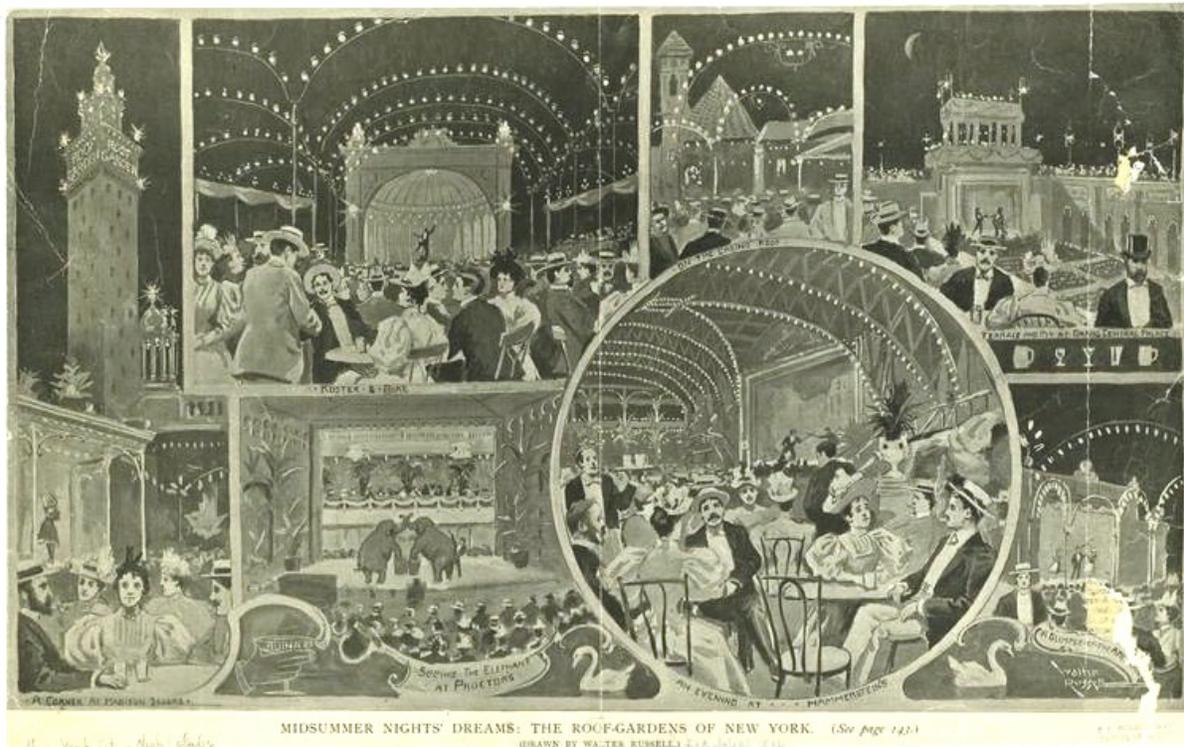


Sources : Byron Company, *Theatre, Casino, 39th St. & Broadway*, MCNY 29.100.1206.
Byron Company, *Roof Garden, Casino*, MCNY 93.1.1.10851.

À la suite du succès du Casino Theatre, plusieurs *roof gardens* avec scène de théâtre ou café-concert sont aménagés sur les salles de concert de Broadway. On pense, entre autres, au *roof garden* du American Theatre inauguré en 1893 (The New American Theatre, 1893) et au Aerial Gardens (1904) sur le toit du New Amsterdam Theater construit en 1903 (The

Broadway League, 2010b, 2010c). L'un des plus spectaculaires *roof garden theatres* est probablement le Paradise Roof Garden, aménagé sur le toit du Victoria Theatre et débordant sur le toit du bâtiment voisin le Republic Theatre. Van Hoogstraten décrit ainsi l'endroit : « *There rooftop strollers could enjoy an actual Dutch-style dairy farm, complete with live cow, chickens, ducks in a pond, a goat, and even a costumed milkmaid. [...] To many New Yorkers, Broadway's barnyard was the best part of summer in the city.* » (Van Hoogstraten, 1997 : 42) Selon Osmundson (1999), on retrouve à New York, au sommet de leur popularité, neuf *roof garden theatres* offrant du divertissement *al fresco* durant la belle saison. *Midsummer night's dream: the roof-gardens of New York*, un dessin de Walter Russell publié en 1896 dans le *Illustrated American*, reflète leur popularité et l'ambiance qu'il y règne la nuit tombée.

Figure 131 - Les *roof gardens theatres* de New York, 1896



Source : Walter Russell, *Midsummer night's dream: the roof-gardens of New York* (*Illustrated American*, 25 juillet 1896), NYPL 806035.

Parfois, le divertissement n'est plus uniquement sur le toit, mais bien au-delà de celui-ci, vers la ville. Celle-ci devient alors spectacle. Le Madison Square Roof Garden sur le toit du Madison Square Garden construit en 1890 (The Broadway League, 2010a) permet justement

d'observer le spectacle de la ville du haut d'une tour où les visiteurs « *get a splendid view of New-York City by night.* » (A Pyramid of Fire, 1891).

Figure 132 - La tour du Madison Square Garden, vers 1902



Source : Edward Bartlett Lee, [*View of Madison Square Garden Tower*], MCNY X2010.11.4357.

6.1.2 Les représentations dans le cinéma américain

Le toit comme espace de divertissement fait référence à la capacité du toit à présenter un spectacle, un spectacle de nature dichotomique puisque, comme nous l'avons vu, le spectacle peut être celui du toit ou celui de la ville. Dans le premier cas, le spectacle est celui du toit lui-même mettant en scène les usagers et le toit sur lequel ils se trouvent. Dans le second, le spectacle est celui de la ville vécue et observée à partir du toit. Dans un cas comme dans l'autre, le spectateur peut être seul ou accompagné

6.1.2.1 Le spectacle sur le toit

Les spectacles sur les toits sont plutôt inhabituels dans les films analysés. En effet, seulement cinq films comportent des scènes où un spectacle ou un type similaire de divertissement est présenté sur le toit. Ces spectacles sont très divers, allant du combat

organisé de style *street fighting* dans *Fighting* (2009) à une visite entre amis d'une exposition au Metropolitan Museum of Art dans *Keeping the Faith* (2000) en passant par un spectacle de musique dans *Nick and Norah's Infinite Playlist* (2008) et une exposition scientifique d'élèves d'une école primaire dans *The Object of My Affection* (1998).

Figure 133 - Le spectacle sur le toit dans *Keeping the Faith* (2000)



Source : Buena Vista Pictures.

6.1.2.2 Le spectacle de la ville

À l'inverse des scènes de spectacle sur le toit, les scènes de spectacle de la ville sont très fréquentes. De fait, plus de 80 films comportent au moins une scène de toit où les personnages observent le spectacle de la ville avec plus ou moins d'intensité. Ces scènes se divisent en trois catégories : l'observation passive, l'observation active et la surveillance.

A. L'observation passive

L'observation passive survient lorsque les personnages regardent la ville sans pour autant s'y intéresser d'une manière spécifique. Ainsi, les personnages sont souvent perdus dans leurs pensées et peuvent avoir un regard tourné vers la ville. C'est le cas, par exemple, du personnage joué par Michelle Monaghan dans *Made of Honor* (2008) qui, triste et déçue par la tournure des événements lors de son *bridal shower*, regarde la ville du haut d'une terrasse perdue dans ses pensées ou du personnage joué par Ben Kingsley dans *The Wackness* (2008) debout un verre à la main profitant d'une belle soirée, le regard pensif tourné vers Central Park. Autre exemple, le personnage de Dave Buznik dans *Anger Management* (2003) qui

attend impatientement le retour de son thérapeute en faisant les cent pas sur le toit. L'observation passive peut également se produire lorsque deux ou plusieurs personnages discutent tout en étant tournés vers la ville, par exemple dans *Saving Face* (2005) où le personnage de Wilhelmina discute avec son voisin Jay, tous les deux accoudés à la balustrade du toit.

Figure 134 - L'observation passive dans *The Wackness* (2008)



Source : Sony Pictures Classics.

Figure 135 - L'observation passive dans *Saving Face* (2005)



Source : Sony Pictures Entertainment.

B. L'observation active

À la manière de *Rear Window* (1954), ce classique d'Alfred Hitchcock où, en fauteuil roulant et confiné à son appartement après un accident, un photographe observe ses voisins, certains personnages tirent avantage de leur position privilégiée sur le toit pour épier les

habitants de la ville, qu'ils soient une ancienne flamme comme dans *Carlito's Way* (1993) ou un inconnu nourrissant des pigeons comme dans *Tempest* (1982).

Figure 136 - L'observation active dans *Tempest* (1982)



Source : Columbia Pictures.

Aussi, le toit, par sa position en élévation par rapport au reste de la ville, offre une vue dégagée qui permet l'observation du ciel, que ce soit pour assister à l'arrivée d'une soucoupe volante sur New York comme dans *Independence Day* (1996) ou pour regarder les étoiles comme dans *Regarding Henry* (1991) et *Friends with Benefits* (2011). Dans ce dernier film, le personnage de Jamie est une chasseuse de têtes, qui, dans une « opération séduction », entraîne Dylan dans une virée new-yorkaise pour lui montrer tout ce que la ville a à offrir et ainsi l'amener à accepter une offre d'emploi pour le magazine GQ. Le deuxième arrêt est le toit d'un gratte-ciel offrant une vue à 360° sur New York où Jamie déclare à un Dylan clairement impressionné par le panorama « *Only place in the city you can actually see the stars* » et d'ajouter « *I like to come up here to think. Just when it gets a little too much for me down there, it's like... It's like my New York version of a mountaintop.* » (*Friends with Benefits*, 2011 : 00:14)

L'élément le plus fondamental à retenir est que, dans la plupart des cas, l'observation active relève d'une intention, c'est-à-dire que les personnages se rendent sur le toit dans un but bien précis : observer la ville ou ses habitants ou encore un élément ou un évènement particulier. Outre certains exemples déjà mentionnés, *Carlito's Way* (1993), *Tempest* (1982), *Independence Day* (1996) et *Friend with Benefits* (2011), on retrouve aussi l'exemple d'une

scène du film *Cloverfield* (2008) où, après l'annonce à la télévision du chavirement d'un navire dans le port de New York, une bande d'amis décident d'aller sur le toit pour voir s'il est possible d'apercevoir quelque chose de la scène.

Figure 137 - L'observation active avec intention dans *Independence Day* (1996)



Source : Twentieth Century Fox Film Corporation.

Autre exemple : dans *Home Alone 2: Lost in New York* (1992) le personnage joué par Macaulay Culkin se rend sur la terrasse d'observation située au sommet de la South Tower du World Trade Center pour contempler la ville et prendre des photos du panorama. Moins joyeux, mais dans un même ordre d'idées, on retrouve dans *The Muppets Take Manhattan* (1984) un Kermit triste et déprimé qui, après le départ de ses amis aux quatre coins du pays suite à l'impossibilité de trouver du financement pour produire leur spectacle sur Broadway, se rend à la terrasse d'observation de l'Empire State Building pour regarder la ville. Une fois là-haut, il retrouve courage :

KERMIT : Look at all those people out there. Lots of people. But my friends... my friends are all gone. I'm gonna get 'em back. I'm gonna get 'em back! 'Cause the show's not dead as long as I believe in it. I'm gonna sell that show. And we're all gonna be on Broadway. You hear me, New York? We're gonna be on Broadway! Because... because I'm not givin' up! I'm still here and I'm stayin'! You hear that, New York? I'm stayin' here! The frog is stayin'! (The Muppets Take Manhattan, 1984 : 00:24)

Ainsi, le spectacle de la ville est une source d'aspiration et d'inspiration, élément que l'on retrouve également dans *Coyote Ugly* (2000) où le personnage de Violet, aspirante auteure-compositrice-interprète, a un renouveau de créativité alors qu'elle observe du toit un homme qui danse dans son appartement au son d'une musique rap. Notons ici qu'il n'y a pas à

l'origine de notion d'intention dans le geste de Violet, mais que son regard est attiré par la musique qu'elle entend. Le couple écoute-regard est aussi présent dans deux autres films où la musique est intrinsèquement liée aux personnages, soit *August Rush* (2007) et *Step Up 3D* (2010). Dans le premier, le personnage de Lyla, fuyant les bruits d'une fête où elle a été invitée, se réfugie sur le toit. Intriguée par le son d'un harmonica, ses pas la mènent vers l'avant du toit d'où elle peut voir un musicien jouant sous l'arche du Washington Square Park. Elle y fait la rencontre de Louis, chanteur et musicien dans un groupe rock qui, comme elle, observe et écoute le musicien du parc. Dans le second film, le personnage de Luke, danseur de hip-hop, se tient debout sur le toit d'un bâtiment situé dans le Queens à proximité de la East River et observe Manhattan, de l'autre côté de la rive. Nathalie, qui s'approche, lui demande ce qu'il regarde, ce à quoi il répond « *I come out here to listen. The river, the traffic, the birds. Make me feel like I'm a part of something bigger.* » (Step Up 3D, 2010 : 00:31).

Figure 138 - Le couple écoute-regard dans *Step Up 3D* (2010)



Source : Walt Disney Studios Motion Pictures.

L'observation, en plus d'être intentionnelle, peut aussi inclure la notion de partage, notamment le partage expérientiel où un personnage fait vivre à un autre l'expérience de l'observation du toit, expérience mettant souvent en scène la magie et la beauté de la ville la nuit vue du toit. C'est le cas notamment de la scène de *Friend with Benefits* (2011) dont nous avons parlée précédemment et de la scène de toit du film *Down to You* (2000) où le personnage d'Imogen offre à son petit ami la ville vue d'un toit comme cadeau d'anniversaire.

Dans certains cas, le partage expérientiel se fait sur une note nostalgique, le personnage initiant ce partage évoquant alors ses souvenirs. Par exemple dans *Heights* (2005) le personnage de Mark insiste auprès de son ancienne copine Isabel pour lui montrer la vue du toit de l'immeuble où il travaille. Une fois sur place, il lui demande si elle se rappelle lorsqu'ils étaient encore ensemble et qu'ils se rendaient sur le toit de l'appartement où ils habitaient alors et regardaient la ville en buvant du vin et fumant de la marijuana.

Figure 139 - Le partage expérientiel nostalgique dans *Heights* (2005)



Source : Sony Pictures Classics.

Parfois, les souvenirs remontent à l'enfance, par exemple dans *Today's Special* (2010) où le personnage de Samir qui après un dîner chez son ami Akbar avec Carrie, une fille pour qui il éprouve des sentiments, conduit celle-ci sur un toit et lui raconte un souvenir d'enfance alors qu'ils regardent les lumières de la ville : « *You know, when I was a kid, my dad used to bring Ali and I up to our roof just to look out to those lights. He used to say, 'In a place with lights like that any dream can come true.'* » (*Today's Special*, 2010 : 01:12) Autre exemple, dans *Daredevil* (2003), le personnage de Matt Murdock amène Elektra sur un toit lui expliquant qu'il aimerait lui montrer quelque chose :

MATT : *Come here. There's something I wanna show you.*

ELEKTRA : *Wait a second. Exactly how many women have you brought up here anyway?*

MATT : *Uh.. you're my first.*

ELEKTRA : *Good answer.*

MATT : *I thought that was the right answer.*

ELEKTRA : *Look at this. It's so beautiful.*

MATT : *I know. This was my favorite view of the city when I was a kid. I really wanted you to see this.* (Daredevil, 2003 : 00:49)

Le partage expérientiel du toit s'accompagne donc de souvenirs, mais aussi parfois de confidences. Dans les deux cas, ce partage est presque toujours entre deux personnages qui éprouvent des sentiments l'un envers l'autre ou qui développeront ces sentiments au fil du récit. Ainsi, certaines scènes de toit des films *Friend with Benefits* (2011), *August Rush* (2007), *Today's Special* (2010) et *Daredevil* (2003) nous renseignent sur des aspects plus secrets des personnages, des pensées intimes qu'ils dévoilent à l'autre. Nous reviendrons sur cet élément et l'idée de partage de souvenirs et de confidences au point 6.2.2.4 portant sur les représentations au cinéma du toit comme espace de socialisation et l'idée du toit comme lieu pour discuter.

C. La surveillance de la ville

Il y a surveillance de la ville lorsque l'observation devient policière ou encore est axée sur le contrôle de l'individu. Ce type d'observation n'est pas très fréquent, mais demeure néanmoins un élément récurrent du spectacle de la ville¹⁰⁶. Le personnage effectuant la surveillance tire avantage d'une position sur le toit en élévation par rapport au sujet surveillé, ce qui lui permet d'observer sans être vu. Parfois, la surveillance s'effectue avec des jumelles, comme dans *Romeo is Bleeding* (1994) où un policier corrompu joué par Gary Oldman retrouve la trace d'un témoin sous protection policière ou comme dans *You Don't Mess With the Zohan* (2008) où une patrouille de voisinage formée par les personnages de Zohan et Kevin surveille la rue pour prévenir de nouvelles attaques sur les commerces du quartier. Parfois, la surveillance se transforme en assassinat comme dans *Lucky Number Slevin* (2006) où le personnage de Slevin tire sur le fils du Boss ou en tentative d'assassinat comme dans *U.S. Marshals* (1998) où un agent secret travaillant pour le gouvernement chinois tente de tuer les personnages joués par Wesley Snipes et Tommy Lee Jones.

¹⁰⁶ Notons à ce propos que quelques films comportant ce type d'observation ont été retirés de la liste des films à visionner parce qu'ils ne répondaient pas à la condition 11 à savoir que le ou les personnages principaux ou secondaires sont présents sur le toit (voir le point 4.4.3).

Figure 140 - La surveillance de la ville dans *Romeo Is Bleeding* (1994)



Source : Gramercy Pictures.

6.1.3 L'analyse des qualifications paysagères : New York est Manhattan

La ville de New York a de nombreux visages, mais un seul qui les résume tous : Manhattan. De fait, New York *est* Manhattan, à la fois englobant et réducteur c'est néanmoins la principale image de New York pour trois cents millions d'Américains¹⁰⁷ de même que pour le reste de la planète. Dans l'univers cinématographique, cela se traduit par une qualification paysagère que nous nommerons *New York est Manhattan* à travers la représentation, d'une part, du *skyline* de Manhattan et, d'autre part, des bâtiments et éléments repères (*landmarks*) entourant ou étant situés sur l'île de Manhattan. La qualification paysagère *New York est Manhattan* y est en quelque sorte le spectacle de la ville offert aux usagers des toits et aux spectateurs que nous sommes.

Selon Sanders, New York à l'instar de Paris a donné naissance à deux grandes villes mythiques. Une première issue d'une littérature foisonnante où se mêlent les différents genres, par exemple le roman, la poésie et le théâtre, et une seconde issue du cinéma et non pas de la peinture comme c'est le cas pour Paris :

Unlike Paris, New York's other mystic city has not emerged on canvas. Of course the city has been a superb subject for painters, but with rare exceptions the painted city has not gelled into a place with a coherent life of its own.

¹⁰⁷ Ce commentaire exclut les résidents actuels ou anciens de New York.

Painted images of New York have generally remained just that: depictions (...) of a real place. Where Impressionist paintings create their own city, New York strive to capture one that exists. No, New York's other great mythic city arose on film and, despite the enduring power of literary New York, it is this city – the New York of the movies – that has become the essential New York in the imagination, the city's true mythic counterpart. (Sanders, 2001 : 20)

Blake (2005), précédemment cité, abonde dans le même sens et soutient que sans le cinéma, le terme « New York » n'aurait pas la même signification. À un point tel que, d'après lui, « *when audiences view a film set in New York, their interpretations of the signs on the screen grow from their prior experiences of films about the City.* » (Blake, 2005 : 9-10) Selon Sanders, ce processus est responsable, en large part, de la fabrication du *skyline* de New York en l'une des « *world's unmistakable icons* » (Sanders, 2001 : 87). Enfin, les bâtiments et éléments repères de ce *skyline* participant à la création du concept « New York » sont majoritairement situés au coeur des zones commerciales de Manhattan (Blake, 2005), d'où l'idée que Manhattan *est* New York.

Figure 141 - Le skyline de Manhattan vu du Queens, 1967



Source : Wurts Bros., *New York City skyline at dusk, East river, view from Pepsi-Cola plant in Long Island City [showing United Nations]*, MCNY X2010.7.1.13819.

La qualification paysagère *New York est Manhattan* se compose de trois variantes paysagères distinctes : *Manhattan vu de l'extérieur*, *Manhattan vu des airs* et *Manhattan vu de l'intérieur*. Les diverses variantes représentent ici les différentes versions d'une seule et même qualification paysagère. La première variante, *Manhattan vu de l'extérieur*, regroupe les toits situés dans les arrondissements de Brooklyn et du Queens dont l'échelle de vision s'étend jusqu'à la ville et révèle le *skyline* de l'île de Manhattan de même que ses bâtiments et éléments repères. La scène où le personnage de Dave Buznik discute au téléphone dans *Anger Management* (2003) en est un bon exemple. La seconde variante, *Manhattan vu des airs*, comprend les toits des gratte-ciel situés sur l'île de Manhattan ayant une échelle de vision qui s'étend sur le quartier ou sur la ville, montrant le *skyline* de Manhattan et les bâtiments et éléments repères. La scène où le personnage de David Rice regarde la ville du haut de l'Empire State Building avec sa mère dans *Jumper* (2008) illustre bien cette variante. Enfin, la troisième variante, *Manhattan vu de l'intérieur*, regroupe les toits situés sur l'île ayant une échelle de vision pouvant aller du voisinage à la ville et dont la visibilité du *skyline* de Manhattan et des bâtiments et éléments repères varie grandement en fonction des procédés de mise en valeur du paysage, par exemple le procédé du tableau comme dans *Lord of War* (2005), celui de la percée visuelle comme dans *Big Daddy* (1999) et celui du point focal comme dans *The Wackness* (2008).

Figure 142 - *Manhattan vu de l'extérieur* dans *Anger Management* (2003)



Source : Sony Pictures Entertainment.

Figure 143 - *Manhattan vu des airs dans Jumper* (2008)



Source : Twentieth Century Fox Film Corporation.

Figure 144 - *Manhattan vu de l'intérieur dans Lord of War* (2005)



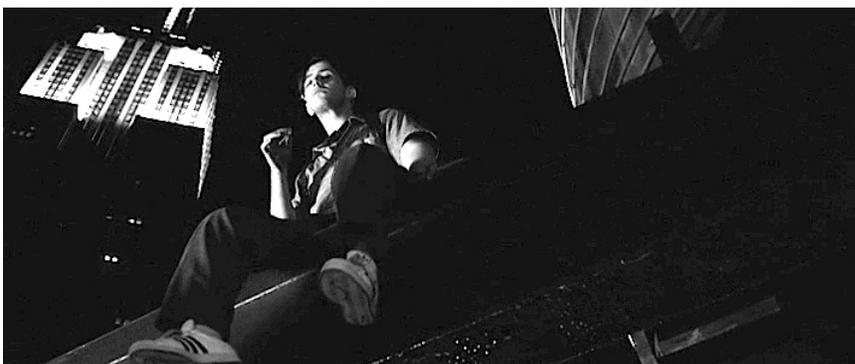
Source : Lions Gate Films.

Figure 145 - *Manhattan vu de l'intérieur dans Big Daddy* (1999)



Source : Columbia Pictures.

Figure 146 - Manhattan vu de l'intérieur dans *The Wackness* (2008)



Source : Sony Pictures Classics.

L'appréciation des paysages urbains selon ces trois schémas, c'est-à-dire horizontalité, plongée et contre-plongée, n'est pas un fait nouveau. De fait, on peut penser aux tours de Notre-Dame de Paris où, comme un guide de 1672 à l'usage des touristes visitant la France l'indique, « plusieurs se donnent la peine de monter dessus pour voir tout à loisir et sans aucun obstacle l'étendue de Paris » (Mignot, 1994 : 47) ou, plus près de nous, aux nombreuses représentations de Montréal depuis l'île Sainte-Hélène. Dans un article portant sur l'émergence du regard du « *skyscraper-viewer* » à New York au tournant du XX^e siècle, Wigoder mentionne d'ailleurs trois « *extreme possibilities the New Yorker had of seeing his city* » (Wigoder, 2002 : 164), soit lever la tête et regarder vers le sommet des gratte-ciel, regarder vers le bas du sommet d'un gratte-ciel ou encore regarder le *skyline* depuis l'eau. Au sujet de cette dernière « méthode », l'auteur soutient qu'elle produit un effet semblable à la vue du sommet d'un gratte-ciel et précise que « *[t]he view of the New York skyline from the water gave a sense of satisfaction because travelers were able to see the city's borders.* » (Wigoder, 2002 : 164)

Conjointement, ces trois schémas d'appréciation des paysages urbains représentent les deux figures prégnantes d'appréciation des paysages urbains identifiées par Poullaouec-Gonidec et Paquette (2011), soit l'impression générale et l'expression singulière. La première, c'est-à-dire l'impression générale, « émerge d'un regard englobant qui qualifie la ville comme une structure unitaire, à partir d'un lieu extérieur ou d'un lieu surélevé » (Poullaouec-Gonidec et Paquette, 2005 : 304). Cette figure d'appréciation regroupe donc les schémas d'horizontalité et de plongée et correspond aux variantes paysagères *Manhattan vu de l'extérieur* et

Manhattan vu des airs. La seconde, soit l'expression singulière, « est portée par un regard interne à la ville, le dedans, en immersion au sol, qui ne perçoit que des fragments et des espaces semi-clos. » (Poullaouec-Gonidec et Paquette, 2005 : 304) Cette figure d'appréciation correspond au schéma de contre-plongée et donc à la variante paysagère *Manhattan vu de l'intérieur*.

Dans l'ensemble, les caractéristiques issues de la lecture visuelle et formelle et de la lecture socioculturelle et expérientielle de la qualification paysagère sont assez semblables à celles du portrait de l'ensemble des toits présenté au chapitre 5. En ce qui concerne les caractéristiques des trois variantes de la qualification, elles sont également semblables bien que quelques éléments spécifiques à chacune d'elle ressortent du lot. Ainsi, la qualification *New York est Manhattan* implique généralement des toits ayant soit une fonction de toiture purement utilitaire, soit une double fonction toiture et terrasse ou patio. Les toits de la variante *Manhattan vu des airs* font figure d'exception puisqu'ils sont souvent utilisés comme terrasse d'observation comme c'est le cas, notamment, de l'Empire State Building, par exemple dans *Jumper* (2008). Ces toits sont majoritairement sécuritaires et le type de protection varie grandement, allant du muret de brique au garde-corps métallique de type utilitaire en passant par le demi-muret utilisé en complémentarité avec une balustrade décorative en fer forgé. En général, les toits de la qualification *New York est Manhattan* sont dénudés et comportent plusieurs éléments fixes de nature utilitaire comme des cheminées ou des conduits de ventilation, des puits de lumière, des échelles ou des escaliers de secours, des édicules d'accès et des fils électriques comme dans *Big Daddy* (1999). Notons cependant que plusieurs toits présentent un espace aménagé avec un certain soin comportant divers types de sièges, des tables et de la végétation généralement sous forme d'arbustes ou de plantes et de graminées.

Le cadrage des toits de la qualification paysagère *New York est Manhattan* est large et ouvert sur la ville. Encore une fois, la variante *Manhattan vu des airs* se distingue, tout d'abord parce que le cadrage des toits, en plus d'être large peut y être externe, ensuite parce que le cadrage de la ville est ouvert non seulement sur la ville, mais aussi sur l'horizon. Dans l'ensemble, cela s'explique, dans le premier cas, par la volonté de montrer que le ou les personnages se trouvent sur une terrasse d'observation ou sur le toit d'un gratte-ciel et, dans le second cas, par la position de cette terrasse ou du toit au-dessus du reste de la ville, permettant

du coup de voir l'horizon ce qui est généralement rare dans une ville, en particulier une ville comme New York. La position de cette terrasse et de ce toit influence également les angles de caméra utilisés pour filmer la ville et le toit. De fait, la plongée du toit sur la ville permet de voir la ville telle qu'elle est vue et « expérimentée » du haut de la terrasse d'observation ou du toit alors que la vue du toit en plongée ou en contre-plongée à partir du sol permet d'apprécier la hauteur d'un bâtiment donné et d'y situer le ou les personnages. C'est le cas dans *The Muppets Take Manhattan* (1984) où la caméra suit Kermit à partir du moment où il aperçoit l'Empire State Building au hasard de ses déambulations et décide de se rendre sur la terrasse d'observation pour regarder la ville. Ce faisant, il recrée les mêmes gestes et revit les mêmes émotions que des millions de touristes avant lui, que ce soit à l'Empire State Building à New York, à la tour Eiffel à Paris ou au belvédère Kondiaronk du mont Royal à Montréal. De plus, alors qu'il était triste et déprimé dans la rue, il retrouve courage une fois en haut. Alors qu'il domine la ville, il décide qu'il ne se laissera pas vaincre, mais plutôt triomphera de l'adversité, faisant écho à la symbolique de domination physique et de supériorité mentale associée à la position privilégiée sur le toit discuté au point 1.3.3.

Figure 147 - La ville « expérimentée » de la variante *Manhattan vu des airs* dans *The Muppets Take Manhattan* (1984)



Source : TriStar Pictures.

En raison de la situation des toits en périphérie de Manhattan, le cadrage des toits de la variante *Manhattan vu de l'extérieur* est toujours large et ouvert sur la ville. À l'inverse, en raison de la taille de certains bâtiments repères, la variante *Manhattan vu de l'intérieur* oscille dans plusieurs cas entre la figure d'appréciation de l'expression singulière, à laquelle nous l'avons associée plus tôt, et la figure d'appréciation d'impression générale où la distance physique entre l'objet et le spectateur « amène une expérience de nature spectaculaire [et] sublime » (Poullaouec-Gonidec et Paquette, 2005 : 304).

Figure 148 - Les figures d'appréciation de l'expression singulière et de l'impression générale de la variante *Manhattan vu de l'intérieur* dans *The Pope of Greenwich Village* (1984)



Source : MGM/UA Entertainment Company.

Les mouvements de caméra, comme le plan fixe et la « filature » des usagers, participent grandement à montrer le *skyline* et les bâtiments et éléments repères, ceci pour les trois variantes paysagères. L'usage des différents mouvements diffère cependant d'une variante à l'autre. Ainsi, dans le cas de la variante *Manhattan vu de l'intérieur*, le panoramique vertical est fréquemment utilisé pour révéler les bâtiments repères : à travers l'oeil de la caméra décrivant un mouvement à la verticale, le spectateur balaie du regard le spectacle de la ville, découvrant grâce à ce mouvement le *skyline* de même que les bâtiments et éléments repères. Ce mouvement de caméra cherche parfois à simuler le regard de l'utilisateur et à reproduire, au bénéfice du spectateur, l'expérience et l'émotion de celui-ci. Par exemple le regard du personnage de Norah lorsqu'à peine arrivée sur le toit pour assister au spectacle du groupe *Where's Fluffy?* lève les yeux et trébuche en découvrant l'Empire State Building tout

illuminé surplombant de sa masse le toit où elle se trouve dans *Nick and Norah's Infinite Playlist* (2008). L'idée est donc de montrer la ville telle qu'elle est « expérimentée » du toit. Notons que la « filature » des usagers ainsi que les panoramiques vertical et horizontal sont dynamiques et constituent la réponse du genre cinématographique à l'idée d'un observateur se déplaçant dans la ville propre à la figure d'appréciation de l'expression singulière dont nous avons précédemment discuté. Dans le cas de la variante *Manhattan vu des airs*, les panoramiques vertical et horizontal sont tous deux utilisés, tout d'abord pour montrer l'étendue de la ville puis pour souligner la position en élévation de l'utilisateur dans cette ville, position privilégiée lui permettant d'avoir toute la cité, littéralement, à ses pieds.

Figure 149 - La ville « expérimentée » de la variante *Manhattan vu de l'intérieur* dans *Nick and Norah's Infinite Playlist* (2008)



Source : Sony Pictures Entertainment.

Les effets visuels de mise en valeur de la qualification paysagère *New York est Manhattan* sont le cadrage ou la prise de vue et l'éclairage ou l'illumination. Les procédés de mise en valeur du paysage et de ses composantes utilisés diffèrent considérablement selon la variante paysagère. Ainsi, la percée visuelle et le point focal sont plus souvent utilisés pour les toits de la variante *Manhattan vu de l'intérieur*, notamment parce que la vue sur la ville y est partiellement obstruée par la présence des bâtiments et que les vues d'ensemble y sont moins courantes. À l'inverse, en raison de leur position en élévation ou en retrait de la ville, les variantes *Manhattan vu des airs* et *Manhattan vu de l'extérieur* ont plus fréquemment recours au panorama et au tableau. Le panorama, qui offre une vue au-delà de 180°, et le tableau, soit un plan fixe offrant une vue de 180° comme dans *Beastly* (2011), permettent une réelle appréciation du *skyline* de New York.

Nous avons discuté au point 1.4.3 de la ligne de crête en précisant que pour Béguin elle représente une identité, « une véritable signature de la ville » (Béguin, 1994 : 238). Propos similaires chez Kostof (2004) pour qui le *skyline* est une carte de visite que la ville présente au reste du monde. D'après Béguin (1994), cette signature se décline selon deux allures : une première qui se compose de quelques sommets remarquables et une seconde qui révèle une silhouette générale propre à une ville donnée. Le *skyline* de la qualification paysagère *New York est Manhattan* appartient indéniablement au premier groupe en raison de la fréquente présence de plusieurs éléments et bâtiments repères, notamment l'Empire State Building, le Chrysler Building, le World Trade Center, le Woolworth Building, Central Park et les ponts reliant Brooklyn et le Queens à Manhattan, et de leur profil unique et aisément reconnaissable.

Figure 150 - Le skyline de la variante *Manhattan vu de l'extérieur* dans *Beastly* (2011)



Source : CBS Films.

La position en élévation des toits de la variante *Manhattan vu des airs* et la proximité de l'eau qui dégage la vue et permet de porter le regard au loin dans le cas des toits de la variante *Manhattan vu de l'extérieur* permettent une échelle de vision couvrant le voisinage, le quartier et la ville. Ceci a cependant pour effet de réduire en partie la visibilité de certains éléments présents, tout particulièrement dans le cas de la variante *Manhattan vu des airs* où les éléments fixes sur toit tels que les puits de lumière, les cheminées ou conduits de ventilation et les châteaux d'eau sont moins fréquents. En contrepartie, les positions particulières dans

l'espace aérien de la ville des toits de ces deux variantes offrent une plus grande visibilité, comparativement à ceux de la variante *Manhattan vu de l'intérieur*, à plusieurs éléments de la trame urbaine, tout particulièrement aux ponts et aux cours d'eau comme dans *Friend with Benefits* (2011).

Figure 151 - L'échelle de vision de *Manhattan vu des airs* dans *Friend with Benefits* (2011)



Source : Sony Pictures Releasing / Screen Gems.

Comme on pourrait s'y attendre, la densité du voisinage et du quartier des toits de la qualification paysagère *New York est Manhattan* est généralement moyenne ou élevée. Ceci s'explique, entre autres, par le fait que ces toits sont pour la plupart situés sur l'île de Manhattan où la densité est plus élevée que dans les autres arrondissements de New York. La trame urbaine est généralement en continu, mais à plusieurs occasions la présence de Central Park cause une discontinuité dans la trame à l'instar de la East River qui marque les limites de l'île de Manhattan.

Les personnages fréquentant les toits formant cette qualification paysagère sont semblables à ceux du portrait établi pour l'ensemble des toits analysés : on y retrouve plus d'hommes que de femmes, les adultes et les adultes matures sont les deux groupes d'âge les plus fréquents, les usagers sont de diverses origines ethniques, mais les Américains blancs d'origine non hispanique sont surreprésentés et la moitié d'entre eux font partie de la classe moyenne. Ainsi, la qualification paysagère *New York est Manhattan* est au bénéfice de tous, à l'image de la ville elle-même qui, selon Sanders, « *has never been an exclusive, aristocratic place but the quintessentially democratic city, open to all.* » (Sanders, 2001 : 20)

Le constat est semblable en ce qui a trait à l'ambiance qui est essentiellement la même que celle du portrait de tous les toits analysés. De fait, les scènes de toit ont lieu dans une

proportion similaire pendant la journée ou pendant la soirée ou la nuit. Aussi, elles se déroulent généralement pendant la belle saison. Sur le plan de l'ambiance sonore, la trame sonore des scènes comporte généralement des sons typiquement urbains comme les coups de klaxon, les sirènes de véhicules d'urgence, la circulation automobile et un bruit de fond continu.

Élément particulièrement intéressant cependant, l'ambiance sonore des toits de la variante *Manhattan vu de l'extérieur* a une fréquence significativement plus élevée de chant ou de cris d'oiseaux. Le son du petit oiseau est généralement employé pour signifier la campagne (Chion, 1987). Par conséquent, son utilisation souligne l'éloignement du toit par rapport à la grande ville. L'ambiance sonore des toits de cette variante comporte aussi une fréquence plus élevée de sons liés aux transports de personnes ou de marchandise, comme des sons de train ou de métro, de sirène d'un bateau – signalant la présence d'un port (Chion, 1987) – et de bruit de circulation automobile. Ceci s'explique par la proximité de la East River et des ponts de Williamsburg et de Manhattan¹⁰⁸ tous deux utilisés à la fois par les véhicules routiers et les trains. Autre élément intéressant, l'ambiance sonore des toits de la variante *Manhattan vu des airs* comporte fréquemment le bruit du vent, fort probablement en raison de l'altitude de ces toits qui sont conséquemment sujets à des vents plus forts que les toits situés en contrebas. Enfin, l'ambiance en lien avec le récit et la bande sonore est également similaire au portrait général des toits où, dans l'ensemble, la proportion de scènes comportant des ambiances agréables est semblable à celle comportant des ambiances désagréables.

La qualification paysagère *New York est Manhattan* est avant tout une expérience visuelle, c'est-à-dire que toute autre activité y est secondaire. Non pas secondaire dans le sens de négligeable, mais bien dans le sens de non principale. Aussi, le principal usage est ici l'observation de la ville.

¹⁰⁸ Ces ponts relient Manhattan à Brooklyn.

6.2 Le toit comme espace de socialisation

6.2.1 L'historique de la fonction

Face à la popularité des *roof gardens*, plusieurs hôtels de New York suivent la tendance et aménagent leurs toits. Certains, comme le Hotel Biltmore, y aménagent un jardin d'agrément, alors que d'autres, comme le Ritz-Carlton Hotel, y aménagent un restaurant où les clients peuvent également danser au son d'un orchestre. Les *roof gardens theatres* sont un divertissement populaire où sont présentés des vaudevilles et autres spectacles légers et où l'on retrouve une bonne dose de vulgarité selon Thompson qui note que « *on the whole, the roof-garden shows are innocent and merry. They appeal to the primitive sense of humor, and to a rather imperfectly developed artistic sense.* » (Thompson, 1899 : 514) Même son de cloche chez VanRensselaer qui souligne le côté poétique des *roof gardens* tout en se lamentant de la qualité du divertissement présenté :

Cool and breezy places, too, although not in the least poetic, are the roof-gardens that form a summer substitute for theaters; and some day, perhaps, some one will invent for them more forms of entertainment that are neither vulgar nor desperately dull. (VanRensselaer, 1901 : 490)

L'iconographie de l'époque laisse croire, qu'à l'opposé, les *roof gardens* des hôtels sont surtout destinés à une clientèle aisée et de bon goût comme l'illustre la légende de même que les tenues des personnes et l'environnement dans lequel elles sont représentées à la figure 152 où « *Dining in the extremely attractive surroundings of the roof garden restaurant of the Ritz-Carlton Hotel, New York, in which dancing [is] enjoyed during the dinner hour and evening* ». Le constat est le même pour l'illustration *A roof restaurant in New York* (figure 153) publiée en 1908 et la peinture de Howard Giles (figure 154) tirée d'un article intitulé *What is a New-Yorker?* (Rhodes, 1916) paru en 1916. Ces trois exemples ont en commun la mise en scène de gens fortunés sur les toits de New York et témoignent d'un nouveau statut de ces toits. La figure 152 a ceci de particulier, elle illustre comment le toit, d'un espace de divertissement, devient également un espace de rencontre et de socialisation. De fait, en plus de voir plusieurs personnes assises à chaque table, on note la présence d'un couple debout à gauche en avant-plan discutant avec un autre couple assis à une table en compagnie de deux autres personnes.

Figure 152 - Le restaurant sur le toit du Ritz-Carlton, 1918



Source : *Dining in the extremely attractive surroundings of the roof garden restaurant of the Ritz-Carlton Hotel, New York, in which dancing [is] enjoyed during the dinner hour and evening* (SPUR, 1918), NYPL 809544.

Figure 153 - Un restaurant sur toit, 1908



Source : Charles C. J. Hoffbauer, *A roof restaurant in New York* (Illustrated Newspaper, 27 juin 1908), NYPL 809546

Figure 154 - Le *roof garden* d'un hôtel, 1916



Source : Howard Giles, *Roof-gardens add a crown of gayety to the great hotels* (Harper's Magazine, août 1916), NYPL 809541.

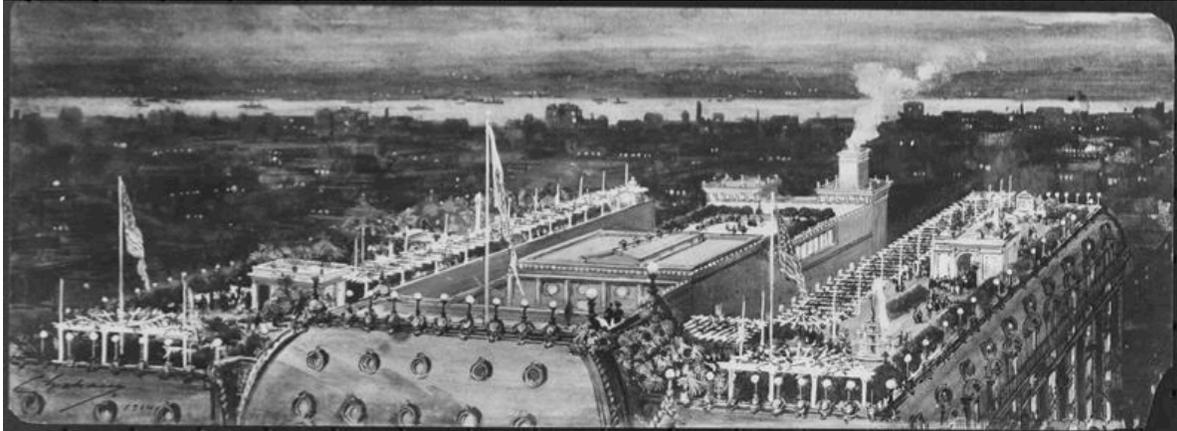
Le plus important *roof garden* est fort probablement celui du Hotel Astor, ceci tant par sa popularité et sa longévité que par sa taille et sa splendeur comme le montre la figure 155. Dans un article paru en 1905 dans le TNYT, William C. Muschenheim, propriétaire de l'hôtel, souligne que

[W]e have anticipated the demand for an ideal roof garden, and we believe we have supplied one here. My experience and opinion are that more and more people every season are discovering that more real comfort is to be found in New York during the Summer than at the average mountain or seashore resort. That such an opinion is justified is being shown every night by the quality as well as the quantity of people who come here in search of coolness and refreshment – things that make life worth living in the Summer. (How New York Dines Outdoors, 1905)

À une question portant sur la popularité du *roof garden*, il mentionne que « *Yes, our roof garden is our most popular feature of the hotel just at present.* » (How New York Dines Outdoors, 1905) Preuve de la popularité du *roof garden* du Hotel Astor, ou peut-être

instrument de cette popularité, il a fait l'objet d'une abondante iconographie en comparaison aux *roof gardens* des autres hôtels, notamment par le biais de journaux, de magazines illustrés et de cartes postales (Séguin Griffith, 2015) comme celle présentée à la figure 156.

Figure 155 - Le *roof garden* du Hotel Astor, 1905



Source : Byron Company, *Hotel Astor, Exteriors, Bldg. and roof garden scenes*, MCNY 93.1.1.5391.

Figure 156 - Le *roof garden* du Hotel Astor, entre 1915 et 1919



Source : N.Y. 53, "*Roof Garden at night, Hotel Astor*", New York, collection personnelle de l'auteur.

Le toit comme espace de rencontre et de socialisation semble également populaire chez les membres de diverses associations et clubs privés de New York comme en témoignent les nombreuses photographies de la collection du Museum of the City of New York. Par exemple,

on retrouve une photographie de la convention de 1907 des membres de la fraternité Alpha Delta Phi sur le *roof garden* du Hotel Astor, une photographie de sept femmes discutant et faisant de menus travaux de couture sur la terrasse du Gamut Club vers 1914, une photographie d'hommes discutant ou lisant sur le Officers' Club roof garden prise vers 1918 (figure 157), de même qu'une photographie de jeunes dansant à l'occasion d'une fête organisée sur le toit de la Madison Avenue Presbyterian Church House (figure 158).

Figure 157 - Le *roof garden* du Officers' Club, vers 1918



Source : Wurts Bros., 12 East 67th Street. Officers' Club, roof garden, MCNY X2010.7.1.5367.

Figure 158 - Une soirée dansante sur le toit, 1946



Source : Wurts Bros., *74th Street and Madison Avenue. Folk dancing at roof party at Madison Avenue Presbyterian Church House*, MCNY X2010.7.1.13197.

6.2.2 Les représentations dans le cinéma américain

Le toit tel que représenté dans le cinéma américain est, plus que toute autre chose, un espace de rencontre et de socialisation, que ce soit entre des amis, des collègues, des amoureux ou de parfaits inconnus. Les contextes sont variés et divers, mais se regroupent en quatre catégories : le toit comme lieu pour célébrer et faire la fête, le toit comme lieu pour se restaurer, le toit comme lieu pour un rendez-vous amoureux et le toit comme lieu de discussion.

6.2.2.1 Un lieu pour célébrer et faire la fête

L'idée du toit comme lieu pour célébrer et faire la fête revient fréquemment dans les films analysés, que ce soit pour célébrer les étapes d'une vie ou pour tout simplement faire la fête avec des amis.

A. Les étapes d'une vie

L'un des éléments les plus intéressants concernant la représentation des toits de New York dans le cinéma américain depuis 1980 est comment ceux-ci sont utilisés pour célébrer les différentes étapes d'une vie, allant du premier anniversaire de naissance comme dans *Wall Street: Money Never Sleeps* (2010) où les amis, les collègues et la famille des parents du petit Louie sont réunis pour souligner l'occasion, à des funérailles comme dans *Family Business* (1989) où plus d'une soixantaine de personnes rendent un dernier hommage au personnage joué par Sean Connery.

La remise de diplômes et le mariage sont des étapes d'une vie qui peuvent également être célébrées sur les toits, comme dans *The Wackness* (2008) où les personnages de Luke et de Stephanie, accompagnés de leur famille respective, assistent à leur cérémonie de remise de diplômes ou comme dans *Heights* (2005) où le personnage de Isabel, photographe de profession, immortalise sur pellicule une cérémonie de mariage. Sans dire que les célébrations de mariage et d'anniversaire de naissance sur les toits sont fréquentes, il convient tout de même de noter qu'elles reviennent à quelques occasions dans les films. Ainsi, outre les exemples déjà cités, la fête d'anniversaire sur toit est aussi présente dans *Down to You* (2000) et dans *Heights* (2005), alors que la célébration du mariage entre les personnages de Mister Fantastic et de Invisible Woman se déroule sur un toit magnifiquement décoré dans *Fantastic Four: Rise of the Silver Surfer* (2007) et que la réception du mariage des personnages de Joey et de Lenora a lieu sur le toit d'un quartier populaire dans *Raging Bull* (1980). À propos de ce dernier film, Grindon souligne que « *Joey's wedding party on the roof was modeled after the wedding party of Scorsese's parents.* » (Grindon, 2005 : 36) Preuve que la « vraie » vie influence le cinéma.

Notons qu'outre ces célébrations que l'on pourrait qualifier d'officielles, d'autres événements peuvent être l'occasion de réjouissances sur les toits. Par exemple, le passage d'une nouvelle année comme dans *When Harry met Sally...* (1989) où les personnages principaux, troublés par la présence de l'autre, s'embrassent chastement aux douze coups de minuit ou encore la victoire de l'équipe de basketball comme dans *Finding Forrester* (2000). Autre exemple, la célébration de l'accomplissement de l'objectif que s'est donné le personnage de Julie dans *Julie & Julia* (2009) où le défi consistait à cuisiner les 524 recettes

du livre de Julia Child *Mastering the Art of French Cooking* (Child et al., 1961). La réalisation de la dernière recette est l'occasion d'un festin sur le toit transformé en salle à manger où sont conviés les amis de Julie et de son mari Eric.

Figure 159 - La célébration d'un accomplissement dans *Julie & Julia* (2009)



Source : Columbia Pictures.

B. La fête urbaine

La fête urbaine est un élément qui revient assez fréquemment dans les films analysés. Le toit y revêt diverses fonctions, par exemple il est une piste de danse dans *The Daytrippers* (1997) où le personnage joué par Stanley Stucci se trémousse au rythme d'une chanson cubaine et dans *The Wackness* (2008) où des jeunes dansent au son d'une musique hip-hop mixée par un *disc-jockey*.

Figure 160 - La fête urbaine dans *The Wackness* (2008)



Source : Sony Pictures Classics.

Si dans certains cas le point central de la fête se trouve sur le toit, celui-ci peut également offrir une ambiance plus intime et plus feutrée, une sorte d'alternative à l'ambiance enjouée et bruyante qui se déroule à l'intérieur. Ainsi, le toit peut être une extension de la maison où la fête bat son plein, comme dans les deux exemples précédemment mentionnés, ou plutôt un lieu calme où les invités peuvent discuter tranquillement, loin de l'agitation qui règne à l'intérieur ou de la musique jouant à plein volume comme c'est le cas dans *Definitely, Maybe* (2008) où, à peine arrivé à la fête, le personnage de Will se sent « *a little out of [his] league* » (Definitely, Maybe, 2008 : 00:35). Lui et April se rendent alors sur le toit où ils entament une discussion sur sa fiancée. Autre exemple, dans *August Rush* (2007) le toit devient littéralement une oasis de calme et de sérénité où se réfugie le personnage de Lyla pour échapper à la foule et au brouhaha qui règne à l'intérieur.

6.2.2.2 Un lieu pour se restaurer

Le toit est un lieu où il est possible de se restaurer, littéralement et métaphoriquement parlant. Nous avons déjà abordé ce dernier élément dans la section portant sur l'observation de la ville lorsque nous avons indiqué que la ville peut être source d'aspiration et d'inspiration, le présent point portera par conséquent sur la nourriture et le toit. La consommation de nourriture, tout comme celle d'alcool, est un élément relativement fréquent dans les scènes analysées, allant des beignes Krispy Kreme au dîner romantique avec chandelles et musiciens jouant du violon, en passant par les mets chinois « pour emporter » et les canapés offerts par des serveurs en costume.

Le type de nourriture dépend du contexte et des personnages mis en scène. Par exemple, dans *Autumn in New York* (2000), le personnage de Will est un restaurateur vivant pour les femmes et la bonne chère. Le petit déjeuner qu'il mange en compagnie de sa nouvelle conquête sur la terrasse de son penthouse est composé, entre autres, de fruits frais et d'un jus d'orange fort probablement fraîchement pressée. Le tout est simple, mais de bon goût, à l'image du personnage et de son logis.

Autre exemple, dans la scène du film *Julie & Julia* (2009) dont nous avons parlé au point précédent, la table est mise pour un somptueux repas entre amis. Le vin y coule à flot, si l'on se fie aux nombreuses bouteilles sur la table, la pièce de résistance est un pâté de canard

en croûte et les invités portent un toast avec des coupes de champagne rétro, le tout accompagné d'une pièce musicale où domine l'accordéon, rappelant immanquablement Paris, ville où Julia Child a vécu pendant plusieurs années. À propos du son de l'accordéon et de la ville de Paris, Powrie souligne d'ailleurs que

It is difficult to conceive of anything more marked as 'French' than the sound of accordion [...] it signifies a precise location – Paris – as well as the imaginary space which Paris evokes: romance with a whiff of the exotic, an exotics which turns the banal and the everyday into the sophisticated and the exceptional. (Powrie, 2006 : 137 dans Penz, 2010 : 243)

L'âge et le statut financier des personnages ont également un impact. Ainsi, dans *The Nanny Diaries* (2007), les personnages de Annie et Hayden, tous deux étudiants de niveau universitaire, mangent une pizza accompagnée de bière, elle assise sur une structure utilitaire du toit et lui sur une caisse en bois. Roberta et Dez, les personnages de *Desperately Seeking Susan* (1985), choisissent plutôt des mets chinois, accompagnés de bière et d'une bouteille de vodka, qu'ils mangent assis sur une couverture posée à même le recouvrement de goudron du toit.

Figure 161 - Le toit pour se restaurer dans *The Nanny Diaries* (2007)



Source : The Weinstein Company.

Enfin, au plaisir des sens liés à l'observation de la ville dont nous avons précédemment discuté au point 6.1.2.2 s'ajoutent parfois les plaisirs de la table. Ici, la situation des personnages dans la ville influence le type d'aliment consommé. Par exemple, en mouvement dans la ville, le personnage de Jamie, en vrai new-yorkaise, opte pour des sandwichs gyros

achetés d'un marchand ambulant qu'elle et Dylan dégustent sur le toit d'un gratte-ciel en observant la ville s'étalant à leurs pieds dans *Friends with Benefits* (2011). Autre exemple, dans *Alice* (1990), le personnage d'Alice mange un sandwich alors que, guidée par Joe, elle marche et visite un toit offrant une vue surélevée sur *Times Square*. À l'inverse des exemples précédents, le personnage de Dr. Squires dans *The Wackness* (2008) profite d'une belle soirée d'été en buvant un verre sur sa terrasse et en observant le panorama de la ville et de Central Park tout comme le personnage de Will dans *Autumn in New York* (2000) qui marche sur sa terrasse une coupe de vin dans la main et s'arrête un moment pour regarder le paysage baignant dans la lumière orangée du coucher du soleil.

Figure 162 - Le toit pour se restaurer et observer la ville dans *Autumn in New York* (2000)



Source : Lakeshore International.

6.2.2.3 Un lieu pour un rendez-vous amoureux

Le toit est un lieu de rencontre idéal pour les amoureux, que cela soit le premier rendez-vous ou le dernier. Par exemple, dans *Hackers* (1995), où, pour leur premier rendez-vous romantique, le personnage de Dade amène Kate se baigner dans une piscine sur le toit d'un gratte-ciel à la nuit tombée. Autre exemple, dans *Something Borrowed* (2011) les personnages de Dex et de Rachel terminent leur première journée passée en amoureux sur le toit de l'appartement de celle-ci. C'est d'ailleurs sur ce même toit qu'elle se rend pour pleurer lorsqu'il lui annonce qu'il préfère Darcy, la meilleure amie de Rachel.

L'un des films les plus connus en matière de « rendez-vous romantique » est fort probablement *Sleepless in Seattle* (1993) où, après avoir visionné le film *An Affair to Remember* (1957), le personnage d'Annie écrit à Sam, un veuf dont le récit à la radio l'a émue, pour lui proposer de le rencontrer au sommet de l'Empire State Building à la Saint-Valentin. Or, c'est Jonah, le fils âgé de huit ans de Sam, qui accepte le rendez-vous, convaincu qu'elle est la femme pour son père. Le jour de la Saint-Valentin, Jonah, sans l'accord de son père, prend l'avion pour New York afin de se rendre au rendez-vous avec Annie. Après moult rebondissements, les trois se rencontrent finalement sur la terrasse d'observation au sommet de l'Empire State Building, ne laissant planer aucun doute sur la suite heureuse des événements.

Dans le cinéma américain, le rendez-vous amoureux est régulièrement associé au dîner romantique. Le rendez-vous amoureux sur le toit n'y fait pas exception comme en font foi les différents exemples répertoriés dans les films analysés. De fait, quoi de mieux pour épater la femme pour laquelle le héros éprouve des sentiments qu'un dîner romantique aux chandelles avec nappe blanche, fleurs sur la table et musiciens jouant un air de violon comme dans *Arthur* (1981) où le personnage d'Arthur invite Linda à un premier rendez-vous dans un restaurant se trouvant dans un jardin¹⁰⁹ situé sur un toit et faisant face à la St. Patrick's Cathedral ou encore dans *Kate & Leopold* (2001) où le personnage de Leopold invite Kate à un dîner romantique sur un toit pour la séduire et se faire pardonner sa conduite. Ces derniers finiront la soirée dansant une valse et s'embrassant sur un toit baigné d'un éclairage tamisé.

¹⁰⁹ Il s'agit en réalité de l'un des *roof gardens* du Rockefeller Center.

Figure 163 - Le toit pour un rendez-vous amoureux dans *Kate & Leopold* (2001)



Source : Miramax.

Si la majorité des rendez-vous amoureux sur le toit se terminent bien, certains peuvent mal tourner lorsque l'un des personnages décide de terminer la relation. Par exemple, lorsque le personnage de Marco rompt avec sa copine Jenny quand il apprend que celle-ci est allée voir un acteur connu pour ses conquêtes féminines dans sa loge privée dans *Fame* (2009) ou encore dans *The Sisterhood of the Traveling Pants 2* (2008) lorsque Lena, lors d'un dîner romantique sur un toit en compagnie de son petit ami Leo, décide de rompre avec celui-ci quand elle réalise qu'elle éprouve toujours des sentiments pour Kosta, son ancien petit ami.

6.2.2.4 Un lieu pour discuter

Le toit comme lieu pour discuter est probablement le thème qui revient le plus fréquemment dans les films analysés, que ce soit en engageant la discussion avec un personnage déjà présent sur le toit ou en se rendant intentionnellement sur le toit pour discuter.

A. Discussion avec un personnage déjà sur le toit

La discussion avec un personnage déjà sur le toit peut survenir dans deux types de situation, soit la recherche et le hasard. Dans la première situation, l'un des personnages se rend sur le toit parce qu'il sait que l'autre s'y trouvera. Souvent, ce dernier a fui vers le toit, généralement pour être seul, parce qu'il est attristé ou mécontent par la tournure des événements. Ces scènes sont généralement très chargées sur le plan des émotions, les personnages révélant leurs rêves, leurs déceptions et leurs craintes tout en offrant la plupart du

temps une fin de non-recevoir. C'est le cas, par exemple, dans *Girlfight* (2000) où Adrian, un boxeur amateur voulant devenir professionnel, fâché et humilié après l'annonce qu'il devra affronter lors de son prochain match sa petite amie Diana, également boxeuse, sort sur le toit adjacent à la salle d'entraînement bientôt suivi par Diana qui tente de le raisonner. C'est également le cas dans *Made of Honor* (2008) où le personnage de Hannah, triste et déçue par la tournure des événements lors de son *bridal shower*, quitte momentanément la fête et se rend sur la terrasse adjacente suivie par Tom qui tente sans succès de se faire pardonner.

Figure 164 - Le toit pour discuter dans *Made of Honor* (2008)



Source : Sony Pictures Entertainment.

Dans la seconde situation, deux personnages ne se connaissant pas se trouvent par hasard à un même moment sur un toit et font connaissance. Ces rencontres contribuent généralement à l'évolution du récit. C'est le cas notamment dans *August Rush* (2007) dont nous avons précédemment parlé où Lyla, fuyant la fête, se réfugie sur le toit et fait la connaissance de Louis avec qui elle se sent immédiatement à l'aise. Ils passent la nuit ensemble sur le toit et de cette rencontre naîtra Evan, le personnage principal du film. C'est aussi le cas dans *Empire* (2002) où lors d'une fête où il est invité, le personnage de Victor, un narcotraffiquant, rencontre Jack, un banquier travaillant dans le domaine de l'investissement, sur l'une des terrasses du luxueux appartement de celui-ci. De retour de la fête, Victor est attaqué en pleine rue et apprend que sa petite amie est enceinte. Désirant désormais se ranger, il décide d'investir son argent avec Jack et, au fil du récit, en vient à lui confier plusieurs millions de dollars, somme avec laquelle celui-ci disparaîtra.

B. Se rendre sur le toit pour discuter

Deux principales raisons amènent les personnages à se rendre sur le toit pour discuter, la première étant la recherche de confidentialité. New York est une ville densément peuplée et trouver un endroit à l'abri d'oreilles indiscrètes peut s'avérer difficile. Aussi, le toit offre-t-il parfois un espace pouvant remplir une telle fonction. Par exemple, dans *Ransom* (1996) le personnage joué par Mel Gibson avoue à l'agent du FBI chargé de l'enquête pour retrouver son fils kidnappé qu'il a bel et bien payé un pot-de-vin dans une affaire de corruption pour laquelle il fait l'objet d'une enquête, le tout en toute confidentialité sur la terrasse alors qu'une demi-douzaine d'agents s'activent dans son appartement. Autre exemple, dans *State of Grace* (1990) Terry, un policier infiltré, retourne à Hell's Kitchen après plus de dix ans d'absence et retrouve son meilleur ami Jackie dans un bar. Après les retrouvailles des deux amis devant les autres clients du bar, Terry lui dit qu'il doit lui parler et qu'il a besoin de son aide. Tous deux se rendent alors sur le toit où ils discutent en privé. La situation est similaire dans *Brooklyn's Finest* (2010) : le personnage de Tango, un policier infiltré, retrouve son ami Caz tout juste libéré après huit années passées dans un pénitencier fédéral. Leurs retrouvailles ont lieu dans un bar rempli de clients, mais ils vont sur le toit pour parler *business*, en toute confidentialité loin du regard et des oreilles de Red un gangster sans scrupule resté à l'intérieur.

Loin des regards, les toits peuvent aussi être un endroit parfait pour mener des activités illicites. Par exemple, toujours dans *Brooklyn's Finest* (2010), Tango et Caz rencontrent sur un toit Red et ses acolytes qui passent à tabac et menacent de tuer un jeune qu'ils soupçonnent d'avoir mouchardé à la police. Autres exemples, dans *Twelve* (2010) le personnage de White Mike, un revendeur de drogue, se rend sur un toit pour y rencontrer Lionel son fournisseur alors que dans *Empire* (2002), dont nous avons précédemment parlé, Jimmy, un ami et associé de Victor, est assassiné sur un toit à la nuit tombée.

Figure 165 - Le toit pour discuter d'activités illicites dans *Brooklyn's Finest* (2010)



Source : Overture Films.

Les toits offrent aussi une « seconde maison » aux jeunes habitant toujours chez leurs parents, un endroit où ils peuvent se réunir et discuter entre eux sans craindre d'être entendus ou dérangés par leur famille. Par exemple, dans *A Guide to Recognizing Your Saints* (2006) une bande d'amis se retrouvent pour discuter, boire et flirter sur le toit de l'immeuble où certains d'entre eux résident. L'endroit est aménagé avec des chaises, des fauteuils et une table. Autre exemple, dans *Two Lovers* (2009) Leonard, dans la trentaine et habitant toujours chez ses parents, et Michelle, dont le père vient d'aménager chez elle pour quelque temps, se retrouvent sur le toit de l'immeuble pour discuter, le toit étant ici l'endroit où tous deux peuvent avoir une certaine intimité loin de l'envahissante famille de chacun.

Enfin, le toit offre une solution pour les personnages parlant au téléphone et cherchant à garder leur conversation confidentielle. Par exemple, dans *Then She Found Me* (2008) où le personnage d'April reçoit un appel de son ex-mari alors qu'elle est à une fête en compagnie de Frank, un homme pour qui elle éprouve des sentiments. Elle prétend alors que l'appel est sans importance et sort sur la terrasse de l'appartement pour continuer sa conversation au téléphone ou dans *The Guru* (2003) où le personnage de Ramu reçoit un appel de Sharonna, une fille dont il est amoureux, et sort sur le toit pour lui parler en privé, à l'abri des commentaires de ses colocataires.

Figure 166 - Le toit pour une discussion confidentielle dans *Then She Found Me* (2008)



Source : THINKFilm.

La seconde principale raison poussant les personnages à se rendre sur les toits pour discuter est l'occasion d'y partager des pensées intimes. Nous avons précédemment souligné au point 6.1.2.2 comment le partage expérientiel du toit s'accompagne parfois de nostalgie ou de confidences où les personnages se dévoilent l'un à l'autre. Reprenons l'exemple de *Daredevil* (2003) où un Matt Murdock nostalgique entraîne Elektra sur le toit pour lui montrer sa vue préférée de la ville lorsqu'il était enfant. Confidence pour confidence, elle lui raconte que le pendentif qu'elle porte lui a été donné par sa mère juste avant de mourir. Troublée par la situation, elle tente de partir, mais Matt la retient, lui disant qu'il va pleuvoir et lui explique que « *It's gonna rain any second now. And when it rains, it's like there's a rooftop on the world. Each raindrop makes a sound the first time it falls on a surface. Just then it's like I... It's like a can see again. And I... I just wanna... I just wanna see you.* » (*Daredevil*, 2003 : 00:50) Touchée par cet aveu, elle se détend et décide de rester. La pluie commence alors à tomber et ils finissent dans les bras l'un de l'autre, s'embrassant pour la toute première fois.

Toujours sur un mode nostalgique, on retrouve Louis et Lyla sur un toit dans *August Rush* (2007). Celle-ci, ayant fui les bruits de la fête, se réfugie sur le toit où elle rencontre Louis qui, assis sur une partie surélevée du toit, l'invite à le rejoindre pour profiter de la vue. Elle accepte et tous deux regardent la pleine lune lorsqu'il lui demande si elle a entendu le « voeu ». Il se met alors à chanter les premiers vers de *Moondance* de Van Morrison, la chanson que joue le musicien dans le parc :

*Well, it's a marvelous night for a moondance
With the stars up above in your eyes
A fantabulous night to make romance
'Neath the cover of October skies*

Puis il lui avoue que, dans sa jeunesse, il avait l'habitude de parler à la lune :

LOUIS : *When I was a young fellow... I used to talk to the moon.*

LYLA : *Are you making that up?*

LOUIS : [riant, légèrement embarrassé] *God, I haven't done that in a long time.*

LYLA : *Does it ever talk back?*

LOUIS : *Well, it used to. Now I just found myself on a roof talking to myself... like a loon. Just out here on me own.*

LYLA : *Well, I'm here.*

LOUIS : *Yes you are.*

LOUIS : [lui prenant la main] *I'm Louis.*

LYLA : *Lyla.*

LOUIS : *So, what's your story, Lyla.*

LYLA : [hésitante] *I don't know. I'm just... [convaincue et hochant la tête] I'm just me.*

LYLA : *What are you looking at?*

LOUIS : *You.* (August Rush, 2007: 00:12-00:13)

Louis se rend vulnérable lorsqu'il raconte un souvenir de jeunesse à Lyla. Celle-ci, au début réservée, mais tout de même intriguée, se détend et laisse tomber sa réserve habituelle pour devenir réceptive à Louis. La lune, la musique et la magie du moment contribuent au romantisme de la scène et Louis et Lyla s'embrassent tendrement pour la première fois.

Figure 167 - Le toit pour partager des pensées intimes dans *August Rush* (2007)



Source : Warner Bros.

Scénario semblable dans *Today's Special* (2010) dont nous avons également déjà parlé, où Carrie, touchée par la confiance et la douce nostalgie du souvenir d'enfance que Samir lui raconte où son père amenait son frère, aujourd'hui décédé, et lui sur leur toit pour leur montrer

les lumières de la ville et leur dire que dans un tel endroit tous les rêves sont possibles, répond tendrement au baiser de celui-ci, leur tout premier baiser.

Les trois exemples précédents comportent un partage expérientiel et un sentiment de nostalgie couplés à une ouverture et une vulnérabilité que le personnage masculin dévoile au personnage féminin sous la forme de pensées intimes et de confidences. À l'instar du partage expérientiel, la discussion sur le toit implique fréquemment une mise à nu des personnages où ceux-ci laissent tomber leurs défenses pour se dévoiler et se révéler à l'autre tels qu'ils sont réellement, leurs pensées secrètes, leurs désirs, leurs craintes, etc. Ceci est particulièrement vrai lorsque les personnages sont en compagnie de l'être aimé ou qu'ils éprouvent, ou ont éprouvé par le passé, des sentiments pour l'autre personnage présent sur le toit, comme c'est le cas pour ces exemples. C'est aussi le cas dans *Bed of Roses* (1996) où le personnage de Lewis, un fleuriste, invite Lisa à monter chez lui parce qu'il désire lui montrer le magnifique jardin qu'il a aménagé sur le toit de l'immeuble où il réside :

LEWIS : *Actually, there's something I just really would like you to see. I mean, it's not going to be around much longer... and it would... I mean you don't have to, but it would just mean a lot to me.. if... if you came up and saw it.* (Bed or Roses, 1996 : 00:26)

Une fois sur place, elle réalise qu'il est le propriétaire de la boutique de fleuriste et non un simple livreur de bouquets comme elle le croyait. Il lui explique alors qu'il aime voir la réaction des gens lorsqu'ils reçoivent des fleurs : « *I like to see people's faces... when they're just falling in love... or making up from a fight... even if they're grieving. There's something beautiful about a person's face at that moment. Yours was incredible... confused and shocked.* » (00 :29) Touchée par la confiance de Lewis, Lisa s'approche alors de lui et tous deux s'embrassent pour la première fois.

Il est important de noter que, si la plupart des scènes de toit entre deux personnages de sexe opposé présentent une discussion, le partage expérientiel et le sentiment de nostalgie ne sont pas des prérequis à ladite discussion et leur absence n'a pas d'impact sur le dénouement généralement heureux de la scène qui implique souvent un premier baiser. Outre les exemples précédemment mentionnés, on retrouve également le personnage de Skylar, une fille de bonne famille, qui se laisse séduire et embrasser par Charles, fraîchement sorti de prison, qui lui

chante une sérénade où il est question de tout ce qu'il pourrait faire si elle était sienne dans *Everyone Says I love You* (1996). On retrouve aussi le personnage de Luke qui rejoint Rebecca, seule et pensive sur une terrasse dans *Confessions of a Shopaholic* (2009). Il dépose son veston sur ses épaules et elle le remercie d'être venu à sa rescousse plus tôt dans la soirée. Elle lui demande alors, à brûle-pourpoint, s'il a finalement mis des photographies dans ses cadres. Il répond par la négation :

LUKE : *No. Not yet.*

JESSICA : *You could put a picture of Alicia in one. Except there probably wouldn't be room for her spidery long legs.*

LUKE : *You know, I've always felt that spidery long legs were vastly overrated.*

JESSICA : *I thought she was your girlfriend.*

LUKE : *No. She's not my girlfriend. She's not you.* (*Confessions of a Shopaholic*, 2009 : 01:03)

Après cette double confession, la jalousie de Jessica envers Alicia et les sentiments qu'éprouve Luke pour Jessica plutôt que pour Alicia, tous deux partagent un premier baiser.

Enfin, la discussion sur le toit peut mener à la réconciliation entre deux personnages. C'est le cas, par exemple, dans *Runaway Bride* (1999) où le personnage de Maggie explique à Ike la raison l'ayant poussée à s'enfuir chaque fois qu'elle allait se marier, incluant lors de la cérémonie de mariage qui devait la lier à Ike. Profondément blessé au souvenir de sa fuite, il sort pour marcher sur la terrasse du penthouse. Elle le rejoint et lui livre un portrait honnête d'elle-même au lieu de modeler sa personnalité et ses goûts en fonction de ce qu'elle croit que son partenaire désire comme elle a l'habitude de le faire. Elle lui remet ses propres chaussures de course puis, posant un genou au sol, elle lui déclare son amour et lui demande de l'épouser. Devant son hésitation, elle poursuit : *I guarantee that we'll have tough times. And I guarantee that at some point... one of both of us will want to get out. But I also guarantee... that if I don't ask you to be mine, I'll regret it for the rest of my life. 'Cause I know in my heart... you're the only one for me.* (*Runaway Bride*, 1991 : 01:46-01:47) Ike ne répond pas directement à sa demande, mais fait jouer une pièce de Miles Davis et demande à Maggie de danser avec lui. Alors que tous les deux dansent enlacés, la scène est entrecoupée avec des images de leur mariage. La scène se termine alors qu'on voit toujours Maggie et Ike danser puis s'embrasser

et qu'on entend en superposition la voix du prêtre dire le traditionnel « *You may kiss the bride* » (*Runaway Bride*, 1991 : 01:49).

Figure 168 - Le toit pour se réconcilier dans *Runaway Bride* (1999)



Source : Paramount Pictures.

La réconciliation est également au menu dans *Kissing Jessica Stein* (2002) où les personnages de Josh et de Jessica discutent sur le toit du bâtiment où se déroule le mariage du frère de celle-ci. Tous deux se sont fréquentés pendant une année alors qu'ils étudiaient à l'université et leurs amis disaient d'eux qu'ils seraient les prochains Ernest Hemingway et Georgia O'Keeffe. Ils travaillent maintenant au même journal où Josh est le patron de Jessica et leur relation est généralement à couteaux tirés. Josh a entraîné Jessica sur le toit pour lui parler et lui avouer qu'il est allé voir une de ses oeuvres exposées dans une galerie d'art. Sur place, il est demeuré frappé par l'oeuvre et il a ressenti le besoin d'écrire et d'écrire. Il lui confie que cela l'a rendu plus heureux qu'il ne l'a été depuis longtemps et qu'il a ressenti le besoin d'être à ses côtés. Il lui avoue alors que si dernièrement il était heureux lorsqu'elle était triste ou triste lorsqu'elle était heureuse, ce n'est pas parce qu'il ne veut pas qu'elle soit heureuse, mais bien parce qu'il désire être la raison de son bonheur. Puis il l'embrasse et lui demande si elle accepte une invitation à souper avec lui le lendemain. Profondément troublée, elle lui répond qu'elle ne peut pas parce qu'elle est en couple avec Helen. Peu de temps après cette scène, Josh quitte son emploi au journal pour se consacrer à l'écriture. Quelques mois plus tard, Jessica fait de même pour se consacrer à son art et éventuellement Helen la quitte. La conclusion du film nous montre Jessica et Josh flirtant alors qu'ils se rencontrent par hasard dans une librairie de quartier. Ici, le toit permet donc la réconciliation entre Josh et Jessica. Cette réconciliation n'est pas immédiate, mais la scène du toit marque le début d'un

processus où les deux protagonistes entreprennent chacun un cheminement personnel qui leur permettra éventuellement de se retrouver.

6.2.3 L'analyse des qualifications paysagères : le New York romantique

Une précision s'impose d'entrée de jeu sur la signification du terme « romantique ». La définition du dictionnaire *Larousse* se lit comme suit : « Qui, par nature, touche la sensibilité et l'imagination, invite à l'émotion et à la rêverie, à l'expression des sentiments. » (Éditions Larousse, 2015a) En langue anglaise, le terme « *romantic* » se rapporte en plus à la notion d'amour, tout comme le terme « *romance* ». Ainsi le *Oxford American Dictionary and Thesaurus*¹¹⁰ définit le terme « *romantic* » comme étant « *relating to or likely to lead to love or romance : [e.g.] a romantic dinner for two* » et le terme « *romance* » comme étant « *[a] pleasurable feeling of excitement and wonder associated with love* » (Buxton et Lindberg, 2009 : 1134). Dans la culture populaire, le terme « romantique » réfère généralement aux sentiments et à l'amour, se rapprochant ainsi de la définition anglo-saxonne du terme. Ceci est particulièrement vrai en ce qui concerne le cinéma populaire, conséquemment c'est le sens que nous retiendrons dans le cadre de cette analyse.

L'idée du toit romantique et du paysage romantique de New York au cinéma n'est pas nouvelle. De fait, en 1929 *Applause* sort sur les écrans de New York. Dans ce film, le personnage de Tony, un jeune marin en permission, donne rendez-vous à April au sommet d'un gratte-ciel. Sur place, ils observent le spectacle de la ville qui s'étend à leurs pieds puis soudainement Tony propose à April de l'épouser. La jeune fille prétend tout d'abord ne pas être intéressée. Lorsqu'il menace de sauter en bas advenant son refus, elle accepte en riant et tous deux s'embrassent tendrement. *Applause* (1929) marque le début d'une série de films comportant des scènes d'amour au sommet d'un gratte-ciel réalisés par Rouben Mamoulian, considéré par plusieurs comme le créateur du type de scène dit « de gratte-ciel » (Cieutat, 1987). À propos de ces scènes, Cieutat indique que

¹¹⁰ Ce dictionnaire indique également deux autres significations du terme : « *showing or regarding life in an idealized and unrealistic way : [e.g.] Buffalo Bill is largely responsible for our romantic view of the Old West* » et « *relating to the artistic and literary movement of romanticism* » (Buxton et Lindberg, 2009 : 1134) soit un mouvement littéraire et artistique où les sentiments dominent sur la raison et l'imagination sur l'analyse critique (Éditions Larousse, 2015b).

[l]e thème de la joie du couple associé à la hauteur d'un édifice a principalement occupé les écrans de la comédie américaine dans les années 1930, sans doute, d'une part, à cause de la fin de la construction de l'Empire State Building (1931) (...) auquel s'est vite associé la tradition du baiser 'céleste' et, de l'autre, parce qu'un tel optimisme était de circonstance après les événements de 1929. (Cieutat, 1987 : 80-81)

La popularité de la terrasse d'observation de l'Empire State Building pour les rencontres sentimentales dans les films est également mentionnée par Sanders qui souligne de surcroît la longévité et l'importance de ce « *landmark* » utilisé comme « *the locus for a chain of romantic encounters stretching half a century and more* » (Sanders, 2001 : 244), le dernier en date étant *Sleepless in Seattle* (1993) dont nous avons discuté au point 6.2.2.3. Fait particulièrement intéressant, bien que le dernier film mettant en scène la rencontre sentimentale sur la terrasse de l'Empire State Building date de 1993, on retrouve de nombreuses scènes de toit parmi les films analysés où l'on peut reconnaître la silhouette si typique de l'Empire State Building dont l'aura contribue, même à distance, à renforcer le romantisme de la scène et la magie du moment.

Figure 169 - La rencontre sentimentale en haut de l'Empire State Building dans *Sleepless in Seattle* (1993)



Source : TriStar Pictures.

Figure 170 - L'Empire State Building en arrière-plan du New York romantique dans *When Harry met Sally...* (1989)



Source : Columbia Pictures.

Mais comment et pourquoi la terrasse et le toit sont-ils devenus l'un des endroits les plus romantiques de New York? Les différents écrits de Sanders font mention de plusieurs éléments. Tout d'abord, la terrasse et le toit offrent un refuge et un espace d'intimité pour les couples au coeur d'une ville surpeuplée (Sanders, 2001). Ceci rejoint la symbolique d'abri et de protection mentionnée au point 1.3.1. Ensuite, on retrouve la présence de la ville en toile de fond ou s'étendant aux pieds des amoureux (Sanders, 2013). Enfin, Sanders avance l'idée d'une « *powerful urban relationship* » entre la terrasse du penthouse et le *skyline* de New York, où la terrasse permet de regarder le *skyline* tout en faisant partie de ce *skyline*, établissant une relation « ici – là-bas » :

Standing on one of these terraces, the film city's lovers were thus immersed in a subtle but powerful 'here-there' relationship, gazing out on a landscape shaped by perches like the one they themselves shared, as if their own intimate sphere had been replicated to make an entire city. (Sanders, 2001 : 248)

Ce faisant, l'auteur établit un lien entre sa pensée et la réflexion de Roland Barthes au sujet de la tour Eiffel : « *An object while one views it', he wrote, 'it becomes in turn a view when one visits it'*. (Sanders, 2001 : 249) Ceci rejoint les propos de Wigoder (2002) au sujet de la Metropolitan Life Tower et l'émergence du « *skyscraper-view* » dont nous avons précédemment discuté.

La qualification paysagère *New York romantique* implique généralement la terrasse d'un penthouse ou un toit transformé en terrasse, mais peut tout aussi bien être sur un simple toit puisque, comme l'indique Sanders, « [r]ooftops have long been the ordinary New Yorker's answer to the penthouse terrace. » (Sanders, 2001 : 251) L'espace est souvent aménagé avec un certain soin et comporte divers types de chaises et de tables de même qu'une végétation sous forme d'arbustes, de plantes et de graminées en pot comme dans *The Sisterhood of the Traveling Pants 2* (2008). Parfois, cet espace est complètement dénudé, l'attention du spectateur étant alors transférée du toit vers la ville. La protection des usagers est généralement assurée par un muret de brique ou par une balustrade métallique utilisée en complémentarité avec un demi-muret en brique ou en ciment comme dans *When Harry met Sally...* (1989). Lorsque l'espace est un toit ou un toit transformé en terrasse, on y retrouve plusieurs éléments fixes de nature utilitaire comme des puits de lumière, des édicules d'accès, des échelles ou escaliers de secours, des cheminés ou conduits de ventilation et parfois même des châteaux d'eau.

Figure 171 - Le rendez-vous amoureux dans *The Sisterhood of the Traveling Pants 2* (2008)



Source : Warner Bros.

Le cadrage du toit est large, permettant au regard d'englober l'espace et l'environnement dans lequel il s'insère, alors que le cadrage de la ville peut être ouvert ou encore partiellement fermé par la présence des bâtiments environnants. Le toit est rarement présenté sous un angle de caméra particulier, l'attention étant plutôt portée sur les usagers et sur la ville. Dans cette optique, les mouvements de caméra sont généralement un mélange de

« filature » des usagers et de plan fixe souvent utilisé en juxtaposition avec les panoramiques horizontal et vertical mettant en valeur le *skyline* de New York ou des bâtiments et éléments repères comme l'Empire State Building. Le toit de *Bed of Roses* (1996) en est un bon exemple, même si le World Trade Center remplace l'Empire State Building. Notons que, dans ce cas particulier, le toit offre abris et protection au coeur de la ville bétonnée et surpeuplée, au sens propre comme au figuré puisqu'il procure le refuge d'une oasis de verdure à l'amour naissant de Lewis et Lisa, deux êtres profondément meurtris par la vie.

Figure 172 - Le New York romantique dans *Bed of Roses* (1996)



Source : New Line Cinema.

Certains effets visuels et procédés mettent en valeur le paysage de la ville vu du toit, notamment l'effet visuel de cadrage ou de prise de vue qui met en scène la ville et non seulement le toit ou les personnages s'y trouvant et l'effet visuel d'éclairage/illumination qui met en valeur le *skyline* de même que les éléments ou bâtiments repères, non seulement en les rendant visibles, mais aussi en attirant le regard de l'utilisateur, et du spectateur, vers ceux-ci. Similairement à l'effet visuel de cadrage/prise de vue, les procédés du tableau et du panorama, qui offre respectivement une vue fixe de 180° et une vue en mouvement au-delà de 180°, présentent une vue élargie de la ville.

L'échelle de vision du paysage couvre généralement le voisinage et le quartier, mais s'étend aussi à l'ensemble de la ville. Les châteaux d'eau et les antennes de télécommunications sont les éléments fixes sur toit les plus présents dans la vue aérienne tout comme les arbres, les toits des bâtiments environnants et les bâtiments et éléments repères,

notamment l'Empire State Building, le Chrysler Building et le World Trade Center de même que Central Park et les ponts reliant l'île de Manhattan au reste de la ville de New York. Enfin, l'espace du toit est habituellement isolé des autres toits, mais encastré dans un environnement où la densité varie de moyenne à élevée et dont la trame urbaine est généralement en continu sauf quelques cas où Central Park crée une discontinuité.

Les principaux usagers de la qualification paysagère *New York romantique* sont un couple composé d'une femme et d'un homme¹¹¹, accompagnés parfois de personnages secondaires ou de quelques figurants en arrière-plan. Leur âge varie de 16 à 40 ans, avec une forte proportion de personnages âgés d'environ 30 ans. Leurs origines ethniques sont diverses même si les Américains blancs d'origine non hispanique sont fortement majoritaires. Leur statut économique est très variable, mais on note une plus forte représentation des usagers à l'aise et privilégiés sur le plan financier. Enfin, leurs occupations et leurs emplois sont très diversifiés. En résumé, les usagers des toits romantiques sont en quelque sorte monsieur et madame Tout-le-Monde, en un peu plus blanc, un peu plus jeune et un peu plus aisé.

Dans le cas de cette qualification paysagère, la scène se déroule généralement la nuit durant la belle saison. L'ambiance sonore y est typiquement urbaine : coups de klaxon, sirènes de véhicules d'urgence, bruit de la circulation automobile et bruit de fond continu. La présence de New York se fait bien sentir, mais de manière subtile, les sons étant plus amortis qu'à l'accoutumée par la distance, la nuit et l'action se déroulant à l'écran. Parfois le chant du grillon se fait entendre. Chion souligne à ce sujet que

La nuit nous rend plus sensible à des micro-activités naturelles, à des scintillements, à des flux que nous ignorons le jour, et c'est cela tout à la fois, pas spécifiquement sonore, que peut 'rendre' dans un film le chant du grillon à lui seul, véritable condensé de toutes sorte de perceptions et de sentiments – outre qu'il nous donne un certain sentiment d'espace et de territoire. » (Chion, 1987 : 184)

Donc des personnages plus réceptifs à leurs émotions et leur environnement. Le récit pour sa part se compose d'ambiances regroupant l'intimité, le rapprochement, l'unicité du moment et bien évidemment le romantisme. Nous avons souligné au chapitre 5 que l'ambiance des toits résulte d'une combinaison de trois facteurs : la nature, l'ambiance sonore et le récit.

¹¹¹ Notons qu'en de rares occasions le couple peut aussi être composé de deux personnes du même sexe.

Dans le cas des toits de la qualification paysagère *New York romantique*, dont les scènes se déroulent habituellement la nuit, un quatrième facteur s'ajoute, soit l'éclairage. De manière générale, seules trois sources de lumière sont visibles : les chandelles, les guirlandes lumineuses et les lumières provenant des bâtiments ou des ponts de la ville. Ces trois sources, parfois seules, mais généralement conjointement, créent une ambiance intime favorisant le rapprochement et les confidences tout en accentuant, ou possiblement favorisant, le romantisme et la magie de la scène comme dans *Something Borrowed* (2011).

Figure 173 - L'éclairage source d'ambiance dans *Something Borrowed* (2011)



Source : Warner Bros.

Deux idées fondamentales se détachent lorsqu'il est question de la qualification paysagère *New York romantique* : intimité et magie du moment. L'intimité permet d'être seul avec l'être aimé dans une ville surpeuplée. Avec l'intimité vient l'ouverture du cœur et les confidences de même qu'une réceptivité à l'autre. La magie du moment provient du lieu – le toit ou la terrasse –, de la présence de la ville et de la connexion entre les amoureux. Elle provient aussi de la relation entre les amoureux et la ville, relation « ici – la-bas » où la scène se déroulant sur le toit fait écho à toutes les scènes semblables se déroulant sur les autres toits à la grandeur de la ville. Nous avons déjà souligné que le toit est un lieu de rencontre idéal pour les amoureux. Mais le toit est bien plus que cela : il est aussi l'endroit où les amoureux s'ouvrant à la magie du moment osent un premier baiser. Dans la comédie romantique *Hitch* (2005), le personnage de Hitch, un consultant dans l'art de la rencontre sentimentale, explique à ses clients ce que LE premier baiser représente pour la majorité des femmes :

HITCH : *3 dates is all I need. 3 dates and I'll get you here, to the high-stakes medal round, where 8 out of 10 women believe that the first kiss will tell them everything they need to know about the relationship.* (Hitch, 2005 : 00:05)

Puisque ce premier baiser est particulièrement important et significatif, l'endroit où se déroule la scène l'est tout autant. Selon Sanders (2013), les toits de la ville sont à cet égard l'un des endroits les plus séduisants pour les scènes romantiques au cinéma. La scène se déroule ainsi : nous sommes à la nuit tombée, l'éclairage est tamisé renforçant le climat d'intimité, les deux personnages semblent être seuls au monde avec le spectacle de la ville et de ses lumières clignotantes, quelques mots sont échangés à voix basse – une confiance, un brin de nostalgie – puis la magie opère et, sous un crescendo musical de circonstance, les amoureux s'embrassent pour la première fois. Cette qualification paysagère s'apprécie donc simultanément en fonction de l'impression générale de la ville et de l'expression particulière du toit.

Figure 174 - Le premier baiser dans *Confessions of a Shopaholic* (2009)



Source : Walt Disney Studios Motion Pictures.

Pour Sanders, le romantisme du gratte-ciel a pris le pas sur sa variable économique dans le New York cinématographique. Ainsi, « *skyscrapers existed not to maximize the value of expensive city land but to afford the opportunity for new kinds of urban experiences.* » (Sanders, 2001 : 245) L'auteur prend pour exemple une scène de *The Sky's the Limit* (1943) où le personnage de Phil, qui désire gagner le coeur de Joan, demande conseil à Fred. Pour celui-ci, le cadre de la scène est déterminant :

FRED : *So, what's the layout?*

PHIL : *Beekman Place. The usual penthouse (...) I've got a terrace (...)*

FRED: *Have you ever had her up there?*

PHIL: *Yes, many times.*

FRED: *Did you dine out on the terrace?*

PHIL: *No, in the dining room, naturally.*

FRED: *Well, there you are (...)* (*The Sky's the Limit* (1943) dans Sanders, 2001 : 245)

Ainsi, la terrasse et le toit permettent de nouvelles expériences, ici un dîner au clair de lune, qui renforcent le caractère romantique du lieu. La qualification paysagère *New York romantique* inclut de telles expériences sous la forme d'un repas ou d'une danse sous les étoiles avec la ville comme témoin, expérience qui, parce qu'elle est partagée, fortifie les liens unissant les amoureux.

6.3 Le toit comme espace pour les loisirs, le bien-être physique et la santé

6.3.1 L'historique de la fonction

La construction du premier *roof garden theatre* sur le toit du Casino Theatre coïncide avec le début de la *Progressive Era*, une ère de changements touchant tant la mentalité que les habitudes de vie de la population américaine, comme l'explique Azzarito et al. :

During this specific period, politicians, educators, and health educators advocated for physical activity with the intent to improve individual living conditions, health, and well-being. In a time of major modern political and economic impulses, and demographic shifts occurring in American cities, physical health and physical supremacy became serious concerns. (Azzarito et al., 2004 : 378)

L'objectif premier est alors l'amélioration des conditions de vie de la population résidant dans les villes (Azzarito et al., 2004), tant sur le plan du logement qu'au niveau des conditions sanitaires et de la forme physique. Se rattachant à ce mouvement, le courant hygiéniste, pour sa part, vante les vertus de la lumière, du soleil et de l'air pur des hauteurs. Ces nouvelles idéologies stimulent l'aménagement de la ville dans une optique de santé et de bien-être physique et mental, le tout teinté de déterminisme environnemental comme l'explique Lawson :

The period's faith in environmental determinism – the belief that an improved physical environment would influence social behavior – led designers,

politicians social reformers, and civic-minded individuals to propose new order in the American city as a way to address urban congestion, rural depopulation, immigration, and other problems confronting the nation. The reshaping of the American city and countryside would not only treat immediate environmental problems; society also would benefit from the improved citizenry who had been inspired by beauty to higher moral and ethical standards. (Lawson, 2005 : 94)

6.3.1.1 Les aires de jeux, d'activité physique et de loisirs

Assez tôt, des terrains de jeux et cours de récréation¹¹² sont créés pour les enfants afin de les garder « *off the streets* » (Curtis, 1915 : 17) et de fournir des endroits sécuritaires pour leur inculquer de nouvelles valeurs (Azzarito et al., 2004). Pour contrer le coût élevé des terrains en ville et la pénurie d'espaces vacants à New York, tout spécialement dans les quartiers les plus pauvres et surpeuplés de la ville, des terrains de jeux et des cours de récréation sont aménagés sur les toits des écoles, des hôpitaux et de diverses associations.

Ainsi, dès 1890, un article du TNYT souligne les discussions entre la New York Society for Parks and Playgrounds for Children et le Superintendent of School Buildings au sujet d'une cour de récréation sur les toits de trois écoles à construire (Parks and Playgrounds, 1890). Des problèmes de financement vont faire en sorte que ces trois écoles sont construites, selon toute vraisemblance, sans aménagement particulier de leur toiture. Néanmoins, des cours de récréation sont éventuellement aménagées, soit sur le toit de nouvelles écoles, soit sur le toit d'écoles déjà existantes comme en fait foi deux photographies prises par Jacob A. Riss vers 1895 qui témoignent de cours de récréation aménagées sur le toit de deux écoles.

¹¹² En anglais le terme « *playground* » semble être utilisé indépendamment de la situation.

Figure 175 - La cour de récréation sur le toit de l'école # 20, vers 1895



Source : Jacob A. Riis, Roof Play-ground, School #20, Rivington and Eldridge Streets, MCNY 90.13.3.138.

La situation est semblable du côté du Hebrew Institute qui aménage un *roof garden* (figure 176) en 1896, soit cinq ans après son inauguration (The Hebrew Institute, 1891). Un article du TNYT indique que :

The new roof (...) is one of the greatest blessing that could have been devised to give the overcrowded population on the east side a chance to breathe a little fresher air than they can get in the stifling streets and tenements. (East Side Roof Garden, 1896)

L'article souligne que le *roof garden* peut accueillir 800 personnes et que la fréquentation quotidienne s'élève en moyenne à 8 000 personnes réparties selon un horaire bien défini : les enfants pendant la journée et les adultes, accompagnés ou non de bébés, en soirée.

Figure 176 - Le *roof garden* sur le toit du Hebrew Institute, vers 1900



Source : Jacob A. Riis, *Roof playground on top of Hebrew Institute*, MCNY 90.13.3.96.

Du côté des associations caritatives, plusieurs toits sont aménagés en aire de jeux ou en *roof garden*. Par exemple, le bâtiment de la New York Association for the Blind (figure 177) complété en 1913 (President to Open a Blind Lighthouse, 1913) comprend un *roof garden*, une piste de course et même, possiblement, un solarium et une patinoire en hiver (The Real Estate Field, 1911). Autre exemple, le toit de la Bowling Green Neighborhood Association, ouvert en été comme en hiver, est équipé de balançoires, d'un toboggan, d'un *jungle-gym*, de balançoires à bascule et d'un carré de sable (Andrews, 1929).

Figure 177 - La piste de course sur le toit de la New York Association for the Blind, 1919



Source : Byron Company, *New York Assoc. for the Blind, Exterior, Blind Boys Running on Track on Roof*, MCNY 93.1.1.7217.

Les aires de jeux et de loisirs ne sont pas uniquement réservées aux habitants des quartiers défavorisés de la ville. Azzarito et al. expliquent à ce sujet que « *[a]t the turn of the century, creating spaces for physical activity was viewed as a social, biological, and political necessity.* » (Azzarito et al., 2004 : 380) Dans cette optique, certains grands magasins aménagent leur toiture en espace de détente et de loisirs pour leurs employés, notamment le grand magasin de James McCreery & Co. et le magasin phare de la chaîne de grands magasins Lord & Taylor (figure 178), alors que d'autres y organisent des séances de gymnastique suédoise comme le grand magasin Siegel Cooper. Un article paru dans *The American Architect*, particulièrement enthousiaste au sujet de l'utilisation des toits à des fins de loisirs, note que :

One of the most interesting developments of the really practical roof-garden is in connection with large department stores. With hundreds, in some cases thousands, of employees in one building, many of them girls, or young women, there is imperative need for rest rooms to be used during the working day, and for recreation area to be used during the luncheon hours. (The Use of Roofs for Recreation, 1915 : 66)

Figure 178 - La salle extérieure de repos pour les employés de Lord & Taylor, 1919



Source : Byron Company, *Lord & Taylor, Fifth Ave. 39th St., Social Service for Employees, Exterior, Roof Garden*, MCNY 93.1.1.15193.

Les grands magasins ne sont pas les seules entreprises à offrir des espaces de loisirs ou des séances de gymnastique à leurs employés comme l'illustre une photographie du chef Leoni dirigeant les exercices de sa brigade sur le toit du Hotel Commodore (figure 179) ou encore un article de 1929 qui mentionne les diverses installations situées sur le toit destinées aux employés de la American Telephone and Telegraph :

Its roof is not wasted on ventilators and vacant spaces. It is a skyland gymnasium, bustling with activity noons and evenings. There are two golf driving nets on this sports roof, a court for squash tennis, three handball courts, two well-screened court for either basketball of paddle tennis and a large area for those who wish to sun themselves in deck chairs. (Andrews, 1929)

Figure 179 - Une séance de gymnastique suédoise sur le toit du Hotel Commodore, 1920



Source : Byron Company, *Hotel Commodore, Group on roof, Chef Leoni and Cooks, exercising his cooks*, MCNY 93.1.1.6074.

Enfin, certains hôtels de New York offrent également des espaces de loisirs et d'activités physiques à leur clientèle. C'est le cas notamment du Hotel Biltmore dont les jardins d'agrément sont transformés pendant l'hiver en *Ice Gardens* où il est possible de patiner (figure 180).

Figure 180 - Le roof garden du Hotel Biltmore, vers 1915



Sources : Byron Company, *Hotel Biltmore, Exteriors and interiors, Italian Gardens and Tea Room*, MCNY 93.1.1.5975.

Byron Company, *The Biltmore Ice Gardens*, MCNY 93.1.1.5968.

Inspirés par le toit de la University Settlement où sont aménagés un *roof garden* et une aire de jeux (Andrews, 1929) où les enfants du quartier se retrouvent en grand nombre, les responsables d'une bibliothèque Carnegie située sur Rivington Street décident, en 1905, de permettre aux utilisateurs d'amener leurs livres sur le toit durant la saison chaude (figure 181). Face au succès de l'expérience, près de 7 500 lecteurs accèdent au toit la première année¹¹³, les autorités décident d'ajouter des *roof reading rooms* au plan de quatre nouvelles succursales à construire dans les quartiers les plus densément peuplés (Open-air Libraries for the City's Poor, 1910). Un article du NYT mentionne que ces nouvelles salles de lecture sont utilisées par les enfants en après-midi et par les adultes en soirée et souligne que « *[o]n hot days the open space below the high awnings is likely to be the coolest place in town* » (Welcome Oases in New York's Desert of Roofs, 1910).

Figure 181 - La *roof reading room* de la bibliothèque Carnegie sur Rivington Street, vers 1910



Source : Lewis Wickes Hine, *Rivington Branch, 61 Rivington St., Rivington Roof*, NYPL 1145779.

En parallèle de l'intérêt pour les aires de jeux et de loisirs se dessine un courant en faveur du jardinage en ville qui, comme l'explique Lawson, fait de plus en plus d'adeptes :

¹¹³ Pour la période du début mai au 12 octobre 1909, la fréquentation du *roof reading room* de cette succursale s'élève à plus de 29 580 personnes (Open-air Libraries for the City's Poor, 1910).

To many people, any opportunity to promote gardening in any form was a good thing, yielding positive aesthetic and social results (...) As a result, groups in cities, towns, and villages across the nation established campaigns for school gardens, cultivating vacant lots, window-box planting, and home gardening. (Lawson, 2005 : 93)

Ici encore, le coût élevé des terrains en ville et le faible taux d'espaces vacants à New York entraînent la conversion du toit ou d'une partie du toit de certaines écoles en jardins potagers cultivés par les élèves.

Figure 182 - Jeunes filles jardinant sur toit, vers 1910



Source : Byron Company, *Playground & Gym, Public School*, MCNY 93.1.1.8034.

L'entrée en guerre des États-Unis dans le conflit de la Première Guerre mondiale en 1917 contribue au lancement d'une campagne de *War Gardens* ayant pour objectif de combler la demande de denrées alimentaires en provenance de l'Europe. Lawson explique que « *[t]he campaign was a voluntary effort to promote domestic food production so more farm-raised food could be sent oversea* » (Lawson, 2005 : 118). À la recherche d'endroit pour planter un jardin, plusieurs résidents se tournent vers l'un des rares espaces disponibles à New York : les toits (*Gardens on the Roof*, 1920). Selon Lawson (2005), la fin de la guerre amène une baisse d'intérêt pour les *War Gardens*, mais un article de 1920 note plutôt l'inverse : « *When the war garden period has passed, the gardeners did not forsake their gardens for the simple reason*

that they found health and delight in caring for them. And each year now sees more and more gardens on the roofs of the larger city buildings. » (Gardens on the Roof, 1920 : 736)

6.3.1.2 Le grand air et le soleil

Nous avons souligné plus tôt que le courant hygiéniste vante les vertus de la lumière, du soleil et de l'air pur des hauteurs. L'héliothérapie, c'est-à-dire le traitement par exposition à la lumière, généralement du soleil, s'inscrit dans ce courant. Selon Segrave (2005), dès la fin des années 1890 la médecine fait la promotion de la lumière du soleil comme traitement pour certaines maladies, notamment la tuberculose et le rachitisme. À New York, des camps de jour sont organisés pour les tuberculeux à partir de 1908 sur le toit de la Vanderbilt Clinic en coopération avec l'American National Red Cross (Tubercular Camp on Hospital Roof, 1908). Au cours de l'année suivante, 511 patients sont admis au camp de jour de la clinique (City Roof Tops Used for Tuberculosis Camps, 1910). Été comme hiver, les patients sont au grand air. Pendant la journée, les hommes lisent les journaux, font des casse-têtes ou de menus travaux comme la sculpture sur bois ou la fabrication de hamac. De leur côté, les femmes font des travaux d'aiguille ou de la couture tandis que les enfants apprennent leurs leçons à la « *Board of Education's open air roof school* » (City Roof Tops Used for Tuberculosis Camps, 1910). On considère alors que le grand air et le soleil soignent non seulement le corps, mais aussi l'esprit comme le note un article de 1911 :

If ones goes up in the evening a nice breeze will usually be encountered. One is struck by the difference in the atmosphere, as the air is far purer than down stairs or in the street. A realization come over one that the crowds and noises are far away. The quiet soothes the nerves and invigorates the mind. (The Neglected Possibilities of City Roofs, 1911)

Par ailleurs, rapportant les propos du président de l'arrondissement de Manhattan Marcus M. Marks, un article du TNYT souligne que « *the whole remedy for incipient tuberculosis was found in simple food, fresh air, and sunshine, and that New York would be healthier when roof gardens had been constructed on most of the buildings of the city.* » (Would Make City a Big Roof Garden, 1914)

Le courant hygiéniste, fort probablement en combinaison avec le succès des camps de jour pour tuberculeux, incite les hôpitaux à aménager pour leurs patients des *roof gardens* et

des solariums sur les toits, par conséquent « *[t]here is hardly an important hospital that does not have its roof garden for the sick* » (Roof Garden Novelties, 1909).

Figure 183 - Le roof garden du Beth Israel Hospital, 1935



Source : Samuel Herman Gottscho, *Beth Israel Hospital. Stuyvesant Square. Roof garden*, MCNY 88.1.1.3673.

Si au début du XX^e siècle, le teint clair est un synonyme d'un rang social élevé (Segrave, 2005), l'évolution rapide des mentalités en ce début de siècle fait en sorte que le bronzage devient partie intégrante de la culture américaine dès le tournant des années 1930. « *One must be tanned* » note Adams qui explique que « *[e]ven those who cannot go to beaches join in this rising tide of worship. Every backyard garden and penthouse terrace, every window that opens to the morning sun has its possibilities.* » (Adams, 1929 : 12). Devant un tel engouement, les toits deviennent la cible des New-Yorkais à la recherche de soleil comme l'énonce le titre d'un article de 1936 : *Sun-Bathers on Increase; City's Roof-Tops Being Made into Heavens for Seekers of Tan* (Harrington, 1936). Le phénomène est si populaire qu'il porte même un nom : *Tar Beach*. Allen, auteur de *The City in Slang: New York Life and Popular Speech* indique à ce sujet que « *[b]y the 1940s city rooftops, those ersatz beaches, were given the fictitious place name Tar Beach, alluding to the black tarred and graveled rooftops.* » (Allen, 1993 : 121) La figure 184 illustre bien ce phénomène : on y voit

une vingtaine de personnes vêtues d'un maillot de bain ou d'une tenue légère lézardant au soleil.

Figure 184 - Une séance de bronzage sur le toit de la Prospect Tower, 1943



Source : Wurts Bros., 45 Prospect Place. Tudor City, *Sunbathing on roof of Prospect Tower, 22nd floor*, MCNY X2010.7.1.8408.

6.3.2 Les représentations dans le cinéma américain

Le toit comme espace pour les loisirs, le bien-être physique et la santé est une thématique plutôt rare dans les films analysés en comparaison avec les autres thématiques déjà abordées. Rare mais non absente puisqu'on retrouve bien quelques films où les personnages pratiquent une activité physique sur le toit de même que des films où le toit est un lieu pour le soleil et le grand air.

6.3.2.1 Un lieu pour bouger

A. La pratique de sports

Différents sports sont pratiqués sur les toits des films analysés. Par exemple dans *In Good Company* (2004) le personnage d'Alex joue au tennis avec son père sur un toit où sont aménagés plusieurs courts de tennis ou dans *The Secret of My Success* (1987) le personnage de

Howard Prescott, président de Pemrose Corporation, court en compagnie d'une demi-douzaine de cadres sur une piste aménagée sur le toit d'un gratte-ciel offrant une vue imprenable sur tout New York ou encore dans *It Runs in The Family* (2003) le personnage d'Asher joue au basketball avec son amie Peg sur un terrain entièrement grillagé. La pratique du basketball revient aussi dans *Finding Forrester* (2000) alors que l'équipe de basketball de la Mailor-Callow School s'entraîne sur le toit¹¹⁴. Parmi les films analysés, uniquement trois films comportent des scènes où une cour d'école a été aménagée sur le toit, les deux autres étant *The Object of My Affection* (1998) dont nous avons déjà parlé et *The Art of Getting By* (2011). De ces films, seul *Finding Forrester* (2000) comporte une scène où le toit est utilisé pour la pratique du sport ou de l'activité physique, ceci malgré le fait que tous les trois soient aménagés en fonction d'une telle pratique.

Figure 185 - Le toit pour la pratique du basketball dans *It Runs in The Family* (2003) et *Finding Forrester* (2000)



Sources : Metro-Goldwyn-Mayer pour *It Runs in The Family* (2003).
Sony Pictures Entertainment pour *Finding Forrester* (2000).

¹¹⁴ Le même terrain de basketball a été utilisé pour le tournage de ce film et de *It Runs in The Family* (2003).

B. La pratique d'activités physiques non sportive et d'arts martiaux

L'activité physique non sportive et les arts martiaux sont généralement pratiqués sur des toits non aménagés, probablement parce que dans la majorité des cas la pratique de telles activités ne requiert pas d'équipement spécifique. C'est le cas, par exemple, dans *Krush Groove* (1985) où le personnage de Russell utilise une simple barre pour faire des tractions ou encore dans *Step Up 3D* (2010) dont nous avons déjà parlé où Luke et Natalie s'entraînent en faisant une course de type parkour sur les toits. C'est aussi le cas dans *Remo Williams: The Adventure Begins* (1985) où le personnage de Chiun entraîne Remo, un assassin au service d'une organisation secrète, dans l'art du Sinanju¹¹⁵ sur un toit dénudé et dans *The Guru* (2003) où le personnage d'Amit fait des exercices de yoga sur un tapis posé sur le recouvrement en goudron du toit. Les seules exceptions parmi les films analysés sont le personnage de Leroy qui s'entraîne aux arts martiaux sur un toit qu'il a lui-même aménagé avec un tapis de gazon synthétique, des roches, des végétaux séchés et d'autres objets formant une sorte de sanctuaire dans *The Last Dragon* (1985) et le personnage joué par Cameron Diaz qui s'entraîne avec son amie Tipper sur un toit où une salle complète de musculation a été aménagée dans *What Happens in Vegas* (2008).

Figure 186 - Le toit pour la pratique des arts martiaux dans *The Last Dragon* (1985)



Source : TriStar Pictures.

¹¹⁵ Le Sinanju est un art martial fictif.

C. La pratique de la danse

Plusieurs des films analysés présentent des personnages dansant sur le toit. Dans la plupart des cas, il s'agit d'un couple tendrement enlacé dansant sur une musique langoureuse, par exemple dans *Runaway Bride* (1999), *Down to You* (2000), *A Home at the End of the World* (2004) et *The Sisterhood of the Traveling Pants 2* (2008). Il arrive cependant que le toit devienne un espace de répétition, par exemple dans *Tap* (1989) où le personnage joué par Gregory Hines se rend sur le toit pour pratiquer avec son ex-petite amie Amy les pas d'un numéro de claquette pour lequel il veut auditionner et dans *Take the Lead* (2006) où le personnage de Caitlin pratique la valse avec Monster pour son bal de débutante.

Figure 187 - Le toit pour la pratique de la danse dans *Take the Lead* (2006)



Source : New Line Cinema.

6.3.2.2 Un lieu où abondent le soleil et le grand air

Il arrive parfois que le toit devienne un espace pour profiter du soleil et du grand air, il est alors nourricier ou *tar beach*. La thématique du toit nourricier est plutôt inhabituelle dans les films analysés. Cela s'explique probablement par le fait qu'il s'agit d'un phénomène qui connaît une recrudescence à moyenne échelle à New York depuis uniquement le tournant des années 2010, donc à la toute fin de notre période d'étude des films contemporains. En plus des films *Conspiracy Theory* (1997) et *Julie & Julia* (2009) où seulement quelques pots de fines herbes sont présents sur le toit, on retrouve la thématique des toits nourriciers dans trois films. Tout d'abord, dans *Rooftops* (1989) où le personnage de T a élu domicile dans un château

d'eau sur le toit d'un bâtiment abandonné. N'ayant pas de travail, il survit grâce au jardin potager qu'il fait pousser dans des pots et aux matériaux qu'il vole dans les immeubles laissés à l'abandon. Ensuite, dans *Green Card* (1990), où le personnage de Georges, voulant faire une surprise à Brontë, arrache d'un grand bac à fleurs ce qu'il pense être des mauvaises herbes et y plante des graines de radis, de poivron et de carotte. Enfin, dans le film *The Dictator* (2012) le personnage de Zoey est propriétaire d'une coop vendant, entre autres, des produits cultivés dans les grands jardins urbains situés sur le toit du bâtiment.

Figure 188 - Le toit nourricier dans *The Dictator* (2012)



Source : Paramount Pictures.

Le toit est *tar beach* lorsqu'il est un espace pour profiter du soleil, par exemple dans *Picture Perfect* (1997) et *How to Lose a Guy in 10 Days* (2003) où des amies se bronzent au soleil tout en bavardant. Dans un autre registre, on retrouve *Weekend at Bernie's* (1989) où, alors que la canicule sévit à New York, les personnages de Richard et de Larry travaillent sur le toit de l'immeuble où l'un d'eux réside, le toit étant ici l'endroit possiblement le plus frais étant donné que l'air conditionné est coupé pendant les fins de semaine dans la tour de bureaux où ils travaillent. Dans un clin d'oeil à l'habitude de certains New-Yorkais de prendre des bains de soleil sur les toits, le scénariste fait dire à Larry, qui se plaint de la chaleur, « *We should be at a real beach!* » (*Weekend at Bernie's*, 1989 : 00:04) faisant bien évidemment allusion à l'expression « *tar beach* » dont nous avons parlé au point 6.3.1.2.

Figure 189 - Le toit pour profiter du soleil dans *Picture Perfect* (1997)



Source : Twentieth Century Fox Film Corporation.

6.3.3 L'analyse des qualifications paysagères : vers un qualification paysagère néo-hygiéniste

Malgré une tradition d'utilisation des toits de New York dans une perspective de loisirs, de bien-être physique et de santé, nous n'avons pu identifier et définir avec certitude et précision une qualification paysagère en lien avec cette perspective, principalement parce les usages sont nombreux, mais non récurrents. Néanmoins, depuis quelques années, on assiste à un intérêt croissant pour l'agriculture urbaine sur toiture à New York, tant sur le plan commercial, par exemple la Eagle Street Rooftop Farm et la Brooklyn Grange qui ont débuté leurs activités 2009 et en 2010 respectivement, que sur le plan éducatif¹¹⁶ comme le souligne un article du TNYT publié en 2012 :

Across New York City, gardens and miniature farms — whether on rooftops or at ground level — are joining smart boards and digital darkrooms as must-have teaching tools. They are being used in subjects as varied as science, art, mathematics and social studies. In the past two years, the number of school-based gardens registered with the city jumped to 232, from 40, according to GreenThumb, a division of the parks department that provides schools with technical support. (Foderaro, 2012)

¹¹⁶ Le projet de la Fifth Street Farm que nous avons mentionné au chapitre 1 en est un exemple.

On assiste également à une réappropriation des espaces extérieurs, dont les toits, à des fins de pratique d'activité physique, notamment le yoga (Billard, 2011). Notre analyse se termine avec les films sortis en salle en 2011, compte tenu du délai entre la rédaction d'un scénario et la sortie en salle d'un film, il est probable qu'au moment de la conception des films constituant notre corpus de recherche ces tendances étaient soit inexistantes, soit très récentes. D'ailleurs, depuis 2012, au moins deux films américains sortis sur les écrans de cinéma comportent des scènes où les usagers font pousser des légumes sur les toits de New York, soit *The Dictator* (2012)¹¹⁷ et *5 Flights Up* (2015). Tenant compte de ces tendances et du fait que les paysages évoluent avec le temps (Poullaouec-Gonidec et al., 2005), il est possible qu'une telle qualification paysagère se forme à l'heure actuelle ou encore prenne forme d'ici quelques années.

Figure 190 - Le toit nourricier dans *5 Flights Up* (2015)



Source : Focus World.

6.4 Le toit comme extension de la demeure

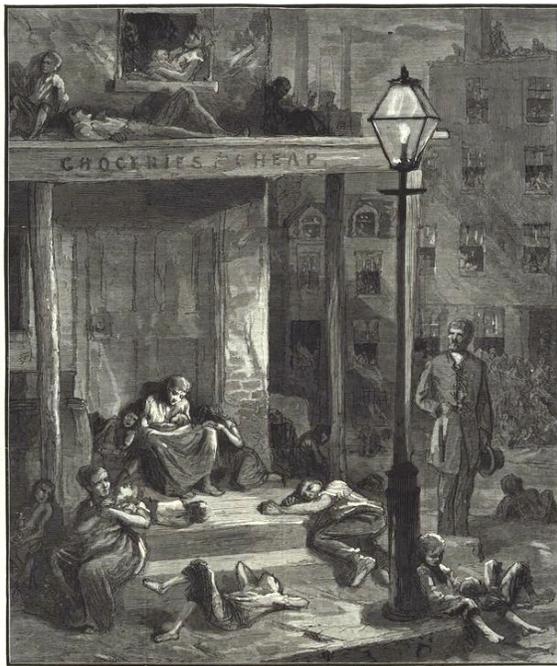
6.4.1 L'historique de la fonction

L'utilisation des toits de New York à des fins autres que strictement utilitaires n'est pas un phénomène récent. De fait, les New-yorkais font usage des toits plats de leur ville depuis plus de 140 ans. Des recherches dans les archives du NYT ont révélé que dès l'été 1869, et possiblement même avant, certaines personnes ont l'habitude de dormir sur les toits pour échapper à la chaleur régnant à l'intérieur des logis lors des chauds mois d'été, cela malgré les

¹¹⁷ Il s'agit en réalité des jardins de la Eagle Street Rooftop Farm située à Brooklyn.

risques de chutes (A Sleeping Man Falls off a Roof, 1869; Fatal Fall From a Roof, 1869). Cette utilisation spontanée et informelle tire avantage des possibilités offertes par les toits plats tout en répondant à un besoin d'espace, besoin créé par la population toujours grandissante de New York ainsi que par la petitesse et l'aération déficiente des *tenements*, ces fameux logements new-yorkais où s'entassent de nombreuses familles (Séguin Griffith, 2015). La situation est particulièrement problématique durant les canicules comme l'explique Kohn à propos de celle d'août 1896 : « *The combination of poor living conditions, poor working conditions, poor diet, and poor medical care, with temperatures inside the brick tenements easily reaching 120 degrees*¹¹⁸, killed hundreds of New Yorkers. » (Kohn, 2010 : x) La figure 191 illustre la situation : on y voit les habitants des *tenements* dans la rue, aux fenêtres et sur les toits cherchant un répit à la chaleur de leur logis durant une canicule de l'été 1879. Également, la figure 192 montre des familles entières recherchant la fraîcheur des toits pendant les nuits chaudes d'été, certains ayant même installé des matelas à même le sol pour plus de confort.

Figure 191 - Les résidents des *tenements* durant une canicule, 1879



Source : Solomon Eytinge, *Among the tenement-houses during the heated term, just before daybreak* (*Harper's Weekly*, 9 août 1879), NYPL 809927.

¹¹⁸ L'équivalent de 48.9° Celsius.

Figure 192 - Des résidents du East Side recherchant la fraîcheur sur les toits, 1899



Source : *A Hot Night on the East Side, Seeking Relief on the Roofs* (Zeisloft, 1899).

L'attrait pour le soleil et l'air pur des hauteurs, ou la « *fresh-air* propaganda » (The Neglected Possibilities of City Roofs, 1911), amène certains résidents plus fortunés à investir les toits de leur propre demeure pour y passer la nuit comme le souligne un article du NYT publié en 1908 « *One of the strange circumstances brought to light by the present hot weather is that a midsummer custom (...) has been taken up with enthusiasm by many persons who live in more comfortable surroundings.* » (Roof Sleeping Now Popular in New York, 1908) Ce phénomène, ou « *[t]he art of sleeping out of doors* » (Roof Garden Novelties, 1909), est si populaire qu'il est même possible d'acheter des lits spécialement conçus pour l'usage sur les toits, soit des lits qui protègent le dormeur des intempéries et lui assurent une certaine intimité tout en étant plus légers et donc plus faciles à transporter jusqu'au toit (Welcome Oases in New York's Desert of Roofs, 1910).

L'article du NYT publié en 1908 mentionné plus tôt rapporte les nouvelles tendances dans l'utilisation des toits d'un secteur de Park Slope à Brooklyn :

The roof habit is taking strong hold in Brooklyn, particularly on the Park Slope. From the tops of those houses there is a wonderful view of the bay, and for some year a number of the solid citizens of this region have cultivated their own roof gardens. This season though, a number of them have gone a step further

and are sleeping there as well. One of the most elaborate of these star parlors is that on the President Street residence of Mme. Alma Webster-Powell, the singer. Here is a bewildering array of rugs, hammocks, cushions, and easy chairs. After some experimental roof sleeping, Mme. Powell is about to have a canvas covering stretched over the entire housetop, to make a spacious apartment which can be used by the whole family, rain or shine. (Roof Sleeping Now Popular in New York, 1908)

L'engouement pour les *roof gardens* gagne les résidences des particuliers et les toits de New York deviennent ainsi, peu à peu, une extension de la demeure. Ces *roof gardens* sont de différents types – privé, semi-privé ou communautaire – et comportent une végétation parfois luxuriante, parfois sobre et parfois même inexistante. À l'origine, il est surtout question de *roof gardens* de type communautaire où la portion du toit utilisée n'est pas rattachée à un appartement en particulier, mais plutôt est située au dernier étage ou au-dessus du dernier étage du bâtiment.

Dans un premier temps, les *roofs gardens* communautaires sont aménagés sur le toit d'immeubles à appartements dont la toiture n'a pas été planifiée initialement pour cette fonction, par exemple la toiture d'un immeuble à proximité de Central Park où « *an ingenious landlord has transformed an area of 100 feet square¹¹⁹ into a charming garden.* » (The Neglected Possibilities of City Roofs, 1911). Mais assez rapidement, certains *residential hotels¹²⁰* sont planifiés et construits avec un *roof garden* destiné à l'usage de tous les résidents. C'est le cas notamment de la Allerton House, construite entre 1916 et 1918 dans l'objectif d'offrir aux jeunes hommes célibataires les services d'un hôtel avec l'intimité d'un club privé (New York City LPC, 2008). Plusieurs installations communes sont offertes aux résidents : au moins une salle à manger, une salle de réception pour les visiteurs, une bibliothèque, une piscine, un gymnase, un solarium et un *roof garden* (New York City LPC, 2008).

Deux éléments sont particulièrement intéressants à noter. Tout d'abord, la Allerton House est conçue dans l'esprit de l'époque, c'est-à-dire influencée par le déterminisme environnemental, où « *[t]here can be no doubt that man is very largely influenced by the*

¹¹⁹ Soit l'équivalent de 9,3 m².

¹²⁰ Ces immeubles, parfois nommés *apartment hotels*, comportent des appartements comptant plusieurs pièces, incluant une salle de bain, mais non une cuisine, qu'il est possible de louer à long terme. Dépendamment de l'hôtel, plusieurs services peuvent être offerts aux résidents, dont un service de restauration (New York City LPC, 2008).

character of his surroundings. » (Allerton House, 1919 : 773) Ensuite, le bâtiment, est pensé et réalisé dans un esprit d'économie où l'objectif consiste à offrir

a better grade of living accommodations at a low cost, to raise the standard but not the price. This means the elimination of non-essentials and extravagance in construction. An honest attempt has been made to meet these requirements in the design of these buildings and conform to economic necessities. (New York City LPC, 2008 : 5)

Ainsi, le *roof garden* est considéré comme un équipement essentiel du bâtiment. D'ailleurs, dans une entrevue accordée à la revue *American Architect*, l'architecte Arthur Loomis Harmon souligne que « *[p]articular attention was paid to the roof garden; this is enclosed by arcade columns forming like a crown on the building, giving interesting glimpses of the East River and the city.* » (New York City LPC, 2008 : 8)

Figure 193 - Le *roof garden* de la Allerton House, 1919



Source : Byron Company, *Allerton House, 143 East 39th St., Exterior, Roof Garden looking N.W. from centre*, MCNY 93.1.1.5351.

La décennie suivante voit la construction des premiers penthouses. Le phénomène semble débiter à New York, mais se manifeste presque simultanément dans plusieurs grandes villes européennes (Betsky, 2005). Selon la Landmark Preservation Commission (LPC) de la

Ville de New York (2010), le terme « penthouse » apparaît pour la première fois en 1924 dans un article du TNYT intitulé *Homes on the Roofs: Penthouses Under the Sky Are Prized by City Dwellers, but Few Can Be Had*. Effectivement, le penthouse et le *roof garden* qui souvent l'accompagne sont rares à l'époque, à peine une douzaine selon l'article qui précise que « *[t]wo rooms and a bath among the clouds. This is the home which many New Yorkers are now seeking, and which a few are finding* » (Homes on the Roofs, 1924).

Dans les années qui suivent, et ce jusqu'au milieu des années 1940, de plus en plus d'immeubles couronnés de penthouses sont construits, en particulier à proximité des parcs et en bordure de l'eau (New York City LPC, 2010). Plusieurs de ces immeubles comportent des penthouses avec terrasses construites sur les toits des étages inférieurs. Ces terrasses, ou *roof gardens*, sont un des résultats du règlement de zonage de 1916. Ce règlement dicte, entre autres, la forme et le volume maximal des bâtiments afin de permettre à la lumière d'atteindre le sol et à l'air de circuler au niveau de la rue. Le règlement stipule qu'une fois le corps d'un bâtiment ayant atteint une hauteur donnée, les étages subséquents doivent être construits en retrait du corps du bâtiment jusqu'à ce qu'une nouvelle hauteur donnée soit atteinte. À leur tour, les étages suivants doivent être construits en retrait des étages inférieurs, et ainsi de suite. La hauteur maximale des différentes portions du bâtiment est établie en fonction de la largeur de la rue sur laquelle se trouve ledit bâtiment (Columbia DKV et Dolkart, 2003). La figure 194 illustre l'application du règlement sur le volume des étages supérieurs du complexe *London Terrace*.

Selon la New York City LPC (2010), les penthouses sont particulièrement attrayants aux yeux des New-Yorkais parce qu'ils offrent une intimité, de superbes vues, une brise fraîche par temps chaud de même qu'un certain prestige, opinion partagée par Allen (1993) pour qui le penthouse devient, dans la période comprise entre les deux guerres mondiales, un objet de glamour et de prestige de même que le symbole d'un style de vie sophistiqué (figure 195).

Figure 194 - Le complexe London Terrace, 1931



Source : Wurts Bros., 465 West 23rd Street. *London Terrace apartment buildings*, MCNY X2010.7.2.4901.

Figure 195 - Le roof garden de l'appartement de S. Schieffelin, 1928



Source : Wurts Bros., 133 East 64th Street. *Apartment of S. Schieffelin, roof garden*, MCNY X2010.7.1.6487.

6.4.2 Les représentations dans le cinéma américain

On retrouve bien l'idée du toit comme extension de la demeure dans les films analysés, ceci tant pour les bien nantis vivant dans le Upper East Side que pour les personnages habitant les quartiers populaires comme le Lower East Side. À l'idée du toit comme extension de la demeure s'oppose l'idée du toit comme espace de transit, en quelque sorte une dichotomie entre l'arrêt et le mouvement.

6.4.2.1 Une extension de la demeure

Le toit comme extension de la demeure revêt deux principales formes : le penthouse avec terrasse pour les biens nantis de ce monde et le toit plus ou moins aménagé pour le New-Yorkais moyen ou celui habitant les quartiers populaires.

A. Le penthouse et la terrasse

Nous avons déjà mentionné que, d'après Genghini & Solomita (2003), notre imaginaire collectif en ce qui a trait au penthouse est encore aujourd'hui influencé par les stéréotypes véhiculés dans les films hollywoodiens. De fait, les penthouses sont fréquemment représentés dans les films analysés comme la demeure des personnages généralement riches et influents. C'est le cas, par exemple, dans *A Perfect Murder* (1998) où le personnage de Steven Taylor, un gestionnaire de fonds à Wall Street, réside avec sa jeune et belle épouse Emily dans un grand penthouse rempli d'oeuvres d'art dont la terrasse offre une magnifique vue sur Central Park et le Jacqueline Kennedy Onassis Reservoir ou dans *Autumn in New York* (2000) où le personnage de Will Keane, un homme qui a du succès en affaires et auprès des femmes, habite en plein centre-ville de Manhattan dans un penthouse avec une grande terrasse bien aménagée offrant une vue imprenable sur la rivière Hudson. Néanmoins, l'exemple le plus spectaculaire est probablement celui du penthouse du personnage d'Arthur Shaw, un homme d'affaires malhonnête, extrêmement riche et arrogant, dans *Tower Heist* (2011). Le penthouse, qui occupe tout le dernier étage d'une tour d'habitations donnant sur Columbus Circle, comporte une terrasse sur deux étages, l'étage inférieur comprenant un *roof garden* et l'étage supérieur une piscine, à laquelle on accède par un ascenseur. Une reproduction d'un billet de 100 dollars américains orne le fond de la piscine, signe de sa suprême arrogance.

Figure 196 - Le prestige des hauteurs de la terrasse du penthouse dans *Tower Heist* (2011)



Source : Universal Pictures.

B. Le toit pour tous

L'espace est une denrée rare et dispendieuse à New York, tout particulièrement sur l'île de Manhattan. Aussi, les New-Yorkais moins fortunés, à l'instar des riches habitant les penthouses, utilisent-ils fréquemment les toits comme extension de leur demeure dans les films analysés. C'est le cas notamment de *August Rush* (2007) où *un roof garden* avec un jardin en pot, des chaises et un sofa a été aménagé sur le toit d'un immeuble et dans *Tap* (1989) où le toit en plus d'être fonctionnel, on y retrouve une corde à linge, est une extension de la maison avec de nombreuses plantes en pot, chaises, tables basses et barbecue. Le toit est également une extension de la demeure dans *My Super Ex-Girlfriend* (2006) où le personnage de Matt invite Jenny pour un souper en tête-à-tête dans le cadre romantique d'une terrasse où l'on dénombre de nombreuses plantes, des guirlandes lumineuses et deux ensembles de tables avec chaises.

Figure 197 - Le toit fonctionnel et extension de la demeure dans *Tap* (1989)



Source : TriStar Pictures.

Figure 198 - La « seconde maison » dans *Raising Victor Vargas* (2003)



Source : Samuel Goldwyn Films.

Nous avons déjà mentionné que dans certains cas les toits fournissent une « seconde maison » pour les personnages résidant toujours chez leurs parents. De fait, ne pouvant se réunir chez la famille des amis, les groupes de jeunes ont leur propre espace de socialisation, en quelque sorte un salon en plein air avec tables, chaises et sofa. C'est le cas dans *A Guide to Recognizing Your Saints* (2006) où une bande d'amis se rend sur un toit aménagé de meubles dépareillés pour discuter, boire et flirter. C'est aussi le cas dans *Raising Victor Vargas* (2003) où, lorsque le personnage de Victor se présente à la porte de Judy pour lui parler, celle-ci l'entraîne hors du logement familial et se rend sur le toit où se trouve une sorte de salon, probablement aménagé et utilisé par les jeunes habitant l'immeuble.

6.4.2.2 Un espace de transit

Le toit est un espace de transit dans le sens où il n'est pas une destination, mais un moyen pour se rendre à une destination plus au moins précise en fonction de la situation.

A. Entrer par le toit

Aussi étonnant que cela puisse paraître au premier abord, le toit permet parfois d'accéder à l'intérieur d'un bâtiment. Ainsi, certains personnages des films analysés arrivent sur le toit par la voie aérienne, par exemple le personnage de Longfellow Deeds qui arrive par hélicoptère dans *Mr. Deeds* (2002) ou le personnage de Kick-Ass qui, volant grâce à un réacteur dorsal, atterrit sur la terrasse du méchant Franck d'Amico et entre à l'intérieur du penthouse pour seconder Hit-Girl qui s'y trouve déjà dans *Kick-Ass* (2010). Moyen pour le moins inhabituel, ce mode d'accès peut aussi avoir comme principal objectif de passer inaperçu, généralement lorsque des policiers veulent créer un effet de surprise ou lorsque des voleurs désirent commettre un cambriolage. Dans le premier cas on retrouve, par exemple, le personnage de Murphy, un policier, accompagné d'un autre policier qui passent par le toit puis descendent en rappel pour entrer par une fenêtre dans un hôpital où se déroule une prise d'otage dans *Fort Apache, the Bronx* (1981) ou encore les personnages des détectives DaSilva et Fox qui passent par le toit pour entrer dans un bâtiment sans se faire repérer afin d'effectuer une perquisition chez des revendeurs de drogues dans *Nighthawks* (1981). Pour le second cas, on retrouve, par exemple, le personnage de Hudson Hawk et son partenaire Tommy qui entrent par la porte vitrée d'une terrasse dans un bâtiment hautement protégé où ils comptent voler une statue dans *Hudson Hawk* (1991) ou encore le personnage joué par Gregory Hines qui passe par le toit puis descend à l'aide d'une corde pour entrer par la fenêtre dans un bâtiment dans l'objectif d'y voler des pierres précieuses dans *Tap* (1989).

Figure 199 - Le super-héros entrant par le toit dans *Kick-Ass* (2010)



Source : Lionsgate.

Figure 200 - Le policier entrant par le toit dans *Nighthawks* (1981)



Source : Universal Pictures.

B. Se sauver par le toit

Si le toit permet d'accéder à l'intérieur du bâtiment, il permet aussi de s'en échapper lorsque la voie d'accès habituelle vers l'extérieur est bloquée. Ainsi, pris au piège, les personnages n'ont d'autres solutions que de se diriger vers le toit dans l'espoir d'échapper à leurs poursuivants. Par exemple, c'est le cas dans *Deconstructing Harry* (1997) lorsque le personnage de Harry tente de se sauver par le toit alors que son ex-femme le menace et lui tire dessus avec un revolver ou dans *Crocodile Dundee II* (1988) quand le personnage de Mick se

sauve par la terrasse de l'appartement où il se trouve lorsqu'il voit arriver des policiers qui lui ordonnent de s'arrêter.

Le toit permet également aux personnages d'échapper à leurs poursuivants lorsqu'ils se trouvent sur la rue à l'extérieur du bâtiment. C'est le cas dans *16 Blocks* (2006) où le personnage du détective Jack Mosley, chargé d'escorter le témoin Eddie Bunker entre un poste de police et le palais de justice, n'a d'autre choix que de rentrer avec le témoin à l'intérieur d'un commerce et de se diriger vers le toit pour échapper à leurs poursuivants. C'est le cas également dans *Men in Black* (1997) où un extra-terrestre, poursuivi par le policier James Edwards, grimpe sur le mur du musée The Guggenheim pour se réfugier sur le toit où, malheureusement pour lui, le policier le retrouve. Se sauver par le toit implique souvent de se déplacer de toit en toit comme dans *Who's That Girl* (1987) où les personnages de Nikki et de Loudon prennent l'escalier vers le toit puis sautent d'un toit à l'autre afin d'échapper aux policiers qui cherchent à les tuer ou comme dans *Juice* (1992) où les personnages de Q et de Bishop, pris au piège sur le toit, décident de sauter vers le toit voisin pour échapper aux policiers.

Figure 201 - Se déplacer de toit en toit dans *Who's That Girl* (1987)



Source : Warner Bros.

Notons que se déplacer de toit en toit n'implique pas toujours la notion de fuite. Par exemple, dans *City by the Sea* (2002), le personnage de Vincent, détective de la New York Police Department, passe de toit en toit pour déjouer la filature dont il fait l'objet. Ainsi, plutôt que de sortir par la porte d'entrée de son immeuble, il monte vers le toit puis passe de toit en

toit avant de redescendre et de sortir par la porte principale d'un autre immeuble. Autres exemples, le personnage de Harriet « joue à l'espion » en s'amusant à passer de toit en toit et en épiant ses voisins dans *Harriet the Spy* (1996) et le personnage de Zohan, celui-ci un « vrai » espion, saute et pirouette de toit en toit pour se rendre plus rapidement sur les lieux d'une attaque lorsqu'il reçoit un appel de la patrouille de voisinage dans *You Don't Mess With the Zohan* (2008).

Le thème de la chute mortelle du toit et du suicide sont peu fréquents, mais tout de même présents dans les films analysés. Ainsi, se sauver par le toit comporte un certain danger comme dans *The Basketball Diaries* (1995) où le personnage de Pino, un revendeur de drogue poursuivi par Jim et Mickey, prend l'escalier en direction du toit où il est rejoint par Mickey qui le menace avec un revolver. Pris de panique et faisant face à Mickey, Pino recule encore et encore, jusqu'à ce qu'il tombe du toit. C'est aussi le cas dans *Bad Company* (2002) où, pris au piège sur le toit où il s'est enfui, un assassin se jette dans le vide plutôt que de se rendre aux agents de la CIA et dans *Men in Black* (1997), dont nous avons déjà parlé, où l'extra-terrestre saute du toit plutôt que de se faire arrêter par le policier. Se suicider en sautant du toit peut être un acte spontané, mais aussi prémédité comme c'est le cas dans *The First Wives Club* (1996) où le personnage de Cynthia décide de sauter de la terrasse de son penthouse avec vue sur Central Park après avoir appris le mariage de son ex-mari avec une femme bien plus jeune qu'elle ou encore dans *Art School Confidential* (2006) où le personnage de Jerome, désillusionné face à sa carrière d'artiste, se rend sur le toit de son école avec l'intention de se suicider.

Figure 202 - Pris au piège sur le toit dans *Bad Company* (2002)



Source : Buena Vista Pictures.

6.4.3 L'analyse des qualifications paysagères : le toit domestique

La qualification paysagère du toit domestique s'articule en fonction de deux variantes paysagères distinctes : la *terrasse du penthouse* et, son antithèse, le *toit habité*. Antithèse parce que tous deux réfèrent à une réalité que traditionnellement tout oppose : la situation, soit l'Upper East Side versus le Lower East Side, le logis, soit un penthouse en haut d'un gratte-ciel versus un trois pièces dans un *tenement*, la situation financière, soit très riche versus très pauvre, et les résidents, soit blancs anglo-saxons et protestants versus immigrants de diverses origines et religions. Un élément les unit pourtant : ils sont tous deux utilisés comme extension de la demeure.

Dans l'univers cinématographique, le penthouse, à l'instar de Manhattan, *est* New York. De fait, d'après Sanders, le penthouse est « *the quintessential setting, the apotheosis of movie New York* » (Sanders, 2001 : 245). Selon l'auteur, leur présence est si fréquente que tout New-Yorkais n'habitant pas dans un *tenement* réside de facto dans un luxueux penthouse. Toujours selon Sanders, l'un des éléments les plus surprenant et intéressant au sujet de la terrasse du penthouse au cinéma est comment un environnement à première vue stérile peut se transformer en un univers qui est à la fois vivant et où l'on peut vivre :

This was perhaps the penthouse's biggest surprise—that at the peak of the city's tall, steel-framed buildings, the place where they seemed to break most free of the earthly traditions that had ruled house-building for millennia, they should suddenly spring intricate indoor-outdoor relationships reminiscent of traditional country houses, with terraces graced by greenery, outdoor furniture, sunlight, and starlight. At its most unnatural point, the apartment building reverted to naturalism. (Sanders, 2001 : 246-247)

Pour Sanders (2001), cet univers secret et intime présentant un mode de vie différent et unique est rapidement devenu un objet de fantasme pour la masse. Rien d'étonnant donc que l'univers cinématographique, animé par une recherche continuelle de nouveauté et de mystère, jeta rapidement son dévolu sur les penthouses, y voyant l'ultime résidence des puissants et riches de ce monde. Genghini et Solomita (2003) soulignent d'ailleurs l'influence du cinéma américain dans l'imaginaire collectif associé aux penthouses.

Figure 203 - La terrasse du penthouse dans *A Perfect Murder* (1998)



Source : Warner Bros.

Sanders laisse entendre que l'utilisation des toits est « *the ordinary New Yorker's answer* » (Sanders, 2001 : 251) aux terrasses des penthouses. Pourtant, nous savons que l'usage des toits utilitaires par les résidents précède le développement des penthouses. Est-ce à dire que l'utilisation des toits utilitaires a eu une influence sur les penthouses et leurs terrasses? Rien n'est moins certain étant donné que l'utilisation des toits à des fins autres que strictement utilitaire a une histoire bien plus ancienne et bien plus diversifiée que les *tenements* et les *roof gardens* de New York. Ce qui est essentiel de retenir ici est plutôt comment la variante *toit habité* est la version des gens « ordinaires » de la variante *terrasse du penthouse* des bien nantis.

Figure 204 - Le toit habité dans *August Rush* (2007)



Source: Warner Bros.

Suite à ces propos, il devient évident que les variantes *terrasse du penthouse* et *toit habité* présentent des différences marquées en ce qui a trait au toit lui-même, principalement reliées à la nature du lieu – terrasse versus toit – et au profil économique des usagers, ce qui fait en sorte que le toit de la variante *terrasse du penthouse* est surtout esthétique alors que le toit de la variante *toit habité* est principalement utilitaire. Bien évidemment, ceci n'empêche pas une terrasse d'être utilitaire et, vice-versa, un toit d'être esthétique. Ainsi, la variante *terrasse du penthouse* est un toit de type terrasse à l'aménagement minimal ou soigné alors que le *toit habité* est un toit de type toiture dont l'aménagement est souvent minimal ou soigné, mais qui peut aussi présenter une allure de bric-à-brac où divers objets se sont accumulés au fil des années comme dans *Weekend at Bernie's* (1989) ou encore à l'occasion sembler improvisé ou provisoire comme dans *Prime* (2005).

Figure 205 - Le bric-à-brac du *toit habité* dans *Weekend at Bernie's* (1989)

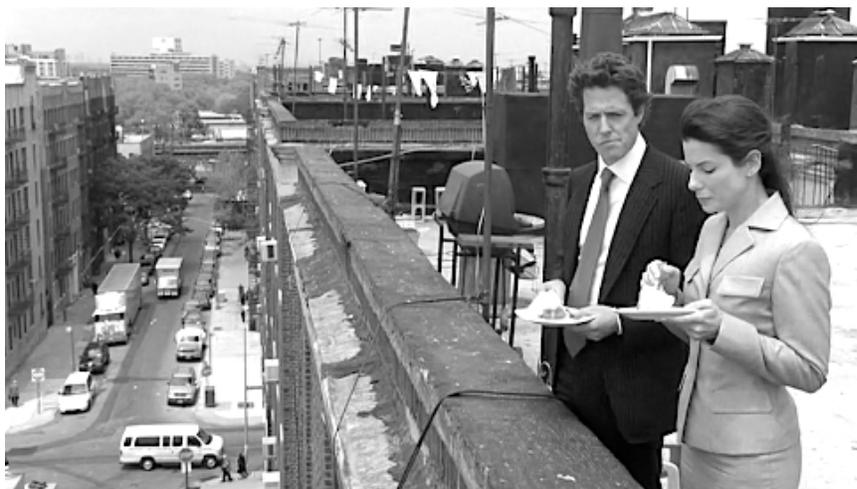


Source : Twentieth Century Fox Film Corporation.

Tous deux sont sécuritaires, mais les éléments de protection de la variante *terrasse du penthouse* sont plus recherchés, généralement une balustrade décorative en ciment ou un demi-muret de brique ou de ciment avec une balustrade ornementale en fer forgé. Le constat est semblable pour le recouvrement du sol : le sol de la terrasse est généralement recouvert de tuiles alors que celui du toit est majoritairement en goudron et parfois en ciment ou en béton.

Enfin, la terrasse comporte relativement peu d'éléments fixes alors qu'ils sont nombreux et fréquents sur le toit, principalement les puits de lumière, les cheminées ou conduits de ventilation, les fils et bien évidemment les édifices d'accès et les échelles ou escaliers de secours qui permettent d'y accéder comme dans *Two Weeks Notice* (2002).

Figure 206 - Les éléments fixes du *toit habité* dans *Two Weeks Notice* (2002)



Source : Warner Bros.

Le même constat s'applique au niveau du mobilier utilitaire et des éléments décoratifs. Les variantes présentent toutes deux divers types de sièges et de tables de même que de la végétation, mais, dans le cas de la variante *terrasse du penthouse*, le mobilier est coordonné et recherché et la végétation est structurée et contrôlée comme dans *The First Wives Club* (1996) alors que le mobilier de la variante *toit habité* est dépareillé et que la végétation est moins présente et souvent chétive. Aussi, la variante *terrasse du penthouse* comporte peu de mobilier

utilitaire, mais plusieurs éléments décoratifs intégrés à la maçonnerie du bâtiment où la terrasse se trouve. À l'inverse, on retrouve plusieurs éléments de mobilier utilitaire dans la variante *toit habité*. Ces éléments peuvent être aussi divers que nombreux, par exemple un établi, un barbecue, une radio ou un système de son, un arrosoir ou un boyau d'arrosage, une poubelle ou encore une classique corde à linge comme dans *Tap* (1989). La présence de ces objets de la vie de tous les jours confirme la double nature du toit : « *a place apart from any household, yet an evident extension of the domesticity below* » (Sanders, 2001 : 253) Sanders souligne d'ailleurs l'avantage sur le plan narratif du simple toit par rapport à la terrasse du penthouse :

Often as not, tenement roofs carried all sorts of traces of ordinary life (...) The ubiquitous clothesline, in particular, with its shirts and underwear hanging out to dry, brought the most personal—even intimate—articles of family life out into the open, transforming the roof into an extension of the apartments below, infusing it with a private scale and character that contrasted dramatically with the vast public spectacle of the skyline beyond. (Sanders, 2001 : 253)

En s'appropriant le toit, les usagers de la variante *toit habité* établissent une relation beaucoup plus forte avec cet espace que les usagers de la variante *terrasse du penthouse* ont avec leur toit. Ceci ne signifie pas cependant qu'une telle relation n'existe pas pour la variante *terrasse du penthouse*, mais bien qu'elle est moins constante principalement parce que la terrasse est tenue pour acquise alors que le toit est délibérément investi par les usagers.

Figure 207 - La terrasse du penthouse dans *The First Wives Club* (1996)



Source : Paramount Pictures.

Dans le qualification paysagère du *toit domestique*, le toit est généralement encastré dans la ville et son cadrage est large. Cependant, la position en élévation du toit de chacune des variantes paysagères a un impact direct sur la façon dont la ville est filmée. De fait, si, à l'instar du toit, la terrasse est généralement encastrée dans la ville, il advient assez fréquemment qu'elle domine aussi son environnement comme dans *A Perfect Murder* (1998). Inversement, le cadrage de la ville dans la variante *toit habité* est plus souvent fermé par les bâtiments environnants, comme dans *Weekend at Bernie's* (1989), que celui de la variante *terrasse du penthouse*. Notons que la position en élévation de la terrasse influence également les angles de caméra puisque la plongée du toit sur la ville est plus fréquente pour cette variante paysagère. Enfin, les mouvements de caméra comme le plan fixe et la « filature » des usagers révèlent le paysage de la ville qui est visible selon une échelle de vision couvrant le voisinage, le quartier et la ville.

Figure 208 - Les éléments de la vue aérienne du *toit habité* dans *Rent* (2005)



Source : Sony Pictures Entertainment.

Les châteaux d'eau, les antennes de télécommunications et les toits des bâtiments environnants sont les éléments plus présents dans la vue aérienne. Les toits de la variante *terrasse de penthouse* étant souvent situés près du Central Park ou à proximité de la East River ou de la rivière Hudson, les arbres et cours d'eau y sont aussi présents. Les puits de lumière sont aussi présents dans la variante *toit habité*, principalement parce qu'une plus faible distance sépare les toits de cette variante des toits environnants comme dans *Rent* (2005). Pour ce qui est des bâtiments et éléments repères présents dans le paysage, on retrouve notamment le Chrysler Building, le World Trade Center, le Woolworth Building, le Metropolitan Life Insurance Company Tower et les ponts reliant Manhattan à Brooklyn. Outre ceux-ci, chaque

variante comporte un élément ou un bâtiment auquel elle est plus fortement associée, Central Park pour la variante *terrasse du penthouse* et l'Empire State Building dans le cas de la variante *toit habité*.

Les éléments et bâtiments repères sont surtout mis en valeur par les effets visuels de cadre ou de prise de vue et d'éclairage ou d'illumination. Du côté des procédés de mise en valeur, le tableau et le panorama, qui offrent une vue de 180° et une vue au-delà de 180° respectivement, sont les plus fréquemment utilisés. Notons que le procédé de vue à travers une porte, une fenêtre ou une grille est récurrent pour la variante *terrasse du penthouse*, ceci pour deux raisons principales : parce que la terrasse est habituellement située au même niveau que le penthouse et parce que les usagers y accèdent par de grandes portes vitrées. Ce procédé est particulièrement intéressant dans le sens où la délimitation entre les espaces intérieurs et extérieurs devient alors fluide, donnant l'impression que la terrasse est en fait une pièce intérieure, ce qui a pour effet de renforcer son caractère « d'espace privé » par opposition à son caractère habituellement dichotomique d'espace à la fois privé et public.

Si la densité du quartier est élevée pour les deux variantes paysagères de la qualification paysagère du *toit domestique*, la densité du bloc pour sa part diffère puisqu'elle est moyenne pour la variante *toit habitée*, mais élevée pour la variante *terrasse du penthouse*. Ceci s'explique par le volume du bâtiment où l'on retrouve ces toits, le volume étant plus faible pour la première variante et plus élevé dans le cas de la seconde. Le tissu urbain de New York est parfois très hétérogène, mais présente toutefois un certain niveau d'homogénéité sur le plan du construit¹²¹. Conséquemment, un *tenement* sera généralement entouré de bâtiments de faible volume, et, inversement, un gratte-ciel sera entouré de bâtiments au volume élevé. Pour ce qui est de la trame urbaine du voisinage et du quartier, elle est continue pour la variante *toit habitée*, mais fréquemment discontinuée pour la variante *terrasse du penthouse*, principalement en raison de la proximité de Central Park.

¹²¹ Ainsi le Lower East Side traditionnel est de densité moyenne alors que le centre-ville de Manhattan est de densité élevée.

Figure 209 - La fluidité entre espace intérieur et extérieur de la *terrasse du penthouse* dans *Ransom* (1996) et *Spider-Man 2* (2004)



Sources : Buena Vista Pictures pour *Ransom* (1996).

Sony Pictures Entertainment pour *Spider-Man 2* (2004).

Comme on pourrait s'y attendre, on observe des différences entre les usagers des variantes de la qualification paysagère du *toit domestique*. En effet, l'usager type de la variante *terrasse du penthouse* est un homme ou une femme, américain d'origine blanche non hispanique, âgé entre 25 et 59 ans au statut économique privilégié comme Tom Mullen dans *Ransom* (1996) ou le personnage de Harry Osborn dans *Spider-Man 2* (2004). L'usager type de la variante *toit habité* est également un homme ou une femme et est américain d'origine blanche non hispanique. Mais les similarités s'arrêtent ici puisque cet usager est plus fréquemment d'une autre origine ethnique, est plus jeune, entre 25 et 39 ans, et appartient à la classe moyenne, par exemple Richard et Larry dans *Weekend at Bernie's* (1989) ou Ramu et ses colocataires dans *The Guru* (2003).

Figure 210 - La plus grande diversité d'usagers du *toit habité* dans *The Guru* (2003)



Source : Universal Pictures.

Pour ce qui est de l'ambiance, les variantes de la qualification paysagère du *toit domestique* sont semblables sauf sur le plan des ambiances en lien avec le récit. Ainsi, les scènes se déroulent durant la belle saison, souvent le jour, mais plus fréquemment à la nuit tombée. Au niveau de l'ambiance sonore, la trame sonore se compose de bruits typiquement urbains comme des coups de klaxon, des sirènes de véhicules d'urgence et la circulation automobile. Finalement, l'ambiance en lien avec le récit et la bande sonore présente des différences en fonction de la variante paysagère. En effet, la variante *terrasse du penthouse* comporte une nette proportion de scènes présentant des ambiances désagréables comparativement à la variante *toit habité* qui, inversement, comporte une plus forte proportion de scènes ayant des ambiances agréables.

Finalement, sur le plan des usages de la qualification paysagère du *toit domestique*, ceux-ci sont divers, tant pour la variante *terrasse du penthouse* que pour celle du *toit habité*, et correspondent à pratiquement toutes les activités possibles et imaginables. Malgré tout, certains usages ressortent du lot, tant par leur fréquence que par leurs caractéristiques communes. La discussion arrive loin devant et s'explique par le caractère intimiste du lieu comme dans *Ransom* (1996). Vient ensuite la rencontre sentimentale qui s'explique par le caractère intimiste de l'endroit, mais aussi par la présence de la ville qui devient magique la nuit venue comme dans *August Rush* (2007). L'usage qui suit est l'observation qui tire profit du spectacle de la ville comme dans *Friends with Benefits* (2011). Pour terminer, on retrouve à

parts égales la fête qui tire surtout avantage de l'espace du toit, le repas qui profite du spectacle de la ville comme dans *Julie & Julia* (2009) et parfois de l'intimité de lieu comme dans *Kate & Leopold* (2001) et, enfin, l'attente et la détente qui tirent pleinement avantage de la tranquillité et de l'intimité du lieu, loin du brouhaha de la ville, mais portant en son coeur même comme dans *Desperately Seeking Susan* (2005).

Figure 211 - La détente sur le *toit habité* dans *Desperately Seeking Susan* (2005)



Source : Orion Pictures.

6.5 Les qualifications paysagères contemporaines de l'espace aérien des toits de New York

Puisque le paysage est avant tout « un concept de qualification sociale et culturelle du territoire » (Poullaouec-Gonidec et al., 2005 : 36), il est important de noter que les qualifications paysagères contemporaines de l'espace aérien des toits de New York ne sont pas monolithiques, c'est-à-dire qu'aucune d'elles ne forme un bloc hermétiquement isolé des autres. Cela ne signifie pas qu'elles sont interdépendantes, mais plutôt que leurs délimitations sont « poreuses » et que certains des éléments et caractéristiques associés aux toits sont fluides et peuvent passer d'une qualification à une autre. Autrement dit, les trois qualifications paysagères « fonctionnent » indépendamment les unes des autres, mais peuvent également être inextricablement liées entre-elles, formant ainsi des motifs réunissant certaines valeurs et caractéristiques propres à chacune.

Prenons au hasard une scène de toit que nous avons analysée. Elle peut ou non contenir une qualification paysagère du New York aérien, elle peut aussi en contenir deux ou même trois. Au total, huit combinaisons sont possibles :

- aucune qualification
- A (le toit domestique)
- B (New York romantique)
- C (New York est Manhattan)
- A+B (le toit domestique + New York romantique)
- A+C (le toit domestique + New York est Manhattan)
- B+C (New York romantique + New York est Manhattan)
- A+B+C (le toit domestique + New York romantique + New York est Manhattan)

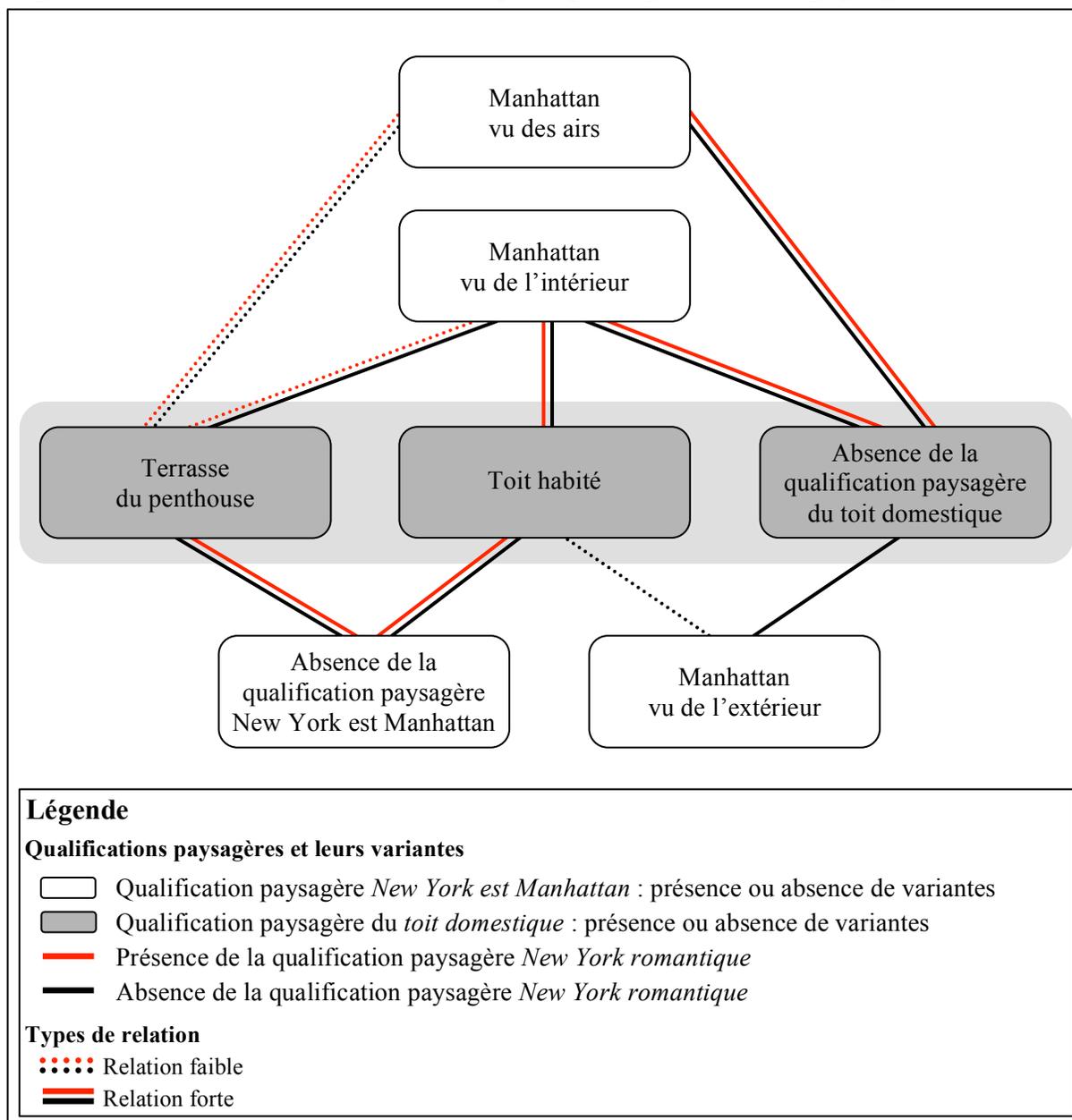
Tenir compte des variantes des qualifications paysagères *New York est Manhattan* et du toit domestique plutôt que de considérer uniquement chacune des qualifications comme un tout isolé des autres permet une analyse plus fine tout en multipliant par trois le nombre de combinaisons possibles¹²². Ce nombre est cependant théorique puisque dans les faits on retrouve un total de 16 combinaisons¹²³ sans compter la combinaison où les trois principales qualifications paysagères de l'espace aérien des toits de New York sont absentes. La figure de la page suivante illustre et qualifie les relations entre les différentes qualifications et variantes paysagères. Ainsi, partant des variantes de la qualification paysagère du *toit domestique*, le schéma établit les relations entre ces variantes et celles de la qualification paysagère *New York est Manhattan* à travers le filtre de la qualification paysagère *New York romantique*¹²⁴.

¹²² Il y a 24 combinaisons possibles, soit 7 combinaisons en solo (1 pour aucune qualification, 2 pour les variantes de « A » la qualification paysagère du *toit domestique*, 1 pour « B » la qualification paysagère *New York romantique* et 3 pour les variantes de « C » la qualification paysagère *New York est Manhattan*), 11 combinaisons en duo (2 pour les variantes de « A » avec le paysage « B », 6 pour les variantes de « A » avec les variantes de « C » et 3 pour la qualification paysagère « B » avec les variantes de « C ») et 6 combinaisons en trio (les variantes de « A » avec la qualification paysagère « B » et les variantes de « C »).

¹²³ Il est important de rappeler ici que notre recherche a permis d'identifier les trois qualifications paysagères du New York aérien, mais il fort possible, et même probable, que d'autres existent. De plus, la présence d'une scène de toit ne signifie pas *de facto* qu'il y ait une qualification paysagère d'où le fait que certains toits ne présentent aucune des qualifications paysagères que nous avons identifiées.

¹²⁴ L'objectif ici est de vérifier si les qualifications paysagères et leurs variantes « existent » par elles-mêmes ou plutôt « coexistent » avec une autre qualification paysagère et sa variante.

Figure 212 - Les relations entre les trois principales qualifications paysagères



Les 16 combinaisons se répartissent comme suit : six combinaisons avec la variante paysagère *terrasse du penthouse*, cinq avec la variante paysagère *toit habité* et cinq où la qualification paysagère du *toit domestique* est absente. Notons que nous avons codé les qualifications paysagères et leurs variantes de la façon suivante :

- A = qualification paysagère du toit domestique
 - A1 = variante terrasse du penthouse
 - A2 = variante toit habité
 - Ax = absence de cette qualification paysagère
- B = qualification paysagère New York romantique
 - Bx = absence de cette qualification paysagère
- C = qualification paysagère New York est Manhattan
 - C1 = variante Manhattan vu de l'extérieur
 - C2 = variante Manhattan vu des airs
 - C3 = variante Manhattan vu de l'intérieur
 - Cx = absence de cette qualification paysagère

Les lignes qui suivent présentent les éléments qui ressortent de l'analyse du schéma, ceci pour chacune des variantes de la qualification paysagère du *toit domestique*, incluant l'absence de variantes¹²⁵ puisque l'absence de variante ne signifie pas qu'il n'y a aucune relation avec cette variante, mais plutôt qu'elle est inusitée et donc non significative dans le cadre de cette recherche.

Variante paysagère *terrasse du penthouse* :

- relation faible **A1 + Bx + C2**
terrasse du penthouse + Manhattan vu des airs
ex. : *Money Train* (1995) et *Tower Heist* (2011)
- relation faible **A1 + B + C2**
terrasse du penthouse + New York romantique + Manhattan vu des airs
ex. : *Made of Honor* (2008) et *Then She Found Me* (2008)
- relation forte **A1 + Bx + C3**
terrasse du penthouse + Manhattan vu de l'intérieur
ex. : *The First Wives Club* (1996) et *A Perfect Murder* (1998)

¹²⁵ L'absence de variante ne signifie pas qu'il n'y a aucune relation avec cette variante, mais plutôt qu'elle est inusitée et donc non significative dans le cadre de cette recherche.

- relation faible **A1 + B + C3**
terrasse du penthouse + New York romantique + Manhattan vu de l'intérieur
ex. : *Regarding Henry* (1991) et *Runaway Bride* (1999)
- relation forte **A1 + Bx + Cx**
terrasse du penthouse
ex. : *Crocodile Dundee II* (1988) et *Jungle 2 Jungle* (1997)
- relation forte **A1 + B + Cx**
terrasse du penthouse + New York romantique
ex. : *Everyone Says I love You* (1996) et *Finding Forrester* (2000)

La variante *terrasse du penthouse* a une absence de relation¹²⁶ avec la variante *Manhattan vu de l'extérieur*, mais une relation faible avec la variante *Manhattan vu des airs* et une relation qui peut être faible ou forte avec la variante *Manhattan vu de l'intérieur* ce qui s'explique par la traditionnelle association des penthouses avec Manhattan et Central Park et par le fait que bien qu'ils soient situés en hauteur, les penthouses ne sont pas nécessairement situés au dernier étage. Notons que les relations existantes entre ses variantes peuvent inclure ou non la qualification paysagère *New York romantique*, principalement parce que deux symboliques fortes s'opposent ici : la terrasse du penthouse comme espace romantique ou comme preuve de domination de la ville. Les principaux motifs ici sont donc que le paysage observé de la terrasse du penthouse est principalement celui de la variante *Manhattan vu de l'intérieur* et que le toit possède ici une double nature, oscillant entre amour et domination.

Figure 213 - Relation entre la variante *terrasse du penthouse*, la qualification *New York romantique* et la variante *Manhattan vu de l'intérieur* dans *Runaway Bride* (1999)



Source : Paramount Pictures.

¹²⁶ Il est important de noter ici que l'absence de relation ne veut pas dire qu'il n'y a aucune relation de la sorte, mais bien qu'elles ne sont pas significatives au sein de l'ensemble des relations.

Figure 214 - Relation entre les variantes *terrasse du penthouse* et *Manhattan vu de l'intérieur* dans *A Perfect Murder* (1998)



Source : Warner Bros.

Variante paysagère *toit habité* :

- relation faible **A2 + Bx + C1**
toit habité + Manhattan vu de l'extérieur
ex. : *Passion of Mind* (2000) et *Julie & Julia* (2009)
- relation forte **A2 + B + C3**
toit habité + New York romantique + Manhattan vu de l'intérieur
ex. : *Bed of Roses* (1996) et *Daredevil* (2003)
- relation forte **A2 + Bx + C3**
toit habité + Manhattan vu de l'intérieur
ex. : *Weekend at Bernie's* (1989) et *Coyote Ugly* (2000)
- relation forte **A2 + B + Cx**
toit habité + New York romantique
ex. : *Kate & Leopold* (2001) et *Something Borrowed* (2011)
- relation forte **A2 + Bx + Cx**
toit habité
ex. : *The Guru* (2003) et *Rent* (2005)

La variante *toit habité* a une relation faible avec la variante *Manhattan vu de l'extérieur* et une relation forte avec la variante *Manhattan vu de l'intérieur*. Si dans le premier cas la relation exclut la qualification *paysagère New York romantique* celle-ci à l'inverse peut faire partie ou non de la relation dans le second. Le principal motif de la variante *toit habité* est de faire de l'amour l'une des possibilités du toit situé au coeur de Manhattan.

Figure 215 - Relation entre la variante *toit habité*, la qualification *New York romantique* et la variante *Manhattan vu de l'intérieur* dans *Bed of Roses* (1996)



Source : New Line Cinema.

Figure 216 - Relation entre les variantes *toit habité* et *Manhattan vu de l'intérieur* dans *Weekend at Bernie's* (1989)



Source : Twentieth Century Fox Film Corporation.

Figure 217 - Relation entre la variante *toit habité* et la qualification *New York romantique* dans *Kate and Leopold* (2001)



Source : Miramax.

Absence de la qualification paysagère du *toit domestique* :

- relation forte **Ax + Bx + C1**
Manhattan vu de l'extérieur
ex. : *Romeo is Bleeding* (1994) et *Step Up 3D* (2010)
- relation forte **Ax + B + C2**
New York romantique + Manhattan vu des airs
ex. : *Sleepless in Seattle* (1993) et *The Adjustment Bureau* (2011)
- relation forte **Ax + Bx + C2**
Manhattan vu des airs
ex. : *The Muppets Take Manhattan* (1984) et *Home Alone 2: Lost in New York* (1992)
- relation forte **Ax + B + C3**
New York romantique + Manhattan vu de l'intérieur
ex. : *13 Going on 30* (2004) et *Nick and Norah's Infinite Playlist* (2008)
- relation forte **Ax + Bx + C3**
Manhattan vu de l'intérieur
ex. : *City by the Sea* (2002) et *Cloverfield* (2008)

Le fait que les variantes *Manhattan vu des airs* et *Manhattan vu de l'intérieur* aient une relation forte avec l'absence de la qualification paysagère du *toit domestique* démontre que le toit n'est pas toujours une extension de la demeure, ce qui n'empêche pas les usagers de s'y rendre pour mille et une raisons, dont la rencontre sentimentale ou l'observation de la variante paysagère *Manhattan vu des airs*. On note d'ailleurs à propos de cette dernière qu'elle a une

relation faible avec la variante *terrasse du penthouse*. Ceci s'explique par le fait que l'action de plusieurs scènes de toit incluant la variante *Manhattan vu des airs* se déroule sur des terrasses d'observation et non sur des terrasses de penthouse qui sont généralement des extensions de la demeure. Le principal motif ici est que l'absence de la qualification paysagère du *toit domestique* ne diminue pas l'attrait du *skyline* de New York, que ce soit pour simplement observer la ville, pour partager un premier baiser ou pour une multitude d'usages variés.

Figure 218 - Relation entre la variante *Manhattan vu de l'extérieur* et l'absence des qualifications du *toit domestique* et *New York romantique* dans *Step Up 3D* (2010)



Source : Walt Disney Studios Motion Pictures.

Figure 219 - Relation entre la variante *Manhattan vu des air* et la qualifications *New York romantique* dans *Sleepless in Seattle* (1993)



Source : TriStar Pictures.

Chapitre 7 Discussion

Ce chapitre présente une discussion en lien avec les résultats des chapitres 5 et 6. Après un retour sur les questions de recherche, nous discuterons des qualifications paysagères de l'espace aérien des toits de New York au regard de différentes inventions paysagères généralement acceptées et reconnues puis terminerons avec une discussion sur les symboliques des toits dans les trois principales qualifications paysagères de l'espace aérien des toits de New York.

7.1 Un retour sur notre questionnement

7.1.1 Une diversité de qualifications paysagères

Au chapitre 6, nous avons présenté un portrait des représentations contemporaines des toits de New York découlant d'une lecture visuelle et formelle et d'une lecture socioculturelle et expérientielle réalisées au chapitre 5. En confrontant ces lectures aux usages et représentations historiques des toits, nous avons dégagé et fait état de trois principales qualifications paysagères de l'espace aérien des toits de New York dans le cinéma américain entre 1980 et 2011, soit la qualification paysagère *New York est Manhattan*, la qualification paysagère *New York romantique* et la qualification paysagère du *toit domestique*.

Cela répond à notre première question de recherche à savoir « Quelles sont les représentations cinématographiques contemporaines des toits de New York et comment qualifient-elles le paysage de ces toits? ». De plus, cela met en évidence les différentes caractéristiques et valeurs associées aux toits dans les représentations filmiques, éléments qui contribuent à la pluralité des qualifications paysagères contemporaines du paysage des toits new-yorkais.

Le paysage étant avant tout « un concept de qualification sociale et culturelle du territoire » (Poullaouec-Gonidec et al., 2005 : 36), il convient de noter que les qualifications paysagères de l'espace aérien des toits de New York sont non homogènes et plurielles. Deux raisons expliquent cela. D'une part, la qualification du territoire suppose une « reconnaissance

des attributs, des caractéristiques ou des propriétés d'un territoire par un individu ou par une collectivité » et elle procède d'une

diversité de points de vue (ex. : esthétique, ludique, scientifique, environnemental, patrimonial, économique, etc.), fait appel à l'ensemble des sens (visuel, auditif, olfactif, tactile, kinésique) et demeure essentiellement l'expression des valeurs (individuelles ou collectives) présentes dans un espace-temps donné. (Poullaouec-Gonidec et al., 2005 : 36)

Cette valorisation s'exprime à travers le discours, mais aussi à travers les pratiques locales de façonnement (Dubost et Lizet, 1995; Poullaouec-Gonidec et al., 2005), c'est-à-dire la relation qu'entretient une population donnée avec son territoire, comment elle l'occupe, l'aménage, le délimite, le transforme et le désigne (Poullaouec-Gonidec et al., 2005), autrement dit comment elle s'approprie ce territoire et le fait sien.

La qualification paysagère qui en résulte est donc une sorte de patchwork dont les éléments à première vue disparates s'organisent autour d'une idée centrale, formant ainsi un tout cohérent, mais aussi pluriel en raison de la multitude d'acteurs présents.

Les qualifications paysagères sont non homogènes et plurielles, d'autre part, parce que le processus de qualification implique deux formes de regard : le premier, contemplatif et subjectivisant, relève essentiellement des dimensions sensorielle et expérientielle alors que le second, objectivant, s'inscrit dans une dimension scientifique à travers la connaissance, l'interprétation et l'analyse (Poullaouec-Gonidec et al., 2005). Ces deux formes de regard, qui s'interpellent et s'informent, « doivent mobiliser, au cours du processus de qualification du territoire, une nécessaire mise à distance », mise à distance qui survient « lorsque, pour un temps, le regard s'arrête sur une forme qu'il aura sélectionnée en vertu d'une intentionnalité singulière » (Poullaouec-Gonidec et al., 2005 : 36-37). Or, cette sélection de certains éléments ou de certaines portions de territoire a pour effet d'en écarter d'autres du processus de qualification, ce faisant la qualification est « nécessairement sélective et plurielle, et le paysage résultant, polysémique. » (Poullaouec-Gonidec et al., 2005 : 37) Ceci explique les variations des caractéristiques de chacune des qualifications paysagères identifiées ainsi que la présence de variantes paysagères distinctes au sein même de la qualification paysagère *New York est Manhattan*, soit les variantes *Manhattan vu de l'extérieur*, *Manhattan vu des airs* et

Manhattan vu de l'intérieur, et de la qualification paysagère du *toit domestique*, soit les variantes *terrasse du penthouse* et *toit habité*.

7.1.2 L'apport des usages historiques

Le travail de contextualisation où nous avons confronté les relations significatives en regard des usages et valorisations des toits new-yorkais tels que représentés dans les films américains contemporains avec les quatre grandes fonctions historiques des toits de New York que nous avons préalablement identifiées a permis de répondre à notre deuxième question de recherche, soit « Quel est le rôle des usages historiques dans les représentations contemporaines de ces toits? »

Notre analyse a permis de démontrer comment les trois principales qualifications paysagères que nous avons identifiées sont en étroite relation avec les usages historiques des toits de New York. Suite à ce constat, plusieurs éléments sont néanmoins à considérer.

Tout d'abord, ce ne sont pas toutes les grandes fonctions historiques des toits qui se reflètent dans les trois principales qualifications paysagères identifiées puisque la fonction du toit comme espace pour les loisirs, le bien-être physique et la santé est absente. En effet, on retrouve bien des représentations de cette fonction, mais nous n'avons pu identifier et définir avec certitude une qualification paysagère. Il est important de noter cependant que ceci reflète une situation passée¹²⁷ et que plusieurs éléments laissent croire qu'un paysage néo-hygiéniste se définit à l'heure actuelle, ou se définira dans un avenir rapproché, signe de l'évolution des valeurs au sein notre société.

Ensuite, nous avons souligné que le toit peut être un espace de transit, c'est-à-dire un espace utilisé pour se rendre à une destination autre que le toit lui-même. Ainsi, l'utilisateur peut entrer à l'intérieur d'un bâtiment par le toit ou encore se sauver par le toit. Même si nos recherches n'ont pas révélé de réels usages historiques allant en ce sens, il est difficile d'ignorer l'importance des toits comme espace de transit dans les films américains contemporains et même dans les films en général. De fait, la poursuite et les dangers du toit sont des éléments récurrents des films policiers et des films d'aventure (Paquot, 2003). Est-ce

¹²⁷ Rappelons que notre corpus de recherche se compose de films sortis en salle entre 1980 et 2011 inclusivement.

à dire qu'il y a une qualification paysagère du New York aérien en lien avec ce thème? Nous ne le croyons pas, principalement parce que les scènes de transit sont relativement communes, mais non récurrentes et que leurs caractéristiques diffèrent grandement d'une scène à l'autre. Nous pensons cependant qu'il existe peut-être une qualification paysagère du toit comme espace de transit, mais que cette qualification n'est pas propre à New York et réfère plutôt à la grande ville en général.

Enfin, la première moitié du XX^e siècle a été féconde en termes de représentations visuelles des toits de New York, que ce soit, entre autres, par les photographies d'Alfred Stieglitz, de la Wurts Bros. et de la Byron Company, les peintures et dessins de John Sloan, les films de Rouben Mamoulian et ceux de Roy Del Ruth¹²⁸ ou encore les nombreux dessins et caricatures publiés dans les journaux et magazines luxueux qui, selon Mottet (1998), participent activement aux États-Unis à la transformation des représentations de la ville au début du siècle. La présence simultanée d'usages, de réalisations et de représentations indique l'existence d'un paysage de l'espace aérien des toits de New York déjà relativement ancienne¹²⁹ puisque construite entre les années 1880 et 1940. Les trois principales qualifications paysagères identifiées dans cette recherche sont l'actualisation de ce paysage.

7.1.3 La dichotomie des qualifications paysagères

L'analyse présentée dans les précédents chapitres répond à notre troisième question de recherche qui demandait comment s'illustrent les caractéristiques et valorisations complémentaires et opposées des toits dans les représentations cinématographiques contemporaines. De fait, les qualifications paysagères de l'espace aérien des toits de New York sont fortement dichotomiques, ne formant pas un tout uniforme, possédant plutôt deux faces distinctes, chacune d'elles correspondant à des caractéristiques et des valeurs bien

¹²⁸ On pense à *Broadway Melody of 1936* (1935) et *Broadway Melody of 1938* (1937).

¹²⁹ Rappelons ici que les paysages « évoluent de façon notable au cours d'une décennie » (Ministère de l'Écologie, du Développement durable et de l'Énergie, 2015 : 11).

définies. Les qualifications paysagères du New York aérien sont toutes trois dichotomiques¹³⁰, chacune d'elle l'étant selon une perspective unique.

7.1.3.1 La qualification paysagère New York est Manhattan

La qualification paysagère *New York est Manhattan* est dichotomique parce qu'elle comporte les deux figures prégnantes d'appréciation des paysages urbains identifiées par Poullaouec-Gonidec et Paquette (2011), soit l'impression générale et l'expression singulière. Nous avons déjà mentionné que la première « émerge d'un regard englobant qui qualifie la ville comme une structure unitaire, à partir d'un lieu extérieur ou d'un lieu surélevé » alors qu'à l'inverse la seconde « est portée par un regard interne à la ville, le dedans, en immersion au sol, qui ne perçoit que des fragments et des espaces semi-clos. » (Poullaouec-Gonidec et Paquette, 2005 : 304) La dichotomie se situe ici au niveau du regard porté sur la ville et de la vue de la ville qui en résulte : un *regard englobant* et une *structure unitaire* versus un *regard fragmentaire* et des *espaces semi-clos* ainsi qu'une *vue extérieure* ou *en élévation* versus un *regard interne près du sol*.

Trois principaux éléments ressortent de l'analyse de cette qualification paysagère en lien avec les deux figures prégnantes d'appréciation des paysages urbains. Tout d'abord, mise en relation avec les différents schémas d'appréciation des paysages urbains, l'impression générale correspond aux schémas de plongée et d'horizontalité soit respectivement aux variantes paysagères *Manhattan vu des airs* et *Manhattan de l'extérieur* alors que l'expression singulière correspond au schéma de contre-plongée et à la variante *Manhattan vu de l'intérieur*. Ensuite, les procédés de mise en valeur du paysage et de ses composantes varient en fonction de la figure paysagère, s'inscrivant ainsi dans la logique qui oppose l'impression générale et l'expression singulière. Ainsi, les variantes *Manhattan vu des airs* et *Manhattan vu de l'extérieur* ont plus fréquemment recours au panorama et au tableau offrant des vues englobantes de la ville alors, qu'à l'opposé, la percée visuelle et le point focal sont plus fréquemment utilisés dans les scènes de toit de la variante *Manhattan vu de l'intérieur*, principalement parce que la vue sur la ville est partiellement obstruée par les bâtiments. Enfin,

¹³⁰ Dans le cas qui nous préoccupe, le terme « dichotomie » est utilisé dans le sens d'une « [d]ivision de quelque chose en deux éléments que l'on oppose nettement », par exemple la « dichotomie entre la raison et la passion. » (Éditions Larousse, 2015a)

il est important de noter que la taille de certains bâtiments repères dans certaines scènes de toit de la variante paysagère *Manhattan vu de l'intérieur* crée « une expérience de nature spectaculaire [et] sublime » (Poullaouec-Gonidec et Paquette, 2005 : 304), dénotant du coup la présence à la fois de la figure d'appréciation de l'impression générale et de celle de l'expression singulière.

7.1.3.2 La qualification paysagère New York romantique

La dichotomie de la qualification paysagère *New York est Manhattan* se situe au niveau de la relation du toit avec son espace urbain, relation qui se présente sous deux formes distinctes : le contraste entre le toit et la ville et l'opposition entre le *ici* et le *là-bas*. La première forme provient du contraste entre le toit, ou la terrasse, qui fournit un refuge et un lieu d'intimité pour les amoureux et la ville surpeuplée et en constante ébullition qui l'entoure. La seconde met également en rapport le toit et la ville, mais cette fois-ci dans une perspective d'échange plutôt que de retraite, tout en se concentrant uniquement sur la terrasse qui, en raison de ses propriétés architecturales, participe à la définition du *skyline* (Sanders, 2001). De fait, une « *powerful urban relationship* » unit le *skyline* et la terrasse d'où les amoureux peuvent observer « *a landscape shaped by perches like the one they themselves shared, as if their own intimate sphere had been replicated to make an entire city* » (Sanders, 2001 : 248), vivant du coup une véritable expérience de mise en abîme.

7.1.3.3 La qualification paysagère du toit domestique

La dichotomie de la qualification paysagère du *toit domestique* se présente sous trois formes bien distinctes. La première est l'essence même de cette qualification paysagère où l'idée du toit comme extension de la demeure est mise en opposition à l'idée du toit comme espace de transit. La dichotomie résultante oppose la destination au passage, l'arrêt au mouvement. Le toit devient alors le but plutôt que le moyen.

La deuxième forme concerne les deux variantes paysagères, soit *terrasse du penthouse* et *toit habité*, et touche aux éléments opposant traditionnellement la terrasse et le toit. Tout d'abord, la typologie du lieu, c'est-à-dire la terrasse ou le toit. Ce point réfère tant aux caractéristiques physiques de chaque lieu qu'au fait que la terrasse est « *naturelle* » et donc tenue pour acquise alors que le toit est investi par les usagers et au fait que la terrasse

comporte des usages généralement convenus alors que le toit peut servir à tout et à rien. Ensuite, la situation dans la ville, c'est-à-dire dans un quartier huppé ou un quartier populaire. Finalement, les usagers, soit riches anglo-saxons blancs et protestants versus blancs ou immigrants de religions et d'origines ethniques diverses qui sont pauvres ou appartiennent à la classe moyenne.

La dernière forme se rapporte à l'opposition entre l'espace privé et public. Un rapide coup d'oeil à la question des toits de New York laisse supposer que la terrasse appartient à l'espace privé alors que le toit appartient à l'espace public. La réalité est pourtant beaucoup plus nuancée, tant dans la *vraie vie* qu'au cinéma. Ainsi, la terrasse est un espace privé, parce que liée à un penthouse donné, mais elle est également un espace public, parce qu'extérieure au logis et donc offerte aux regards. Le toit, de son côté, est un espace public ouvert à tous les regards et n'appartenant à personne¹³¹ en particulier sinon parfois aux résidents de l'immeuble, ce qui en fait alors un espace semi-privé. Lorsque la terrasse est une réelle extension de la demeure, ce qui implique des usages typiquement associés au logis ou des marques d'appropriation de l'espace, la délimitation entre les espaces intérieurs et extérieurs devient fluide, renforçant du coup son caractère d'espace privé. Le toit de son côté, en devenant une réelle extension de la demeure, se transforme d'espace public en espace privé tout en conservant un caractère public. Notons que le caractère privé de la terrasse sera toujours supérieur à celui du toit, le penthouse s'ouvrant de plain-pied sur celle-ci alors que l'usager du toit habité doit nécessairement quitter son logis pour accéder à son extension de la demeure.

7.2 Une comparaison avec d'autres inventions paysagères

La présente recherche a permis d'identifier les trois principales qualifications paysagères du New York aérien diffusées par le cinéma américain contemporain. Comment ces qualifications contemporaines d'une invention paysagère construite il y a plus de 60 ans se comparent-elles aux autres inventions paysagères, tant les plus anciennes que celles datant du XX^e siècle?

¹³¹ Bien évidemment il n'est pas question ici de propriétaires, mais bien de résidents.

Le premier élément est la place de l'humain dans le paysage et l'importance des usages des toits dans l'ensemble du processus ayant mené non seulement aux qualifications paysagères contemporaines du New York aérien, mais également à son invention paysagère. En effet, ce sont les usages des toits par les New-Yorkais qui ont inspiré les représentations, et non l'inverse. En ce sens, cela va à l'encontre de l'idée de l'approche esthétique du paysage selon laquelle l'invention paysagère – le passage de pays en paysage – « ne peut s'opérer que par la médiation de l'art » (Poullaouec-Gonidec et al., 2005 : 27). Aussi, cela nous rapproche de l'idée du paysage comme étant « à la fois une construction culturelle et une production sociale. » (Voisenat et Notteghem, 1995 : xi) du domaine de l'ethnologie du paysage. Enfin, il convient de souligner que les représentations portent sur des New-Yorkais et sont réalisées par des New-Yorkais¹³². Ce n'est pas le regard du touriste ou de l'étranger comme dans l'invention du rivage de la mer (Corbin, 1997), mais le regard local qui participe à l'invention paysagère.

Aussi, ce ne sont pas principalement les caractéristiques inhérentes au lieu – comme les caractéristiques esthétiques et visuelles de l'Ouest américain¹³³ (Roger, 1997), géologiques ou scientifiques de la zone supérieure de la montagne (Roger, 1997) ou écologiques du marais (Donadieu, 1996) –, qui ont donné naissance à l'invention paysagère, mais bien les usages que les résidents des lieux en ont faits. C'est parce que l'humain est présent qu'il y a paysage. Ceci n'est pas propre aux toits, mais bien aux représentations cinématographiques en général. De fait, la réalisation d'un film demande des efforts considérables en termes de temps et d'argent. Aussi, aucune scène n'est fortuite et chaque image vise un but bien précis : faire avancer le récit ou encore nous informer de l'endroit où se déroule le film¹³⁴, de l'ambiance de la scène et de l'état d'esprit des personnages. Par contre, ce qui est propre au toit est, qu'à l'exception du plan de situation généralement présenté en début d'un film, les toits sans usagers sont pratiquement inexistantes. La seule exception est lorsque le toit est filmé pour marquer le passage du temps, par exemple un toit enneigé, mais ce procédé ne survient que dans le cas où

¹³² Au début à tout le moins.

¹³³ D'autant plus que les lieux arides et désertiques représentés comme modèle de référence du paysage de l'Ouest américain n'ont pas été habités par les colons et les éleveurs, mais par des individus n'ayant pas d'autres options : les hors-la-loi, les Amérindiens des réserves et les mormons (Foucher, 1995).

¹³⁴ Le plan de situation ou *establishing shot* en anglais.

ce toit a été montré avec des usagers plus tôt dans le film. Ainsi, il est tout naturel que les trois principales qualifications paysagères du New York aérien soient directement liées à l'humain sur les toits et aux usages de ces toits.

Le deuxième élément venant à l'esprit est l'importance de l'idée de « nature » au sein des inventions paysagères plus « traditionnelles ». Ainsi, il est question de vallée, de bosquet, de grève ou de colline, ceci même si l'homme n'est parfois pas bien loin. Par exemple, la campagne, qui avoisine la ville, se fait « pays jardin » et devient *domestiquée et belle* par opposition à *sauvage et stérile* (Roger, 1997) tandis que la basse montagne est « [u]n mélange étonnant de la nature sauvage et de la nature cultivée » (extrait de *Julie ou la nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau, cité dans Roger, 1997 : 90). Pour la mer, on parle de rivage, de plage, de récif et de falaise (Corbin, 1997), pour la zone supérieure de la montagne de pics, de neige et de glaciers alors que pour le désert de l'Ouest américain on parle de sable, cactus-cierge, de ravins et de plateaux. Dans une temporalité plus près de nous, l'importance de l'élément « nature » est aussi mise de l'avant dans l'invention du marais où les termes « nature à l'état brut » et « milieux sauvages préservés » sont utilisés (Donadieu, 1996).

La ville étant *man-made*, « *made by people rather than by nature* » (Merriam-Webster, 2015), l'élément naturel se fait bien évidemment plus discret qu'en pleine montagne ou en bordure de marais. Cela ne veut cependant pas dire que la « nature » est absente des paysages urbains ou encore que les paysages « traditionnels » sont entièrement « naturels ». De fait, Central Park présente une faune et une flore diversifiées (Foderaro, 2013) alors que l'invention de la campagne est celle d'une campagne *domestiquée* et non *sauvage* (Roger, 1997). Aussi, les qualifications paysagères de l'espace aérien des toits de New York portent-elles la trace de nombreux éléments naturels que ce soit des arbustes sur un toit, les arbres en bordure de la rue, Central Park, le fleuve Hudson ou encore les oiseaux et les insectes de la bande sonore¹³⁵.

Le dernier élément venant à l'esprit est le caractère déterminant du cinéma dans la création et la diffusion des qualifications paysagères contemporaines de l'espace aérien des

¹³⁵ Les animaux et les insectes sont visuellement peu nombreux dans les représentations des toits, fort probablement en raison des défis supplémentaires que pose un tournage lorsqu'ils sont présents.

toits de New York comparativement aux inventions plus anciennes¹³⁶. De fait, comme nous l'avons déjà mentionné au chapitre 3, les modèles d'artialisation issus de la peinture et de la littérature sont fondamentaux dans l'invention de la campagne au XVI^e siècle, de la montagne au XVIII^e siècle et du rivage de la mer au XVIII^e et XIX^e siècle.

Or, au fil des siècles, de nouveaux paysages se dessinent, résultant des sensibilités nouvelles et d'avancées scientifiques et technologiques. C'est le cas de l'invention de la haute montagne au XIX^e siècle où « il semble bien que l'esprit de conquête, scientifique et sportive, ait pris le relais de la sensibilité poétique » (Roger, 1997 : 92). De fait, selon Roger, l'accès à la zone supérieure a mis en relief la faillite des modèles consacrés de la *peinture de paysage* et l'incapacité des peintres de l'époque « de *paysager* de tels pays » (Roger, 1997 : 95), ceci tout en profitant des nouveaux modèles issus de la photographie, notamment le *paysage historique* « où se perçoit, pour la première fois, la poussée du relief » (Roger, 1997 : 97).

Un phénomène semblable a touché l'invention du paysage de l'Ouest américain et celle du paysage urbain de New York. Confrontés au « caractère exceptionnel » de l'Ouest et à la « brutale émergence de la réalité urbaine » (Mottet, 1998 : 111), les peintres de l'époque peignent à représenter ces paysages à travers les modèles européens reconnus forçant du coup les Américains à « inventer une vision originale de ces territoires » (Mottet, 1998 : 15). Ainsi, si dans un premier temps l'artialisation de l'Ouest américain et du paysage de New York est plutôt tributaire des arts nobles, la photographie joue bientôt un rôle capital dans l'invention de ces paysages, même si elle est éventuellement supplantée par le cinéma (Mottet, 1998).

7.3 Au sujet des symboliques du toit

Les trois principales qualifications paysagères de l'espace aérien des toits de New York possèdent une forte charge symbolique. De fait, comme nous l'avons démontré au chapitre précédent, la symbolique de l'abri et de la protection est étroitement liée à la qualification paysagère *New York romantique* ainsi qu'à la « seconde maison » de la variante *toit habité*. De son côté, la symbolique de la domination et du prestige des hauteurs est tout naturellement associée à la variante *terrasse du penthouse*, étant pratiquement née de la représentation des

¹³⁶ Notons que l'invention du paysage des toits de New York a elle aussi bénéficié de l'apport des représentations cinématographiques, principalement celles des années 1930.

penthouses new-yorkais dans le cinéma américain, tout comme, dans une moindre mesure, la qualification paysagère *New York est Manhattan*. Ceci résume les symboliques associées aux principales qualifications paysagères, mais non celles associées aux représentations des toits dans le cinéma américain contemporain.

En effet, même si la symbolique du seuil et du passage n'est liée à aucune qualification paysagère, de nombreuses représentations y sont reliées. Nous avons mentionné au chapitre 1 que cette symbolique exprime traditionnellement la combinaison de la terre et du ciel, le toit permettant de passer du premier au second. Ainsi, dans *Commandments* (1997), le personnage de Seth se rend sur le toit pour parler à dieu. À l'inverse, Gozer, dieu de la destruction, arrive sur terre par un passage créé au sommet du toit d'un gratte-ciel dans *Ghostbusters* (1984). Dans *Bad Company* (2002) et *The First Wives Club* (1996), les personnages sur le toit prennent la décision de passer dans l'autre monde et se suicident en sautant du toit. La mort en tombant du toit peut aussi être accidentelle comme dans *Juice* (1992) et *The Basketball Diaries* (1995).

La symbolique du seuil et du passage présente dans les scènes analysées propose également d'autres interprétations du « passage ». Par exemple la transformation de soi dans *Notorious* (2009) où le personnage de Christopher Wallace, élève du secondaire se rend sur le toit où il conserve un coffre fermé à clé. Sur place, il change de vêtements et de l'image de bon garçon qu'il maintient devant sa mère il devient *street gangster*, portant gros bijoux en or, chaussures de sport immaculées et pistolet dissimulé. Dans la même veine, on retrouve Peter Parker découvrant le plein potentiel de ses nouveaux pouvoirs en sautant de toit en toit dans *Spider-Man* (2002) puis tentant de recréer l'expérience alors qu'il a perdu ses pouvoirs dans *Spider-Man 3* (2007). Le début ou la conclusion d'une étape importante de la vie est une autre interprétation de la symbolique du passage. On en retrouve divers exemples : une graduation dans *The Wackness* (2008), un mariage dans *Heights* (2005), un premier anniversaire de naissance dans *Wall Street: Money Never Sleeps* (2010), un enterrement dans *Family Business* (1989) ou encore une naissance dans *Batteries Not Included* (1987).

Conclusion

À l'origine de cette thèse se trouvait notre désir d'assister à la révolution de la cinquième façade, révolution où les résidents de Montréal, New York, Chicago ou Los Angeles prendraient d'assaut les toits de leur ville, ces espaces généralement nus mais disponibles, pour se les approprier en les transformant en oasis, poste d'observation, salle à manger, salon de discussion, jardin potager, etc. Une véritable révolution du vivre en ville où avoir un réel espace extérieur ne rimerait plus uniquement avec bungalow de banlieue ou chalet au bord d'un lac, mais aussi avec aménagement et développement durable. Nombreuses sont les personnes travaillant sur les avantages et la faisabilité des toits verts, beaucoup moins sont celles cherchant à comprendre la signification de ces lieux pour tout un chacun, en particulier lorsque mis en conjonction avec la question des paysages, sujet d'actualité s'il en est un. Étant convaincus de l'importance de connaître et de comprendre l'environnement dans lequel nous vivons, son histoire, ses significations, ses représentations, ses usages et ses paysages, nous avons entrepris cette recherche sur les toits de New York. En cours de route, nous avons étudié les représentations des toits de New York dans le cinéma américain contemporain en nous attardant sur les usages historiques de ces toits. Au final, nous avons mis en relief les trois principales qualifications paysagères du New York aérien, soit la qualification paysagère *New York est Manhattan*, la qualification paysagère *New York romantique* et la qualification paysagère du *toit domestique*, tout en rendant compte de l'apport des films dans le processus de qualification du paysage.

Mais pourquoi étudier les représentations des toits dans les films? *Weekend at Bernie's* (1989) a été l'un des premiers films inscrits sur la liste des films à analyser. Il n'a pas été nécessaire de le visionner, nous savions déjà que le film comprenait une scène de toit, gracieuseté d'un souvenir d'adolescence où nous découvrions que le toit n'était pas seulement un espace de transit pour Vito Corleone dans *The Godfather: Part II* (1974), mais une extension de la demeure équivalent à une cour arrière pour les résidents de la grande ville. Un simple exemple parmi tant d'autres de l'impact que les représentations véhiculées par les *moving images* peuvent avoir sur notre connaissance de même que notre compréhension de la ville et du monde dans lequel nous vivons. Le film, étant le « *leading medium depicting the*

urban in the late 20th and early 21st centuries » (Brandel et al., 2011 : 257), est intimement lié à la vie en ville et peut en révéler les pratiques sociales (Penz, 2010). De fait, selon Orr (2003), la « *cinematic city* » imite la vie en ville, une vie où les « *[c]ity dwellers not only live in a world planned for them by designers, builders, and architects, they also create their own life-worlds within, saturated in the symbolic, which is drenched and varied.* » (Orr, 2003 : 285) Conséquemment, la ville qui en découle ne se résume pas uniquement à la somme de ses parties, mais plutôt à une concentration et une accumulation de « *living tissue* » résultant des activités de tous les jours et des événements de la sphère publique ayant marqué son histoire. Le film représente ce « *living tissue* », mais en fait intégralement partie (Orr, 2003), reprenant l'idée selon laquelle les représentations sont autant le produit de la culture ou de l'individu que leur producteur et qu'elles évoluent dans le temps.

Reprenons les propos de Prendergast cités plus tôt portant sur l'acte de la représentation : « *representation is not simply passive reflection of ways of looking at the world but itself an active force in the social construction of reality.* » (Prendergast, 2000 : 12) Toute représentation est donc une fabrication, une action délibérée impliquant des choix (Bowles, 2006). Les représentations véhiculées au cinéma sont particulièrement riches et complexes parce que résultantes d'une vision fabriquée collectivement par les diverses personnes impliquées dans la réalisation des films. Ceci est particulier et unique au cinéma comparativement aux médias plus anciens comme la littérature, la peinture et la photographie où les représentations reflètent généralement la vision d'un seul auteur. Aussi, le cinéma, parce qu'il est un média de masse, est tout particulièrement efficace dans la diffusion des représentations, d'un côté, parce que les idéologies y sont consciemment et volontairement représentées et, de l'autre, parce que ces idéologies sont maintes fois reprises et répétées, tant par une variété de films à l'intérieur du média cinéma que par différents médias, par exemple le cinéma, la télévision et la presse écrite. Les représentations issues du cinéma sont donc fréquentes, riches et complexes tout en étant accessibles à un grand nombre de personnes, tant du point de vue du visionnement des films, le cinéma étant l'une des principales formes de divertissement grand public (Quart et Auster, 2011), que du point de vue de la compréhension des messages véhiculés par les codes utilisés. Au sujet de ce dernier point, Leclerc (1989) souligne, discutant du modèle de la communication développé par Jakobson, que les films

utilisent simultanément différents codes¹³⁷ permettant du coup des corrélations de redondance, de contraste et de complémentarité entre ces codes. Ce à quoi nous ajouterons, suivant les propos formulés par une personne de l'assistance comprenant *réellement* la signification des paroles de la chanson *Up on the Roof*¹³⁸ populaire au début des années 1960 lors d'une communication¹³⁹, que la présence simultanée de différents codes dans les films pourrait aussi hypothétiquement pallier à une connaissance limitée de certains de ces codes et même en améliorer la compréhension future.

C'est ici que se situe l'un des éléments clés de cette recherche de même que l'un de ses deux principaux apports : le regard sociologique découlant de la présence humaine, de l'usage, et du mouvement dans les processus de l'invention et de la qualification paysagère. De fait, en sélectionnant des films où les toits mettent en scène au moins un des personnages principaux ou secondaires, nous avons choisi de nous concentrer sur l'aspect visuel du paysage, mais aussi, et surtout, sur les valorisations découlant de la présence humaine dans le paysage et des usages qu'il fait du toit, c'est-à-dire de contacts expérientiels et polysensoriels de l'homme avec son environnement. Aussi, étant donné que les qualifications paysagères de l'espace aérien des toits de New York prennent appui sur les usages réels historiques et les usages actuels tels que représentés dans les films, l'homme est partie intégrante de l'invention et des qualifications paysagères, à la fois par sa présence, son usage du toit et son interaction avec les autres usagers, à la fois à travers ses émotions et son expérience polysensorielle du lieu et de la ville. Enfin, le cinéma présente généralement des situations et une expérience réalistes et polysensorielles qui favorisent l'immersion du spectateur dans un univers et des expériences auxquels il peut s'identifier. Or pour s'identifier, le spectateur doit comprendre en totalité ou en partie les codes mis en oeuvre dans le film. C'est ici que le mouvement entre en jeu puisqu'il aide à la compréhension de l'usage et, par extrapolation, du paysage. Cette

¹³⁷ Nous faisons référence ici au schéma de Roman Jakobson où la transmission d'un message sur un contexte donné entre le destinataire, ou l'émetteur, et le destinataire, ou le récepteur, passe par un canal de transmission tout en ayant recours à un code, soit un ensemble conventionnel de signes communs aux deux parties (Leclerc, 1989). Ici, le cinéma est le destinataire et le public le destinataire tandis que la langue et certains bruits, par exemple une sirène d'auto-patrouille, sont des ensembles conventionnels de signes communs.

¹³⁸ Écrite par Gerry Goffin et Carole King.

¹³⁹ *Up on the Roof: Uses and Representations of New York Rooftops* (1870-2011), communication en lien avec cette recherche présentée dans le cadre de la *Urban History Group annual conference « Sensing the City: Experience, Emotion and Exploration, 1600-2013 »* qui s'est déroulée les 4 et 5 avril 2013 à l'University of York au Royaume-Uni.

compréhension est favorisée par la lecture des mouvements et des expressions faciales des personnages. Elle est aussi favorisée par la lecture de l'espace, tant l'espace du toit que l'espace de la ville et la relation entre les deux, à travers les mouvements du personnage et de la caméra. Ceci est d'autant plus important que le cinéma, à l'instar de la photographie ou de la peinture, est un média à deux dimensions.

Le second apport de cette recherche se situe au niveau de la méthodologie de collecte de données. En effet, nous avons développé une méthode mixte de collecte de données qui combine une lecture visuelle et formelle des représentations à une lecture socioculturelle et expérientielle, ce qui permet de prendre en compte à la fois de la dimension *factuelle*, à la fois de la dimension *sensible*. Ce faisant, notre méthode de collecte de données s'inscrit dans les nouvelles tendances d'étude du paysage où ces deux dimensions, plutôt que de s'opposer, sont considérées comme parties intégrantes des paysages (Poullaouec-Gonidec et al., 2005). De plus, la méthode développée permet de prendre en compte les différentes couches du film, permettant du coup de rendre compte tant des réalités physico-spatiales des toits et de la ville que des usagers des toits, des usages qu'ils font de ces toits et des contacts expérientiels et polysensoriels qui en découlent. Le caractère mixte de la méthode et la prise en compte de toutes les couches du film selon une perspective paysagère en font une méthode de collecte de données et une méthode d'analyse complètes et aisément reproductibles qui peuvent aussi s'adapter au domaine télévisuel ou encore selon les besoins des chercheurs, tant pour l'étude de paysages urbains que pour celle de paysages ruraux.

Les troisième et quatrième objectifs de cette recherche étaient de rendre compte à la fois de l'apport des usages historiques des toits de New York, à la fois de l'apport des films américains contemporains, le tout dans les qualifications paysagères de l'espace aérien des toits de New York afin de constater et de comprendre ces qualifications paysagères contemporaines. Nous croyons fermement que la connaissance et la compréhension de l'environnement dans lequel nous vivons sont essentielles dans l'optique d'un aménagement et d'un développement durable de la ville, ou encore de la campagne et de la forêt.

Mais la connaissance et la compréhension ne sont pas suffisantes, encore faut-il les intégrer aux discours et aux pratiques d'aménagement. En 2010, dans un chapitre du recueil de texte *The City and the Moving Image* François Penz soulignait d'ailleurs l'importance pour les

professionnels de l'architecture et de l'urbanisme de mieux comprendre les mécanismes entourant la représentation de la ville au cinéma, ceci afin qu'eux aussi puissent transmettre, par l'entremise de films, « *their vision of a future city* » (Penz, 2010 : 233). Ceci est d'autant plus important que, selon Keiller, « *the representation of urban space in films does seem to be a factor in the current scenarios of urban regeneration.* » (Keiller, 2003 : 382)

Figure 220 - L'apiculture sur toiture dans *Elementary* (2012)



Source : CBS.

Les trois principales qualifications paysagères du New York aérien identifiées et discutées dans les chapitres précédents sont liées aux représentations des toits dans le cinéma américain contemporain, c'est-à-dire des films sortis en salle aux États-Unis entre 1980 et 2011 inclusivement. À l'occasion, nous avons aussi inclus dans les chapitres portant sur l'analyse paysagère certains films plus récents afin d'illustrer un point particulier, notamment pour rendre compte des sensibilités et intérêts émergents comme l'agriculture urbaine sur toiture et la réappropriation des espaces extérieurs, dont les toits, pour la pratique d'activités physiques. L'intérêt pour la question des toits et de leurs usages combiné à une rapide évolution des sensibilités urbaines, notamment tout ce qui a trait à la santé et la notion de produits locaux, permet d'envisager une future qualification paysagère liée à la fonction du toit comme espace pour les loisirs, le bien-être physique et la santé. Cependant, tenant compte du court délai de production des émissions de télévision¹⁴⁰, de la qualité des productions

¹⁴⁰ Le délai moyen entre le début de la production d'un épisode d'une série télévisée et sa diffusion est de 1 à 3 mois alors que le délai moyen entre le début de la production d'un film et sa sortie en salle est de 1 à 5 ans.

télévisuelles depuis le tournant des années 2010 et du nombre potentiel de téléspectateurs¹⁴¹, nous pensons que des analyses futures alliant les représentations cinématographiques et télévisuelles seraient préférables¹⁴² à une analyse basée exclusivement sur les représentations cinématographiques, d'autant plus que le cinéma populaire est une « *conservative industry* » (Keiller, 2003 : 382) donc potentiellement plus lente à incorporer les changements de valeurs d'une société donnée.

Enfin, dans le cadre de cette recherche, nous avons délibérément choisi de concentrer notre attention sur les représentations cinématographiques et la question de la qualification des paysages tout en excluant les questions de perception et de réception. Ceci parce que nous cherchions avant tout à étudier et à comprendre la question du toit dans l'environnement urbain à travers ses représentations, ses usages et ses valorisations tout en identifiant, s'il y avait lieu, une qualification paysagère. Or, devant l'absence d'études significatives en lien avec notre questionnement et nos intérêts, nous avons opté pour une recherche exploratoire englobante, d'où notre choix de ne pas limiter notre corpus de recherche à uniquement quelques films. Ce faisant, nous pensons avoir jeté quelques bases qui, nous espérons, serviront pour de futures recherches, recherches qui pourront prendre la forme, par exemple, d'une étude sur la perception des qualifications paysagères de l'espace aérien des toits de New York, d'une étude sur la réception des valorisations des toits dans les films, d'une étude comparant les qualifications paysagères de l'espace aérien des toits de New York avec ceux d'une autre ville, ou encore d'une démarche de *monitoring* du paysage et des qualifications paysagères de l'espace aérien des toits de New York.

¹⁴¹ À titre d'exemple, le premier épisode de la série *Elementary* diffusé sur le réseau CBS le 27 septembre 2012 a attiré 13,3 millions de téléspectateurs. La figure 108 présente une scène de cet épisode. On y voit les personnages de Joan Watson et de Sherlock Holmes observer les ruches de ce dernier sur le toit du bâtiment où il réside. Dans le dernier épisode de la saison 2014-2015, Sherlock et un ami sont assis sur ce même toit et regardent un film projeté sur un mur, reprenant l'idée du toit comme espace de divertissement et illustrant une tendance actuelle dans plusieurs villes du monde, dont Melbourne, New York, Los Angeles et Londres où des films sont présentés sur les toits.

¹⁴² Ceci bien évidemment si la période d'étude débute autour de l'année 2010.

Index analytique des films

#

5 Flights Up¹⁴³, **24**, **260***¹⁴⁴,
13 *Going on 30*, 178, 184, 185*, 290
16 *Blocks*, 189, 272

A

A Guide to Recognizing Your Saints, 149, 150*, 229, 269
A Home at the End of the World, 184, 187, 188*, 257
A Perfect Murder, 131, 152, 154*, 267, 275*, 279, 286, 288*
Alice, 141, 144*, 224
An Affair to Remember, 225
Anger Management, 147, 148*, 187, 194, 203*
Annie Hall, 92
Applause, 24, 235
Art School Confidential, 139, 141*, 273
Arthur, 172, 173*, 225,
August Rush, 24, 187, 198, 200, 222, 227, 230, 231*, 268, 275*, 282
Author! Author!, 139, 140*
Autumn in New York, 131, 149, 150*, 169*, 222, 224*, 267

B

Bad Company, 273*, 302
Bamboozled, 186*
Batteries Not Included, 302
Beastly, 186, 210, 211*
Beat Street, 150, 152*
Bed of Roses, 130, 137, 139*, 187, 188*, 232, 239, 288, , 289*
Big Daddy, 172, 183, 203, 204*, 206
Bless the Child, 175*
Bringing Out the Dead, 178, 179*
Broadway Melody of 1936, 295
Broadway Melody of 1938, 295
Brooklyn's Finest, 178*, 228, 229*
Brown Sugar, 187*

C

Carlito's Way, 135, 180*, 185, 187, 196
City by the Sea, 272, 290
Cloverfield, 186, 197, 290

¹⁴³ Les titres en caractères gras ne font pas partie de notre corpus de « films à analyser ».

¹⁴⁴ L'astérisque identifie la présence d'une figure.

Commandments, 189*, 302
Confessions of a Shopaholic, 145, 147*, 233, 242*
Conspiracy Theory, 180, 182*, 257
Coyote Ugly, 144, 145*, 171, 172*, 197, 288
Crocodile Dundee II, 271, 287

D

Daredevil, 101, 199, 200, 230, 288
Date Night, 180, 181*
Definitely, Maybe, 222
Desperately Seeking Susan, 182*, 223, 283*
Down to You, 172, 198, 220, 257

E

Empire, 227, 228
Entrapment, 152, 153*
Everyone Says I Love You, 133*, 186, 233, 287

F

Fame, 148, 149*, 177, 226
Family Business, 170, 220, 302
Fantastic Four: Rise of the Silver Surfer, 187, 220
Fighting, 172, 173*, 194
Finding Forrester, 220, 255*, 287
Fort Apache the Bronx, 180
Friends with Benefits, 148, 149*, 196, 224, 282

G

Ghostbusters, 98, 302
Girlfight, 227
God Told Me To, 92
Green Card, 137, 138*, 150, 151*, 187, 188*, 258
Gun Shy, 178

H

Hackers, 224
Hamlet, 189*
Harriet the Spy, 273
Heights, 131, 133*, 177, 198, 199*, 220, 302
Hitch, 241, 242
Home Alone 2: Lost in New York, 197, 290
How to Lose a Guy in 10 Days, 130, 131*, 169*, 182, 186, 258
Hudson Hawk, 270

I

In Good Company, 187, 254

Independence Day, 196, 197*
It Runs in The Family, 130, 255*
It's Kind of a Funny Story, 131*, 144, 146*, 171

J

Juice, 171, 172*, 180, 181*, 189, 272, 302
Julie & Julia, 152*, 220, 221*, 222, 257, 283, 288
Jumper, 203, 204*, 206
Jungle 2 Jungle, 287

K

Kate & Leopold, 137, 138, 187, 225, 226*, 283, 288, , 289*
Keeping the Faith, 144, 145*, 194*
Kick-Ass, 144, 178, 179*, 270, 271*
King-Kong, 37
Kissing Jessica Stein, 234
Krush Groove, 170, 171*, 177, 256

L

Le Hussard sur le Toit, 37
Le Mépris, 33*
Limitless, 141, 142*
Lord of War, 203, 204*
Lucky Number Slevin, 180, 181*, 200

M

Made of Honor, 194, 227*, 286
Married to the Mob, 152, 153*
Max Payne, 168
Men in Black, 98, 272, 273
Money Train, 286
Mr. Deeds, 172, 270
Music and Lyrics, 137, 177, 178*
My Super Ex-Girlfriend, 175, 176*, 268

N

Nick and Norah's Infinite Playlist, 144, 194, 209*, 290
Nighthawks, 270, 271*
No Reservations, 134, 135*, 175
Notorious, 137, 138*, 302

O

On a Clear Day You Can See Forever, 92
On the Waterfront, 24

P

Passion of Mind, 137, 144, 145*, 288

Picture Perfect, 258, 259*
Prime, 276
Prizzi's Honor, 177*

R

***Raging Bull*, 220**
Raising Victor Vargas, 24, 170, 171*, 174, 269*
Ransom, 175, 176*, 228, 281*, 282
***Rear Window*, 195**
Regarding Henry, 174, 175*, 183, 196, 287
Remo Williams: The Adventure Begins, 177, 256
Rent, 135, 136*, 150, 151*, 184, 279*, 288
Return to Paradise, 183*
Romeo Is Bleeding, 131, 132*, 147*, 170, 200, 201*, 290
***Rooftops*, 101, 257**
Runaway Bride, 173, 174*, 233, 234*, 257, 287*

S

Saving Face, 195*
***Serpico*, 92**
Sex and The City 2, 174*
Sleepless in Seattle, 225, 236*, 290, 291*
Solitary Man, 175
Something Borrowed, 186, 224, 241*, 288
Spider-Man, 150, 151*, 302
Spider-Man 2, 281*
Spider-Man 3, 302
State of Grace, 170, 228
Step Up 3D, 143*, 173, 198*, 256, 290, 291*
***Swing Time*, 56**

T

Take the Lead, 184, 257*
Tap, 135, 137*, 184, 185*, 257, 268, 269*, 270, 278
Tempest, 179, 196*
The Adjustment Bureau, 290
The Art of Getting By, 169, 170*, 177, 255
The Art of War, 180
The Basketball Diaries, 273, 302
The Bounty Hunter, 139, 140*
The Bourne Ultimatum, 180
The Brave One, 175
The Daytrippers, 221
The Devil's Advocate, 177, 178
***The Dictator*, 24, 258*, 260**
The First Wives Club, 137*, 189, 273, 277, 278*, 286, 302

The Freshman, 131, 132*
***The Godfather: Part II*, 24, 92, 303**
***The Goodbye Girl*, 92**
The Guru, 135, 229, 256, 281, 282*, 288
The Insider, 178
The Last Dragon, 187, 256*
The Muppets Take Manhattan, 98, 177, 197, 207*, 290
The Nanny Diaries, 179, 180*, 223*,
The Object of My Affection, 147, 148*, 185, 186, 194, 255
The Paper, 133, 134*, 152, 154*
The Pope of Greenwich Village, 177, 208*
The Secret of My Success, 184*, 254
The Sisterhood of the Traveling Pants 2, 169, 170*, 183, 226, 238*, 257
***The Sky's the Limit*, 242, 243**
The Smurfs, 141, 142*
The Wackness, 194, 195*, 203, 205*, 220, 221*, 224, 302
Then She Found Me, 229, 230*, 286
Three Men and a Baby, 173
TMNT, 180
Today's Special, 183, 199, 200, 231
Tower Heist, 267, 268*, 286
Twelve, 141, 142*, 228
Two Lovers, 183, 184*, 229
Two Weeks Notice, 277*

U

U.S. Marshals, 175, 176*, 200

V

Vanilla Sky, 139, 141*, 186

W

Wall Street: Money Never Sleeps, 135, 136*, 182, 183*, 220, 302

Weekend at Bernie's, 135, 258, 276*, 279, 281, 288*, 303

***West Side Story*, 24**

What Happens in Vegas, 135, 136*, 184, 256

When Harry Met Sally..., 220, 237*, 238

Who's That Girl, 148, 149*, 272*

Y

You Don't Mess with the Zohan, 200, 273

Bibliographie

- A Pyramid of Fire (1891). *The New York Times*, 2 novembre.
- A Sleeping Man Falls off a Roof (1869). *The New York Times*, 2 août.
- Adams, M. (1929). Modern worshipers of that old God, the sun. *New York Times Magazine*(7 juillet).
- Adatto, L. (2014). *Roof Explorer's Guide: 101 New York City Rooftops*. New York: Leslie Adatto.
- Addison Gallery of American Art. (2015). Collection. Repéré à <http://www.andover.edu/Museums/Addison/Collection/Pages/default.aspx>
- Adorno, T. W. (1991). *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Londres; New York: Routledge.
- Allen, I. L. (1993). *The City in Slang: New York Life and Popular Speech*. New York: Oxford University Press.
- Allerton House. (1919). *The American Architect*, 115(2267), 773-776.
- Amusement Notes (1884). *The New York Times*, 18 juin.
- Amusements: General Mention (1883a). *The New York Times*, 4 juillet.
- Amusements: General Mention (1883b). *The New York Times*, 15 juillet.
- Andraos, A. et Wood, D. (Dir.). (2010). *Above the Pavement the Farm! Architecture & Agriculture at PFI*. New York: Princeton Architectural Press.
- Andrews, F. E. (1929). New York roofs hold a life on their own. *The New York Times*, 10 mars.
- Anger, J., Fiebrig, I. et Schnyder, M. (2014). *Edible Cities: Urban Permaculture for Gardens, Balconies, Rooftops, and Beyond*. East Meon (Royaume-Uni): Permanent Publications.
- Ankersmit, F. (2003). Pygmalion: Rousseau and Diderot on the Theatre and on Representation. *Rethinking History*, 7(3), 315-339.
- Anonyme (2011). Roof Gardens: London, Paris, New York - Planting and Design Ideas from Five Spectacular City Retreats. *Gardens Illustrated*(179), s.p.
- Aubry, P. (1996). De la place de certains documents d'urbanisme dans l'invention des paysages. *Publics et Musées*(10), 51-62.

- Augoyard, J.-F. (1995). La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère? Dans A. Roger (dir.), *La théorie du paysage en France* (p. 334-345). Seyssel (France): Champ Vallon.
- Aumont, J. et Marie, M. (2004). *L'analyse des films*. Paris: Armand Colin.
- Azzarito, L., Munro, P. et Solmon, M. A. (2004). Unsettling the Body: The Institutionalization of Physical Activity at the Turn of the 20th Century. *Quest (Journal of the National Association for Kinesiology and Physical Education in Higher Education)*, 56(4), 377-396.
- Bachelard, G. (2009). *La poétique de l'espace*. Paris: Presses universitaires de France.
- Baker, D. (2007). *The United States since 1980*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Barthwal, S., Chandola-Barthwal, S., Goyal, H., Nirmani, B. et Awasthi, B. (2014). Socio-economic acceptance of rooftop rainwater harvesting – A case study. *Urban Water Journal*, 11(3), 231-239.
- Baudrillard, J. (1986). *Amérique*. Paris: Grasset.
- Beck, R. C. et Teasdale, P. (1977). *Study of Roof Decks as Communal Amenity Space*. s.l.: s.n.
- Béguin, F. (1994). Les toits de Paris; anatomie artistique d'un morceau de ville. Dans F. Leclercq et P. Simon (dir.), *Les toits de Paris: de toits en toits* (p. 235-251). Paris: Editions du Pavillon de l'Arsenal; Hazan Editions.
- Belmont, J. (1977). *Études et réalisations de J. Belmont*. Paris: Ed. D. Vincent et Cie.
- Benjamin, L. L., Dakin, K. et Pantiel, M. (2013). *The Professional Design Guide to Green Roofs*. Portland; Londres: Timber Press
- Berque, A. (1995). De paysage en outre-pays. Dans A. Roger (dir.), *La théorie du paysage en France* (p. 346-359). Seyssel (France): Champ Vallon.
- Berque, A. (2000). *Médiance de milieux en paysages*. Paris: Éditions Belin.
- Besse, J.-M. et Tiberghien, G. A. (2003). L'expérience du paysage. Dans J. B. Jackson (dir.), *À la découverte du paysage vernaculaire* (p. 9-34). Arles; Paris: Actes sud; École nationale supérieure du paysage.
- Betsky, A. (2005). Preface. Dans E. Melet et E. Vreedenburgh (dir.), *Rooftop Architecture: Building on an Elevated Surface* (p. 2-4). Rotterdam: NAI Publishers.
- Billard, M. (2011). Sky's the limit: Yogis head outdoors. *The New York Times*, 17 juin.

- Biosolar Roof. (2015). *Our aims*. Repéré à <http://www.biosolarroof.com/project/our-aims.html>
- Blake, R. A. (2005). *Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee*. Lexington (KY): University Press of Kentucky.
- Bleakley, A., Jamieson, P. E. et Romer, D. (2012). Trends of sexual and violent content by gender in top-grossing U.S. films, 1950-2006. *Journal of Adolescent Health, 51*(1), 73-79.
- Bouquet, S. (2005). Théorie anglo-saxonne. Dans T. Jousse et T. Paquot (dir.), *La ville au cinéma: encyclopédie* (p. 111-114). Paris: Cahiers du cinéma.
- Bourassa, S. C. (1991). *The Aesthetics of Landscape*. Londres, New York: Belhaven Press.
- Bowles, K. (2006). Representation. Dans S. Cunningham et G. Turner (dir.), *The Media and Communications in Australia* (p. 72-84). Crows Nest (Australie): Allen & Unwin.
- Bradbury, D. (2009). *The Iconic House: Architectural Masterworks Since 1900*. New York: Thames & Hudson.
- Brandel, M., Gloystein, M. L., Miro, J., Nolte, S. et Rasche, N. (2011). The cinematic city: The point of arrival as a clash of spaces in the films *Midnight Cowboy*, *Great Expectations*, and *Day Night Day Night*. Dans J. M. Gurr et W. Rausert (dir.), *Cityscapes in the Americas and Beyond: Representations of Urban Complexity in Literature and Film* (p. 257-265). Tempe (AZ): Bilingual Press/Editorial Bilingüe.
- Broto, C. (2008). *Smart Home Extensions*. Barcelone: Links.
- Broto, C. (2015a). *Green Roofs*. Barcelone: Links.
- Broto, E. (2015b). *New Roofs*. Barcelone: Links.
- Bruni, F. (2010). Manhattan's rooftop bars: Heaven's gates. *The New York Times*, 22 juillet.
- Brutails, J.-A. (1988). *Pour comprendre les monuments de la France: notions pratiques d'archéologie à l'usage des touristes*. (7^e éd.). Paris: Hachette.
- Bullock, N. (2003). Two cinematic readings of the Parisian suburb's. *City: Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action, 7*(3), 386-399.
- Busch, A. (1991). *Rooftop Architecture: The Art of Going Through the Roof*. (1^e éd.). New York: H. Holt.
- Buxton, C. et Lindberg, C. A. (Dir.). (2009). *Oxford American Dictionary & Thesaurus*. New York: Oxford University Press.

- Canham, S. et Wu, R. (2009). *Portraits from Above: Hong Kong's Informal Rooftop Communities*. Berlin: Peperoni Books.
- Carrot City. (2014). *About*. Repéré à <http://www.ryerson.ca/carrotcity/overview.html>
- Cauquelin, A. (1989). *L'invention du paysage*. Paris: Plon.
- Cerón-Palma, I., Sanyé-Mengual, E., Oliver-Solà, J., Montero, J.-I. et Rieradevall, J. (2012). Barriers and opportunities regarding the implementation of Rooftop Eco.Greenhouses (RTEG) in Mediterranean Cities of Europe. *Journal of Urban Technology*, 19(4), 87-103.
- Chenet-Faugeras, F. (1994). L'invention du paysage urbain. *Romantisme*, 24(83), 27-38.
- Child, J., Beck, S. et Bertholle, L. (1961). *Mastering the Art of French Cooking*. New York: Knopf.
- Chion, M. (1987). Symphonies sur nos écran. Dans L. Grenier et A. Akerman (dir.), *Cités-cinés* (p. 177-184). Paris: Éditions de la Villette; La Grande Halle; Ramsay.
- Chow, Y. F. et de Kloet, J. (2013). Flânerie and acrophilia in the postmetropolis: Rooftops in Hong Kong cinema. *Journal of Chinese Cinemas*, 7(2), 139-155.
- Cieutat, M. (1987). Éthique et symbolique urbaines: l'exemple américain. Dans L. Grenier et A. Akerman (dir.), *Cités-cinés* (p. 72-83). Paris: Éditions de la Villette; La Grande Halle; Ramsay.
- City Roof Tops Used for Tuberculosis Camps (1910). *The New York Times*, 15 mai.
- Clark, C., Adriaens, P. et Talbot, F. B. (2008). Green Roof Valuation: A Probabilistic Economic Analysis of Environmental Benefits. *Environmental Science & Technology*, 46(6), 2155-2161.
- Cohen, J.-L. (1994). L'empire céleste contre l'ignoble toiture; la ville au-delà de son apparence. Dans F. Leclercq et P. Simon (dir.), *Les toits de Paris: de toits en toits* (p. 125-139). Paris: Editions du Pavillon de l'Arsenal; Hazan Editions.
- Collectif (2011). *New York Rooftop Gardens*. Kempen (DE): teNeues.
- Collectif (2015). *Living Roofs*. Kempen (DE): teNeues.
- Columbia DKV (Columbia University Digital Knowledge Ventures) et Dolkart, A. S. (2003). *The Architecture and Development of New York City: The Birth of the Skyscraper*. Repéré à http://ci.columbia.edu/0240s/0242_2/index_text.html

- Conseil de l'Europe (2000). *Convention européenne du paysage*. Traité adopté le 20 octobre 2000 à Florence (Italie).
- Corbin, A. (1990). *Le territoire du vide: l'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*. Paris: Flammarion.
- Corbin, A. (1997). La mer et l'émergence du désir du rivage. *Aménagement et nature*, n°125 - L'aménagement côtier intégré, 5-15.
- Corkin, S. (2011). *Starring New York: Filming the Grime and the Glamour of the Long 1970s*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Corrigan, T. et Barry, P. (2012). *The Film Experience: An Introduction*. Boston: Bedford/St. Martins.
- Corrigan, T. et White, P. (2009). *The Film Experience: An Introduction*. Boston: Bedford/St. Martin's.
- Costa Duran, S. (2007). *Roof Design*. Cologne: Daab.
- Courthion, P. (Dir.). (1948). *Courbet, raconté par lui-même et par ses amis*. Genève: Cailler.
- Cueco, H. (1995). Approches du concept de paysage. Dans A. Roger (dir.), *La théorie du paysage en France* (p. 168-181). Seyssel (France): Champ Vallon.
- Currie, G. (1995). *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*. Cambridge (Royaume-Uni); New York: Cambridge University Press.
- Curtis, H. S. (1915). *Education Through Play*. New York: The Macmillan Company.
- Davies, C. (2006). *Key Houses of the Twentieth Century: Plans, Sections and Elevations*. New York: W.W. Norton.
- de Bonhome, N., Dalcourt, J. et Garon Labrecque, J. (2006). Urbanisation du Piedmont en vue! Dans G. Domon, J. Froment, J. Ruiz et E. Vouligny (dir.), *Les paysages de l'ordinaire: révéler, créer, infléchir. Dix projets de mise en valeur des paysages du canton de Kildare* (p. 60-69). Montréal: École d'architecture de paysage, Chaire en paysage et environnement de l'Université de Montréal.
- de Lépinay, J.-Y. (2005). Archives. Dans T. Jousse et T. Paquot (dir.), *La ville au cinéma: encyclopédie* (p. 42-51). Paris: Cahiers du cinéma.
- de Sade, C. (2008). Les flâneuses. *Architecture à vivre* (41), 64-73.
- de Wolf, I. (1963). *The Italian Townscape*. Londres: Architectural Press.

- Deffontaines, P. (1980). *L'homme et sa maison*. Paris: Gallimard.
- Dépelteau, F. (2000). *La démarche d'une recherche en sciences humaine: de la question de départ à la communication des résultats*. Bruxelles: De Boeck; Québec: Les Presses de l'Université Laval.
- Donadieu, P. (Dir.). (1996). *Paysages de marais*. Paris: Jean-Pierre de Monza.
- Donadieu, P. (1998). Du désir de campagne à l'art du paysagiste. *L'espace géographique*, 3, 193-203.
- Donadieu, P. (2009). Petit lexique de géomédiation paysagiste. *Projets de paysage*, 24 décembre.
- Dubois Petroff, M.-P. (2007). *La nouvelle vie des toits*. Paris: Massin.
- Dubost, F. et Lizet, B. (1995). Pour une ethnologie du paysage. Dans Anonyme (dir.), *Paysage au pluriel: pour une approche ethnologique des paysages* (p. 225-240). Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Dunnett, N. et Kingsbury, N. (2004). *Planting Green Roofs and Living Walls*. Portland (OR): Timber Press.
- Dupont, O. (1994). Évolution technique et architecturale des toitures pentées; de la différentiation des toitures par l'ornementation à l'affirmation de la toiture, objet architectural. Dans F. Leclercq et P. Simon (dir.), *Les toits de Paris: de toits en toits* (p. 195-199). Paris: Editions du Pavillon de l'Arsenal; Hazan Editions.
- Dyer, H. (2012). *Potatoes on Rooftops: Farming in the City*. Toronto: Annick Press.
- East Side Roof Garden (1896). *The New York Times*, 9 août.
- Éditions Larousse. (2015a). *Dictionnaires de français: Dichotomie*. Repéré à <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dichotomie/25322>
- Éditions Larousse. (2015b). *Dictionnaires de français: Romantique*. Repéré à <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/romantique/69785-IVx7zWuejH642zgw.99>
- Éditions Larousse. (2015c). *Dictionnaires de français: Romantisme*. Repéré à <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/romantisme/69789?q=romantisme-69029>

- Eleb, M. (1994a). Du besoin au luxe; sous les toits de Paris. Dans F. Leclercq et P. Simon (dir.), *Les toits de Paris: de toits en toits* (p. 77-88). Paris: Editions du Pavillon de l'Arsenal; Hazan Editions.
- Eleb, M. (1994b). Être ou paraître; de la coupole au toit-terrasse. Sur les toits de Paris. Dans F. Leclercq et P. Simon (dir.), *Les toits de Paris: de toits en toits* (p. 159-176). Paris: Editions du Pavillon de l'Arsenal; Hazan Editions.
- Eliade, M. (1986). *Briser le toit de la maison: la créativité et ses symboles*. Paris: Gallimard.
- Everland. (2010). *Info*. Repéré le 14 avril 2000
- Fabricant, F. (2012). Up where the air is rare. *The New York Times*, 15 mai.
- Farley, R. (2014). *New York Water Towers*. New York: KMW Studio.
- Fatal Fall From a Roof (1869). *The New York Times*, 16 août.
- Fleetwood, B. (1979). The new elite and urban renaissance. *The New York Times Magazines*, 14 janvier, p. 16-22, 26, 34-35.
- Foderaro, L. W. (2012). In the book bag, more garden tools. *The New York Times*, 23 novembre.
- Foderaro, L. W. (2013). Canvassing Central Park and finding new tenants. *The New York Times*, 27 août.
- Fondation Le Corbusier. (2015). Appartement de M. Charles de Beistegui, Paris, France, 1929. Repéré à http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4572&sysLanguage=fr-fr&itemPos=2&itemSort=fr_fr_sort_string1%20&itemCount=78&sysParentName=&sysParentId=64
- Fondazione Renzo Piano. (2015). *Story - Lingotto Factory Conversion*. Repéré à <http://www.fondazionerenzopiano.org/project/92/lingotto-factory-conversion/genesis/>
- Foner, N. (2013). Introduction: Immigrants in New York City in the New Millennium. Dans N. Foner (dir.), *One Out of Three: Immigrant New York in the Twenty-First Century* (p. 1-34). New York: Columbia University Press.
- Fortin, A. (2015). *Imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois*. Québec: Les Presses de l'Université Laval.
- Foucher, M. (1995). Du désert, paysage du western. Dans A. Roger (dir.), *La théorie du paysage en France* (p. 74-87). Seyssel (France): Champ Vallon.

- Frank's Cafe. (2011). *Information*. Repéré à <http://frankscafe.org.uk/information/>
- Friedrich-Schoenberger, M. (2007). *Dachaufbauten: Konstruktion und Design moderner Aufstockungen*. Munich: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Frith, S. (1986). Hearing secret harmonies. Dans C. MacCabe (dir.), *High Theory/ Low Culture: Analysing Popular Television and Film* (p. 53-70). New York: St. Martin's Press.
- Gardens on the Roof. (1920). *The American Architect*, 117(2320), 736.
- Garton Ash, T. (2002). The peril of too much power. *The New York Times*, 9 avril.
- Geiger, J. et Rutsky, R. L. (Dir.). (2005). *Film Analysis: A Norton Reader*. New York: W.W. Norton.
- Genghini, M. et Solomita, P. (2003). *Sur le toit*. Arles: Actes sud.
- Godfrey, W. (2007). Film and Representation: Three Readings (second reading). Dans M. Goodall, J. Good et W. Godfrey (dir.), *Crash Cinema: Representation in Film* (p. xiv-xv). Newcastle (Royaume-Uni): Cambridge Scholars Publishing.
- Good, J. (2007). Film and Representation: Three Readings (first reading). Dans M. Goodall, J. Good et W. Godfrey (dir.), *Crash Cinema: Representation in Film* (p. xii-xiv). Newcastle (Royaume-Uni): Cambridge Scholars Publishing.
- Gorgolewski, M., Komisar, J. et Nasr, J. (2011). *Carrot City: Creating Places for Urban Agriculture*. New York: The Monacelli Press.
- Gossé, M. H. (Dir.). (1998). *La façade du ciel: l'architecture à toiture plate = De Gevel Van de Hemel: Platte Dak Architectuur = The Sky Front: Flat Roof Architecture*. Bruxelles: Skyline Editions.
- Goy, R. J. (1988). *Venetian Vernacular Architecture: Traditional Housing in the Venetian Lagoon*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Grand-Carteret, J. (1983). *La montagne à travers les âges*. Genève: Slatkine.
- Grant, G. (2006). *Green Roofs and Facades*. Bracknell (Royaume-Uni): BRE Press.
- Green, P. (2011). On city rooftops, scrappy green spaces in bloom. *The New York Times*, 22 juin.
- Grindon, L. (2005). Art and genre in Raging Bull. Dans K. J. Hayes (dir.), *Martin Scorsese's Raging Bull* (p. 19-40). Cambridge (Royaume-Uni): Cambridge University Press.

- Groth, P. (1997). Framework for Cultural Landscape Study. Dans P. Groth et T. W. Bressi (dir.), *Understanding Ordinary Landscapes* (p. 1-21). New Haven: Yale University Press.
- Hall, S. (1997). The Work of Representation. Dans S. Hall (dir.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (p. 13-74). Londres; Thousand Oaks (CA): Sage.
- Hanson, B. et Schmidt, S. (Dir.). (2012). *Green Roofs and Rooftop Gardens*. New York: Brooklyn Botanical Garden.
- Harper, G. et Rayner, J. (Dir.). (2010). *Cinema and Landscape: Film, Nation and Cultural Geography*. Bristol; Chicago: Intellect.
- Harrington, J. W. (1936). Sun-bathers on increase; City's roof-tops being made into heavens for seekers of tan. *The New York Times*, 5 juillet.
- Helsby, W. (2005). Representation and Theories. Dans W. Helsby, R. Ashbury, J. Cassey, M. Ramey et P. Turner (dir.), *Understanding Representation* (p. 3-25). Londres: BFI Publishing.
- Herbert, D. (2014). *Videoland: Movie Culture at the American Video Store*. Berkeley: University of California Press.
- Hofer, V. et Schiff, B. P. (2010). *New York City Gardens*. Munich: Hirmer Verlag.
- Holcomb, G. (1983). John Sloan and 'McSorley's Wonderful Salon'. *American Art Journal*, 15(2), 4-20.
- Homes on the Roofs (1924). *The New York Times*, 24 février.
- Hopkins, G. et Goodwin, C. (2011). *Living Architecture: Green Roofs and Walls*. Collingwood (Australie): CSIRO Publishing.
- Houdart, T. et Houdart, M.-F. (2004). *La prairie sur le toit*. Lamazière-Basse (France): Maïade.
- How New York Dines Outdoors (1905). *The New York Times*, 23 juillet.
- Hummon, D. M. (1989). House, Home, and Identity in Contemporary American Culture. Dans S. M. Low et E. Chambers (dir.), *Housing, Culture, and Design: A Comparative Perspective* (p. 207-228). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- Ignatieva, M. et Ahrné, K. (2013). Biodiverse green infrastructure for the 21st century: from “green desert” of lawns to biophilic cities. *Journal of Architecture and Urbanism*, 37(1), 1-9.
- Jackson, J. B. (1984). *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven: Yale University Press.
- Jackson, J. B. (2003). *À la découverte du paysage vernaculaire*. Arles; Paris: Actes sud ; École nationale supérieure du paysage.
- Jenkins, P. (2006). *Decade of Nightmares: The End of the Sixties and the Making of Eighties America*. New York: Oxford University Press.
- Jodidio, P. (2007). *100 Great Extensions & Renovations*. Mulgrave (Australie): Images Publishing Group.
- Johnston, J. et Newton, J. (1997). *Building Green: A Guide to Using Plants on Roofs, Walls and Pavements*. Londres: London Ecology Unit.
- Jonas, G. (1966, 13 août). A beginning, *The New Yorker*, p. 22-23.
- Jones, K. (2005). New York super star. Dans T. Jousse et T. Paquot (dir.), *La ville au cinéma: encyclopédie* (p. 499-508). Paris: Cahiers du cinéma.
- Jousse, T. (2005). Des villes et des films. Dans T. Jousse et T. Paquot (dir.), *La ville au cinéma: encyclopédie* (p. 9-11). Paris: Cahiers du cinéma.
- Jovchelovitch, S. (2007). *Knowledge in Context: Representations, Community and Culture*. Londres; New York: Routledge.
- Jungels, J., Rakow, D. A., Allred, S. B. et Skelly, S. M. (2013). Attitudes and aesthetic reactions toward green roofs in the Northeastern United States. *Landscape and Urban Planning*, 117(2013), 13-21.
- Keiller, P. (2003). The city of the future. *City: Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action*, 7(3), 376-386.
- Kellett, J. (2011). More than a roof over our head: Can planning safeguard rooftop resources? *Urban Policy and Research*, 29(1), 23-36.
- Kohn, E. P. (2010). *Hot Time in the Old Town: The Great Heat Wave of 1896 and the Making of Theodore Roosevelt*. New York: Basic Books.

- Kotkin, J., Cox, W., Modarres, A. et Renn, A. M. (2014). *Research Report for the Seminar on Size is Not the Answer: The Changing Face of the Global City*. Civil Service College, Singapore.
- Kostof, S. (2004). *The City Shaped: Urban Patterns and Meanings Through History*. New York; Boston: Bulfinch Press.
- Ksiazek, K., Fant, J. et Skogen, K. (2012). An Assessment of Pollen Limitation on Chicago Green Roofs. *Landscape and Urban Planning*, 107(4), 401-408.
- Kunz, M. N. et Schönwetter, C. (2005). *Best Designed Outdoor Living: Terraces, Balconies, Rooftops, Courtyards = Terrassen, Balkone, Dachterrassen, Höfe*. (1^e éd.). Ludwigsburg (DE): Avedition.
- Lankevich, G. (2015). *New York City, New York, United States*. Repéré à <http://www.britannica.com/place/New-York-City>
- Lassus, B. (1991). Les continuités du paysage. *Urbanisme et architecture*(250), 64-68.
- Lattanzio, J. (1994). Du toit dans les écrits d'architectes; comment sublimer l'incontournables? Dans F. Leclercq et P. Simon (dir.), *Les toits de Paris: de toits en toits* (p. 61-75). Paris: Editions du Pavillon de l'Arsenal; Hazan Editions.
- Lau, S. S. Y. et Yang, F. (2009). Introducing healing gardens into a compact university campus: design natural space to create healthy and sustainable campuses. *Landscape Research*, 34(1), 55-81.
- Lawson, L. J. (2005). *City Bountiful: A Century of Community Gardening in America*. Berkeley: University of California Press.
- Leclerc, J. (1989). *Qu'est-ce que la langue?* Laval: Mondia.
- Leclercq, F. et Simon, P. (1994a). Toits de Paris; vision en plongée ou en contre-plongée? Dans F. Leclercq et P. Simon (dir.), *Les toits de Paris: de toits en toits* (p. 9-16). Paris: Editions du Pavillon de l'Arsenal; Hazan Editions.
- Leclercq, F. et Simon, P. (Dir.). (1994b). *Les toits de Paris: de toits en toits*. Paris: Editions du Pavillon de l'Arsenal; Hazan Editions.
- Lefebvre, M. (Dir.). (2006). *Landscape and Film*. New York: Routledge.
- LeFrak Calicchio, D. et Amon, R. M. (2011). *Rooftop Gardens: The Terraces, Conservatories, and Balconies of New York*. New York: Rizzoli.

- Lenclud, G. (1995). Ethnologie et paysage. Dans Anonyme (dir.), *Paysage au pluriel: pour une approche ethnologique des paysages* (p. 3-17). Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Lessard, J.-P. (2009). *De l'espace narratif au dehors: deux histoires théoriques du hors-champ. Mémoire (M. en études cinématographiques)*. Montréal: Université de Montréal.
- Leung, D. Y. C., Tsui, J. K. Y., Chen, F., Yip, W.-K., Vrijmoed, L. L. P. et Liu, C.-H. (2011). Effects of urban vegetation on urban air quality. *Landscape Research*, 36(2), 173-188.
- Lévesque, L. (2007). *Invention d'une paysagéité de l'interstitiel: contribution du discours architectural contemporain: le parcours de Peter D. Eisenman (1963-1988)*. Thèse (Ph.D. en aménagement). Montréal: Université de Montréal.
- Lewcock, R. et Brands, G. (1977). The Boat as an Architectural Symbol. Dans P. Oliver (dir.), *Shelter, Sign and Symbol* (p. 107-116). Woodstock: Overlook Press.
- Lewis, P. F. (1979). Axioms for Reading the Landscape: Some Guide to the American Scene. Dans D. W. Meinig (dir.), *The Interpretation of Ordinary Landscape. Geographical Essays* (p. 11-32). New York: Oxford University Press.
- Library of Congress. (2015). *Digital Collections*. Repéré à <https://www.loc.gov/collections/>
- Loder, A. (2014). 'There's a meadow outside my workplace': A phenomenological exploration of aesthetics and green roofs in Chicago and Toronto. *Landscape and Urban Planning*, 126(2014), 94-106.
- Low, S. M. et Chambers, E. (Dir.). (1989). *Housing, Culture, and Design: A Comparative Perspective*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Lurçat, A. (1929). *Architecture*. Paris: Édition Au sans pareil.
- MacLean, A. (2012). *Up on the Roof: New York's Hidden Skyline Spaces*. New York: Princeton Architectural Press.
- Madre, F., Vergnes, A., Machon, N. et Clergeau, P. (2014). Green roofs as habitats for wild plant species in urban landscapes: First insights from a large-scale sampling. *Landscape and Urban Planning*, 122(2014), 100-107.
- Mandel, L. (2013). *EAT UP: The Inside Scoop on Rooftop Agriculture*. Gabriola Island (BC): New Society Publishers.

- Martínez, A. (2005). *Habitar la cubierta = Dwelling on the Roof*. Barcelone: Editorial Gustavo Gili.
- Maubourguet, P. (Dir.). (1996). *Le petit Larousse illustré*. Paris: Larousse.
- Meinig, D. W. (1979). The Beholding Eye: Tens Versions of the Same Scene. Dans D. W. Meinig (dir.), *The Interpretation of Ordinary Landscape. Geographical Essays* (p. 33-48). New York: Oxford University Press.
- Melet, E. et Vreedenburgh, E. (2005). *Rooftop Architecture: Building on an Elevated Surface*. Rotterdam: NAI Publishers.
- Merriam-Webster. (2015). *Merriam-Webster Online Dictionary: Man-made*. Repéré à <http://www.merriam-webster.com/dictionary/man-made>
- Michigan State University. (2015). *Green Roof Research: About the Program*. Repéré à <http://www.hrt.msu.edu/greenroof/>
- Mignot, C. (1994). La ville classique; des inventions constructives pour une plus grande perfection. Dans F. Leclercq et P. Simon (dir.), *Les toits de Paris: de toits en toits* (p. 47-59). Paris: Editions du Pavillon de l'Arsenal; Hazan Editions.
- Miles, M. B. et Huberman, A. M. (2003). *Analyse des données qualitatives*. Bruxelles: De Boeck Université.
- Minguet, J. M. (Dir.). (2008). *Private Landscapes: Terrazas y jardines privados*. Sant Adrià de Besòs (Espagne): Monsa.
- Ministère de l'Écologie du Développement durable et de l'Énergie. (2015). *Les Atlas de paysages - méthode pour l'identification, la caractérisation et la qualification des paysages*. La Défense: Ministère de l'Écologie, du Développement durable et de l'Énergie.
- Mornement, A. (2007). *Extensions*. Londres: Laurence King.
- Mostaedi, A. (2006). *Great Space: Home Extensions*. Barcelone: Links.
- Mottet, J. (1998). *L'invention de la scène américaine: cinéma et paysage*. Paris; Montréal: L'Harmattan.
- Mottet, J. (Dir.). (1999). *Les paysages du cinéma*. Seyssel (France): Champ Vallon.
- Museum of Fine Arts (Boston). (2014). *Pigeons, 1910: John Sloan (American, 1871-1951)*. Repéré à <http://www.mfa.org/collections/object/pigeons-32498>

- Museum of Fine Arts (Boston). (2015). MFA Images. Repéré à <http://www.mfa.org/collections/mfa-images>
- Museum of the City of New York. (2015). *Collections Portal*. Repéré à <http://collections.mcny.org/C.aspx?VP3=CMS3&VF=Home>
- Nagase, A. et Dunnett, N. (2010). Drought Tolerance in Different Vegetation Types for Extensive Green Roofs: Effects of Watering and Diversity. *Landscape and Urban Planning*, 97(4), 318-327.
- Naidoo, I. (2013, 29 décembre). Vegies with a higher purpose, *The Sydney Morning Herald*. Repéré à <http://www.traveller.com.au/vegies-with-a-higher-purpose-2zxa3>
- Natali, M. (1996). *L'image-paysage: iconologie et cinéma*. Saint-Denis (France): Presses Universitaires de Vincennes.
- New York City Department of City Planning. (2014a). *Total Ancestry Reported for New York City and Boroughs, 2012 American Community Survey 1-Year Estimate*. Repéré à http://www.nyc.gov/html/dcp/pdf/census/nyc_boros_2012_ancestry.pdf
- New York City Department of City Planning. (2014b). *Total Population by 5 Year Age Groups New York City, Boroughs and Census Tracts, 2000*. Repéré à <http://www.nyc.gov/html/dcp/pdf/census/sf1p1.pdf>
- New York City Department of City Planning. (2015). *New York City Population: Population Facts*. Repéré à <http://www1.nyc.gov/site/planning/data-maps/nyc-population/population-facts.page>
- New York City Department of City Planning - Population Division. (2014). *NYC Total and Foreign-born Population, 1790-2000*. Repéré à http://www.nyc.gov/html/dcp/pdf/census/1790-2000_nyc_total_foreign_birth.pdf
- New York City LPC (Landmarks Preservation Commission) (1966a). Municipal Building. Designation Report. Repéré à <http://s-media.nyc.gov/agencies/lpc/lp/0079.pdf>
- New York City LPC (Landmarks Preservation Commission) (1966b). St. Patrick's Cathedral and Lady Chapel, and Rectory and Cardinal's Residence. Designation Report. Repéré à <http://s-media.nyc.gov/agencies/lpc/lp/0267.pdf>
- New York City LPC (Landmarks Preservation Commission) (1975). United State Courthouse. Designation Report. Repéré à <http://s-media.nyc.gov/agencies/lpc/lp/0883.pdf>

- New York City LPC (Landmarks Preservation Commission) (1983). Woolworth Building. Designation Report. Repéré à <http://s-media.nyc.gov/agencies/lpc/lp/1273.pdf>
- New York City LPC (Landmarks Preservation Commission) (1985). Rockefeller Center. Designation Report. Repéré à http://neighborhoodpreservationcenter.org/db/bb_files/1985RockefellerCenter.pdf
- New York City LPC (Landmarks Preservation Commission) (2008). *The Allerton 39th Street House*. Designation report. Repéré à <http://www.nyc.gov/html/lpc/downloads/pdf/reports/allerton.pdf>
- New York City LPC (Landmarks Preservation Commission) (2010). *Paul Rudolph Penthouse & Apartments*. Designation report. Repéré à <http://www.nyc.gov/html/lpc/downloads/pdf/reports/2390.pdf>
- New York Public Library. (2015). Digital Collections. Repéré à <http://digitalcollections.nypl.org>
- Noguez, D. (2010). *Cinéma & ...*. Paris: Paris expérimental.
- Olmo, C. M. (1994). *Il Lingotto, 1915-1939: l'architettura, l'immagine, il lavoro*. Turin: Umberto. Allemandi & C.
- Open-air Libraries for the City's Poor (1910). *The New York Times*, 24 avril.
- Orr, J. (2003). The city reborn: Cinema at the turn of the century. Dans T. Fitzmaurice et M. Shiel (dir.), *Screening the City* (p. 284-298). Londres: Verso.
- Osmundson, T. (1999). *Roof Gardens: History, Design, and Construction*. (1^e éd.). New York: W.W. Norton.
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2003). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris: Armand Colin.
- Panerai, P., Demorgon, M. et Depaule, J.-C. (1999). *Analyse urbaine*. Marseille: Éditions Parenthèses.
- Paquette, S., Poullaouec-Gonidec, P. et Domon, G. (2008). *Guide de gestion des paysages au Québec: lire, comprendre et valoriser le paysage*. Québec: Gouvernement du Québec.
- Paquot, T. (2003). *Le toit: seuil du Cosmos*. Paris: Alternatives.
- Paquot, T. (2005). Cinéma et « après-ville ». Dans T. Jousse et T. Paquot (dir.), *La ville au cinéma: encyclopédie* (p. 13-17). Paris: Cahiers du cinéma.

- Parc Zoologique de Paris. (2013). *Au coeur du projet de rénovation du Parc Zoologique de Paris*. Repéré à <http://www.parczoologiqueparis.fr/fr/zoo/actualites/coeur-projet-renovation-parc-zoologique-paris>
- Parks and Playgrounds (1890). *The New York Times*, 28 décembre.
- Paska, M. (2014). *The Rooftop Beekeeper: A Scrappy Guide to Keeping Urban Honeybees*. San Francisco: Chronicle Books.
- Peck, S. W. (2008). *Award Winning Green Roof Designs: Green Roofs for Healthy Cities*. Atglen (PA): Schiffer.
- Penz, F. (2010). The real city in the reel city: Towards a methodology through the case of Amélie. Dans R. Koeck et L. Roberts (dir.), *The City and the Moving Image: Urban Projections* (p. 233-251). Basingstoke (Royaume-Uni) ; New York: Palgrave Macmillan.
- Penz, F. et Lu, A. (2011). Introduction: What is Urban Cinematics? Dans F. Penz et A. Lu (dir.), *Urban Cinematics: Understanding Urban Phenomena Through the Moving Image* (p. 7-19). Bristol (Royaume-Uni): Intellect.
- Pickering, W. S. F. (2000a). Introduction. Dans W. S. F. Pickering (dir.), *Durkheim and Representations* (p. 1-8). Londres; New York: Taylor & Francis.
- Pickering, W. S. F. (2000b). Representations as Understood by Durkheim: An Introductory Sketch. Dans W. S. F. Pickering (dir.), *Durkheim and Representations* (p. 11-23). Londres; New York: Taylor & Francis.
- Picon, A. (1994). L'invention du toit-terrasse; imaginaire architectural, usages et techniques. Dans F. Leclercq et P. Simon (dir.), *Les toits de Paris: de toits en toits* (p. 35-44). Paris: Editions du Pavillon de l'Arsenal; Hazan Editions.
- Pires, A. (1997). Échantillonnage et recherche qualitative: essai théorique et méthodologique. Dans J. Poupart et Groupe de recherche interdisciplinaire sur les méthodes qualitatives (dir.), *La recherche qualitative: enjeux épistémologiques et méthodologiques* (p. 113-169). Montréal: Gaëtan Morin, Éditeur.
- Poullaouec-Gonidec, P. (1993). Esthétique des paysages de la modernité. *Trames (revue de l'aménagement)*(9), 4-6.

- Poullaouec-Gonidec, P., Domon, G. et Paquette, S. (2005). Le paysage, un concept en débat. Dans P. Poullaouec-Gonidec, G. Domon et S. Paquette (dir.), *Paysages en perspective* (p. 19-43). Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.
- Poullaouec-Gonidec, P. et Paquette, S. (2005). Des paysages de l'urbain. Dans P. Poullaouec-Gonidec, G. Domon et S. Paquette (dir.), *Paysages en perspective* (p. 275-318). Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.
- Poullaouec-Gonidec, P. et Paquette, S. (2011). *Montréal en paysages*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.
- Powrie, P. (2006). The fabulous destiny of the accordion in French cinema. Dans P. Powrie et R. Stilwell (dir.), *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film* (p. 137-151). Aldershot (Royaume-Uni): Ashgate.
- Prendergast, C. (2000). *The Triangle of Representation*. New York: Columbia University Press.
- President to Open a Blind Lighthouse (1913). *The New York Times*, 17 février.
- Prochazka, A., Breux, S., Séguin Griffith, C. et Boyer-Mercier, P. (2015). Le toit: territoire à découvrir. Dans A. Prochazka, S. Breux, C. Séguin Griffith et P. Boyer-Mercier (dir.), *Toit urbain: Les défis énergétiques et écosystémiques d'un nouveau territoire* (p. 3-15).
- Quart, L. et Auster, A. (2011). *American Film and Society since 1945*. Santa Barbara: Praeger.
- Raban, J. (1974). *Soft City*. New York: E. P. Dutton.
- Redner, H. (1994). *A New Science of Representation: Towards an Integrated Theory of Representation in Science, Politics, and Art*. Boulder: Westview Press (CO).
- Reitano, J. (2010). *The Restless City: A Short History of New York From Colonial Times to the Present*. New York: Routledge.
- Rhodes, H. (1916). What is a New-Yorker? *Harper's Magazine*, 133(795), 320-332.
- Rich, S. (2012). *Urban Farms*. New York: Abrams.
- Riessman, C. K. (2002). Narrative Analysis. Dans A. M. Huberman et M. B. Miles (dir.), *The Qualitative Researcher's Companion* (p. 217-270). Thousand Oaks (CA): Sage Publications.
- Rocher, B. (1994). Préface. Dans F. Leclercq et P. Simon (dir.), *Les toits de Paris: de toits en toits* (p. 7-9). Paris: Editions du Pavillon de l'Arsenal; Hazan Editions.

- Rodtchenko, A. (1988). *Alexandre Rodtchenko: écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*. Paris: P. Sers.
- Roehr, D. et Kong, Y. (2010). "Retro-greening" suburban Calgary: Application of the green factor to a typical Calgary residential site. *Landscape Journal*, 29(2), 124-143.
- Roger, A. (1978). *Nus et paysages: essai sur la fonction de l'art*. Paris: Aubier.
- Roger, A. (1991). Le paysage occidental: rétrospective et prospective. *Le Débat*(65), 14-28.
- Roger, A. (1997). *Court traité du paysage*. Paris: Éditions Gallimard.
- Roof Garden Novelties (1909). *The New York Times*, 5 septembre.
- Roof Sleeping Now Popular in New York (1908). *The New York Times*, 5 juillet.
- Roofscape / Le paysage des toits. (2013). *À propos / About us*. Repéré à <http://roofscape.org>
- Ross, D. (1995). High Society. *Gardens Illustrated*(14), 48-55.
- Roth, M. (2012). *Roof: Architecture + Design*. Salenstein (Suisse): Braun.
- Sabourin, P. (2003). L'analyse de contenu. Dans B. Gauthier (dir.), *Recherche sociale: de la problématique à la collecte des données* (p. 357-385). Sainte-Foy: Les Presses de l'Université du Québec.
- Saint-Pierre, R. (2008). Ciel, ma maison! *Architecture à vivre* (44), 148-159.
- Sandeau, J. (1948). *Vie et malheurs de Horace de Saint-Aubin*. Paris: Pressédition.
- Sanders, J. (2001). *Celluloid Skyline: New York and the Movies*. New York: Alfred A. Knopf.
- Sanders, J. (Dir.). (2006). *Scenes From the City: Filmmaking in New York, 1966-2006*. New York: Rizzoli.
- Sanders, J. (Dir.). (2013). *Scenes From the City: Filmmaking in New York*. New York: Rizzoli.
- Sanyé-Mengual, E., Cerón-Palma, I., Oliver-Solà, J., Montero, J.-I. et Rieradevall, J. (2015). Integrating horticulture into cities: A guide for assessing the implementation potential of Rooftop Greenhouses (RTGs) in industrial and logistics parks, *Journal of Urban Technology*.
- Sbriglio, J. (2008). *Le Corbusier: the Villa Savoye*. Paris: Fondation Le Corbusier; Basel: Birkhäuser.

- Sbriglio, J. (2009). *Le Corbusier. Habiter: de la villa Savoye à l'unité d'habitation de Marseille*. Paris: Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Musée des monuments de France; Arles: Aristeas, Actes Sud.
- Screen Actors Guild. (2010). *Young Performers Handbook*. Los Angeles: Screen Actors Guild.
- Segrave, K. (2005). *Suntanning in 20th Century America*. Jefferson (NC): McFarland & Co.
- Séguin Griffith, C. (2015). Habiter les toits et l'imaginaire filmique. Dans A. Prochazka, S. Breux, C. Séguin Griffith et P. Boyer-Mercier (dir.), *Toit urbain: les défis énergétiques et écosystémiques d'un nouveau territoire* (p. 153-1973). Québec: Les Presses de l'Université Laval.
- Serafin, A. (2009). Paris communal: Art meets dinner at the Palais de Tokyo. *The New York Times Style Magazine*, 2 juillet.
- Serrats, M. (Dir.). (2010). *Cloud9: Rooftop Architecture*. Barcelone: Loft Publications.
- Simon, P. (1994). La ville sans modèle; situations actuelles. Dans F. Leclercq et P. Simon (dir.), *Les toits de Paris: de toits en toits* (p. 211-225). Paris: Editions du Pavillon de l'Arsenal; Hazan Editions.
- Simon, P. (2015). Le toit, sujet d'architecture. Dans A. Prochazka, S. Breux, C. Séguin Griffith et P. Boyer-Mercier (dir.), *Toit urbain: Les défis énergétiques et écosystémiques d'un nouveau territoire* (p. 87-104). Québec: Les Presses de l'Université Laval.
- Skinner, C. J. (2006). Urban Density, Meteorology and Rooftops. *Urban Policy and Research*, 24(3), 355-367.
- Smith, N. (2003). La gentrification généralisée: d'une anomalie locale à la "régénération" urbaine comme stratégie urbaine globale. Dans C. Bidou-Zachariasen (dir.), *Retours en ville: des processus de gentrification urbaine aux politiques de revitalisation des centres* (p. 45-72). Paris: Descartes.
- Snodgrass, E. C., Dunnett, N., Gedge, D. et Little, J. (2011). *Small Green Roofs: Low-Tech Options for Greener Living*. Portland, Londres: Timber Press.
- Song, J. et Choi, Y. (2015). Evaluation of rooftop photovoltaic electricity generation systems for establishing a green campus. *Geosystem Engineering*, 18(1), 51-60.

- Sorlin, P. (2006). Deceptive images: The social sciences and the puzzle of moving pictures. Dans P. Hamilton (dir.), *Visual research methods* (p. 167-184). Londres: Sage.
- Sorrell, K. S. (2004). *Representative Practices: Peirce, Pragmatism, and Feminist Epistemology*. New York: Fordham University Press.
- Stevens, A. (1998). La tradition du toit plat. Dans M. H. Gossé (dir.), *La façade du ciel: L'architecture à toiture plate = De Gevel Van de Hemel: Platte Dak Architectuur = The Sky Front: Flat Roof Architecture* (p. 28-59). Bruxelles: Skyline Editions.
- Stevens, D. (1997). *Roof Gardens, Balconies, and Terraces*. New York: Rizzoli.
- Tafuri, M. (1987). "Machine et mémoire": The city in the work of Le Corbusier. Dans H. A. Brooks (dir.), *Le Corbusier* (p. 203-218). Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Texas A&M University. (2011). *Interdisciplinary Green Roof Research Group: About*. Repéré à http://faculty-legacy.arch.tamu.edu/bdvorak/about_the_center.htm
- The Bancroft Library - UC Berkeley. (2011). Slaying the Dragon of Debt, Fiscal Politics and Policy from the 1970s to the Present: 1980-82 Early 1980s Recession. Repéré à <http://bancroft.berkeley.edu/ROHO/projects/debt/1980srecession.html>
- The Broadway League. (2010a). *IBDB Internet Broadway Database: Garden Theater*. Repéré à <http://www.ibdb.com/venue.php?id=1167>
- The Broadway League. (2010b). *IBDB Internet Broadway Database: New Amsterdam Roof*. Repéré à <http://www.ibdb.com/venue.php?id=1033>
- The Broadway League. (2010c). *IBDB Internet Broadway Database: New Amsterdam Theatre*. Repéré à <http://www.ibdb.com/venue.php?id=1294>
- The City of New York. (2013). *About New York*. Repéré à <http://home2.nyc.gov/html/lmec/html/about/nycapital.shtml>
- The Green Infrastructure Research Group. (2013). *Green Roofs*. Repéré à <http://thegirg.org/2013/08/22/green-roofs/>
- The Green Roof Center. (2015). *About The Green Roof Centre*. Repéré à http://www.thegreenroofcentre.co.uk/about_us
- The Heat and the Theatres (1896). *The New York Times*, 16 avril.
- The Hebrew Institute (1891). *The New York Times*, 8 novembre.
- The Neglected Possibilities of City Roofs (1911). *The New York Times*, 27 août.

- The New American Theatre (1893). *The New York Times*, 30 avril.
- The New York Times. (2015). *New York Times Article Archive*. Repéré à <http://www.nytimes.com/ref/membercenter/nytarchive.html>
- The New Yorker. (2015). *Archive*. Repéré à <http://www.newyorker.com/archive>
- The Real Estate Field (1911). *The New York Times*, 20 octobre.
- The Use of Roofs for Recreation. (1915). *The American Architect*, 107(2041), 65-71.
- Thibaud, J.-P. (2002). L'horizon des ambiances urbaines. *Communications* (73, Manières d'habiter), 185-201.
- Thompson, V. (1899). The roof-gardens of New York. *The Cosmopolitan*, 27(5), 503-514.
- Thoren, R. (2014). *Landscapes of Change: Innovative Designs for Reinvented Sites*. Portland; Londres: Timber Press.
- Tilston, C. et Gorton, S. (2008). *Rooftop and Terrace Gardens: A Step-by-Step Guide to Creating a Modern and Stylish Space*. Weinheim (GER); Chichester (Royaume-Uni): Wiley.
- Tremblay, F. et Poullaouec-Gonidec, P. (2002). Contre le tout paysage: pour des émerges et... des oublis. *Cahiers de Géographie du Québec*, 46(129), 345-355.
- Tsarounas, G. (Dir.). (2014). *Green Walls Green Roofs: Designing Sustainable Architecture*. Mulgrave (Australie): The Images Publishing Group.
- Tubercular Camp on Hospital Roof (1908). *The New York Times*, 16 août.
- Turner, G. (2006). *Film as Social Practice*. Londres; New York: Routledge.
- Unlike. (2015). *Nomiya: Dining in the Sky*. Repéré à <http://unlike.net/paris/food/nomiya>
- Unwin., S. (2010). *Twenty Buildings Every Architect Should Understand*. Oxon (UK); New York: Routledge.
- Uzman, M. (2007). *Ganz oben: Leben am Dach = At the top: Living on the Roof*. Vienne: Brandstätter Verlag.
- Van Hoogstraten, N. (1997). *Lost Broadway Theatres*. New York: Princeton Architectural Press.
- Van Mechelen, C., Van Meerbeek, K., Dutoit, T. et Hermy, M. (2015). Functional diversity as a framework for novel ecosystem design: The example of extensive green roofs. *Landscape and Urban Planning*, 136(2015), 165-173.

- VanRensselaer, S. (1901). Midsummer in New York. *The Century Magazine*, 62(4), 483-501.
- Verne, J. (1871). *Une ville flottante*. Paris: Hetzel.
- Vialle, C. (2000). *Entre ciel et terre, les toits de Paris*. Paris: Parigramme.
- Villa « Le Lac » Le Corbusier. (2015). *Historique*. Repéré à <http://www.villalelac.ch/fr/historique.html>
- Ville de Montréal. (2015). *Plan d'urbanisme. Action 11.1: Préserver le caractère du mont Royal et sa prédominance dans le paysage urbain*. Repéré à http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=2761,3097714&_dad=portal&_schema=PORTAL
- Voisenat, C. et Nottoghem, P. (1995). Avant-propos. Dans Anonyme (dir.), *Paysage au pluriel: pour une approche ethnologique des paysages* (p. xi-xiii). Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Walter, F. (1991). La montagne des Suisses. Invention et usage d'une représentation paysagère (XVIIIe-XXe siècle). *Études rurales*(121-124), 91-107.
- Ward, R. (2013, 2 février). Ward, Rosemarie (2013). How am I doin'?, *The Economist*. Repéré à <http://www.economist.com/blogs/democracyinamerica/2013/02/remembering-ed-koch>
- Webb, J. (2009). *Understanding Representation*. Los Angeles; Londres: SAGE.
- Welcome Oases in New York's Desert of Roofs (1910). *The New York Times*, 14 août.
- Whittinghill, L. J., Rowe, D. B. et Cregg, B. M. (2013). Evaluation of vegetable production on extensive green roofs. *Agroecology and Sustainable Food Systems*, 37(4), 465-484.
- Wigoder, M. (2002). The "Solar Eye" of vision: Emergence of the skyscraper-viewer in the discourse on heights in New York City, 1890-1920. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 61(2), 152-169.
- Wilson, M. (2009). Up on the Roof. *Gardens Illustrated*(146), 90.
- Would Make City a Big Roof Garden (1914). *The New York Times*, 21 juin.
- Yancey, E. (2013, 17 septembre). Rothenberg Preparatory Academy takes learning to new heights on its rooftop garden, *9WCPO Cincinnati*. Repéré à <http://www.wcpo.com/web/wcpo/news/education/rothenberg-preparatory-academy-takes-learning-to-new-heights-on-its-rooftop-garden>

- Youngman, A. (2011). *Green Roofs: A Guide to their Design and Installation*. Ramsbury (Royaume-Uni): The Crowood Press.
- Yuen, B. et Hien, W. N. (2005). Resident Perceptions and Expectations of Rooftop Gardens in Singapore. *Landscape and Urban Planning*, 73(4), 263-276.
- Zeisloft, E. I. (1899). *The New Metropolis*. New York: D. Appleton & Co.
- Ziegler, D. (2010). *La représentation du paysage au cinéma*. Paris: Bazaar.

Annexe 1 : Mots clés en lien avec New York

Le champ de saisie keywords du moteur de recherche du site Internet IMDb possède son propre moteur de recherche. Ainsi, si l'utilisateur entre le terme « Bronx », une série de mots clés comprenant le terme « Bronx » seront affichés, par exemple « Bronx New York City », « Bronx Zoo New York City », « Bronx Accent », « Riverdale Bronx New York City ». L'utilisateur doit alors sélectionner un seul mot clé afin de poursuivre la recherche.

Nous avons sélectionné et puis fait une recherche pour chacun des mots clés où les termes « Manhattan », « Bronx », « Brooklyn », « Queens » et « Staten Island » étaient mis en association avec le nom des quartiers de ces arrondissements. Les lignes qui suivent présentent les mots clés comprenant les termes « New York », « Manhattan », « Bronx », « Brooklyn », « Queens » et « Staten Island » utilisés pour la collecte de données. Noter que seuls les mots clés ayant généré des résultats y sont répertoriés.

New York

- New York City
- New York

Bronx

- Bronx New York City
- South Bronx New York City
- Riverdale Bronx New York City

Brooklyn

- Brooklyn New York City
- Coney Island Brooklyn New York City
- Brooklyn New York
- Williamsburg Brooklyn New York City
- Bensonhurst Brooklyn
- Bedford-Stuyvesant Brooklyn New York City
- Brooklyn Heights New York City
- Bushwick Brooklyn New York City
- Bay Ridge Brooklyn New York
- Brighton Beach Brooklyn New York City
- Crown Heights Brooklyn
- Little Odessa Brooklyn New York City
- Park Slope Brooklyn
- Park Slope Brooklyn New York City

Manhattan

- Manhattan New York City
- Battery Park Manhattan New York City
- Bowery Manhattan New York City
- Chelsea Manhattan New York City
- Chinatown Manhattan New York City
- East Village Manhattan New York City
- Greenwich Village Manhattan New York City
- Harlem Manhattan New York City
- Hell's Kitchen Manhattan New York City
- Little Italy Manhattan New York City
- Lower East Side Manhattan New York City
- Soho Manhattan New York City
- Tribeca Manhattan New York City
- Upper East Side Manhattan New York City
- Upper West Side Manhattan New York City
- Washington Heights Manhattan New York City

Queens

- Queens New York City
- Forest Hills Queens New York City

Staten Island

- Staten Island New York City

Annexe 2 : Mots clés en lien avec le toit

Le champ de saisie keywords du moteur de recherche du site Internet IMDb possède son propre moteur de recherche. Ainsi, si l'utilisateur entre le terme « roof », une série de mots clés comprenant le terme « roof » seront affichés, par exemple « Chase On The Roof », « Falling Off Roof », « Fixing Roof ». L'utilisateur doit alors sélectionner un seul mot clé afin de poursuivre la recherche.

Nous avons sélectionné et puis fait une recherche pour chacun des mots clés associés aux termes « Roof » et « Rooftop ». Les lignes qui suivent présentent les mots clés comprenant les termes « Roof » et « Rooftop » utilisés pour la collecte de données. Noter que seuls les mots clés ayant généré des résultats sont répertoriés.

Roof

- Chase On The Roof
- Cleaning Out A Roof Drain
- Climbing Down A House From The Roof
- Climbing On A Roof
- Falling Off A Roof
- Falling Off Roof
- Falling Through A Glass Roof
- Falling Through Glass Roof
- Falling Through Roof
- Fixing Roof
- Hanging From A Roof Gutter
- Jumping Off A Roof
- Repairing A Roof
- Roof
- Roof Chase
- Roof Ledge
- Running Across A Roof
- Running On Roof
- Sex On Roof
- Throwing A Body Off A Roof
- Walking On A Roof
- Walking On Roof

Rooftop

- Dangling From A Rooftop

- Falling From A Rooftop
- Falling Through A Rooftop Window
- Hanging From A Rooftop
- Jumping From A Rooftop
- Jumping From Rooftop To Rooftop
- Pushed From Rooftop
- Rooftop
- Rooftop Chase
- Rooftop Escape
- Rooftop Fight
- Rooftop Garden
- Rooftop View
- Sitting On A Rooftop
- Thrown From A Rooftop

Annexe 3 : Grille de visionnement

Lecture	Catégorie	Variable	Choix de réponse	Film 1	Film 2	Film 3
Informations générales		Titre du film		[<i>texte</i>]	[<i>texte</i>]	[<i>texte</i>]
		Année de sortie		[<i>texte</i>]	[<i>texte</i>]	[<i>texte</i>]
		Numéro de la scène		[<i>texte</i>]	[<i>texte</i>]	[<i>texte</i>]
		Début de la scène (hh:mm:ss)		[<i>texte</i>]	[<i>texte</i>]	[<i>texte</i>]
Visuelle et formelle	Composantes du toit (1/9)	Typologie	Toiture			
			Toit-terrasse			
		État	Permanent			
			Modifié pour l'occasion			
			Permanent et modifié			
		Accès	Porte			
			Fenêtre			
			Trappe			
			Échelle ou escalier de secours			
			Hélicoptère			
			Autre			
		Sécurité	Sécuritaire			
			Partiellement sécuritaire			
			Non sécuritaire			
		Éléments de protection	Mini-muret en brique			
	Muret en brique					
	Muret en ciment					
	Balustrade décorative pierre/ciment					
	Balustrade de fer forgé					
	Balustrade en verre					
	Garde corps en métal					
	Maille de chaîne					
	Revêtement du sol	Goudron				
		Ciment ou béton				
		Tuiles, terrazo ou dalles				
		Gravier				
		Bois				
		Gazon et terre				
		Autres matériaux				
	Paysage aérien: le toit (2/9)	Éléments fixes sur toit	Puits de lumière			
Château d'eau						
Échelle ou escalier de secours						
Cheminée ou conduit de ventilation						
Fil électrique						
Panneau ou enseigne publicitaire						
Antenne de télévision						
Antenne de télécommunication						
Édicule d'accès						
Remise						
Pigeonnier						
Abris de jardin, pergola ou serre						
Structure en métal indéterminée						
Autre structure de indéterminée						

Lecture	Catégorie	Variable	Choix de réponse	Film 1	Film 2	Film 3
Visuelle et formelle [suite]	Paysage aérien: le toit (2/9) [suite]	Mobilier utilitaire	Ensemble table et chaises			
			Banc, chaise ou chaise longue			
			Console, table basse ou d'appoint			
			Établi			
			Barbecue			
			Parasol ou auvent			
			Radio ou système de son			
			Équipement sportif			
			Piscine ou baignoire à remous			
			Basin d'eau			
			Arrosoir ou boyau d'arrosage			
			Corde à linge ou séchoir			
			Poubelle			
		Autres éléments présents sur les toits	Guirlande lumineuse			
			Chandelle			
			Fumée			
			Tag ou graffiti			
			Débris divers			
			Statue, bas relief, frise ou colonne			
		Végétation	Urne ou vase décoratif			
			Végétation en terre			
			Végétation en pot			
			Végétation en terre et en pot			
		Type de végétation	Aucune végétation			
			Arbre			
			Arbuste			
			Plante ou graminée			
			Plante grimpante			
			Fleur coupée (vase)			
		Animaux	Fines herbes, fruits ou légumes			
			Pigeon			
	Chien					
	Chat					
	Paysage aérien: le B, le Q et la V (3/9)	Éléments du paysage aérien (choix BQV)	Autre			
			Puits de lumière			
			Château d'eau			
			Échelle ou escalier de secours			
			Cheminée ou conduit de ventilation			
			Panneau ou enseigne publicitaire			
			Antenne de télévision			
			Antenne de télécommunication			
Édicule d'accès						
Structure de nature indéterminée						
Toiture						
Toit aménagé						
Éléments de verdure sur toit						
Drapeau						
Fumée						
Grue						

Lecture	Catégorie	Variable	Choix de réponse	Film 1	Film 2	Film 3
Visuelle et formelle [suite]	Paysage au sol: le B, le Q et la V (4/9)	Éléments de la trames, véhicules et usagers (choix BQV)	Rue ou chemin			
			Pont			
			Cours d'eau			
			Rails			
			Parc			
			Arbre			
			Pelouse			
			Voiture particulière			
			Véhicule urgence			
			Taxi			
			Véhicule non identifié			
			Train			
			Bateau			
			Piéton			
			Cycliste			
		Bâtiment significatif (choix BQV)	Commerce			
			Usine			
			Église			
			Gratte-ciel			
		Bâtiments et éléments repères (choix BQV)	Empire State Building			
			Chrysler Building			
			World Trade Center			
			Metropolitan Life Insurance Cie Tower			
			Woolworth Building			
			Thurgood Marshall U.S. Court			
			Manhattan Municipal Building			
			St. Patrick Cathedral			
			Rockefeller Center			
			Ponts			
			East River ou fleuve Hudson			
			Central Park			
			Statue de la Liberté			
		Morphologie urbaine (5/9)	Situation physique du toit	Domine son environnement		
	Encastré dans la ville					
	Encerclé par son environnement					
	Implantation		Toit touchant autres toits			
			Toit isolé			
	Densité (choix BQ)		Faible (ex. : duplex, triplex)			
			Faible (Central Park ou cours d'eau)			
			Moyenne (mélange)			
			Élevée (ex. : tours d'habitation)			
	Trame urbaine (choix BQ)		Continuité			
Discontinuité						
Éléments de discontinuité	Eau					
	Parc					
	Rail					
	Route					

Lecture	Catégorie	Variable	Choix de réponse	Film 1	Film 2	Film 3	
Visuelle et formelle [suite]	Morphologie urbaine (5/9) [suite]	Variation des volumes, matériaux et époque en fonction de l'échelle de visibilité (choix SVG)	B: Volumes				
			B: Matériaux ou couleurs				
			B: Époque ou style				
			Q: Volumes				
			Q: Matériaux ou couleurs				
			Q: Époque ou style				
			V: Volumes				
			V: Matériaux ou couleurs				
	V: Époque ou style						
	Prises visuelles sur la ville (6/9)	Cadrage du toit	Cadrage du toit	Cadrage externe			
				Cadrage large (environs)			
				Cadrage serré (ville partielle)			
		Cadrage de la ville	Cadrage de la ville	Ouverture sur l'horizon			
				Ouverture sur la ville			
				Fermeture (bâtiment)			
				Concentré sur l'action du toit			
		Angle de caméra	Angle de caméra	Plongée du toit sur la ville			
				Toit en plongée			
				Toit en contre-plongée			
		Mouvement de caméra	Mouvement de caméra	Toit en contre-plongée à partir du sol			
				Panoramique horizontal			
				Panoramique vertical			
				Follow up			
		Mise en valeur du paysage vu du toit	Mise en valeur du paysage vu du toit	Plan fixe			
				Autre			
		Mise en valeur de repères	Mise en valeur de repères	Oui			
				Non			
		Effet visuel de mise en valeur	Effet visuel de mise en valeur	Oui			
				Non			
				Panoramique			
				« Follow up »			
		Procédé de mise en valeur	Procédé de mise en valeur	Zoom ou effet similaire			
				Cadrage ou prise de vue			
Éclairage ou illumination							
Panorama (>180°)							
Tableau (180°)							
Corridor visuel (rue)							
		Percée visuelle (<90°)					
		Point focal					
		A travers porte, fenêtre ou grille					
		Encadré					

Lecture	Catégorie	Variable	Choix de réponse	Film 1	Film 2	Film 3	
Socio-culturelle et expérimentielle	Ambiances (7/9)	Moment de la journée	Matin				
			Journée				
			Fin de journée				
			Soirée ou nuit				
		Saison	Printemps				
			Été				
			Automne				
			Hivers				
			Saison indéterminée : belle saison				
			Saison indéterminée : neutre				
		Rapport aux éléments	A la merci des éléments				
			Neutre				
		Ambiance de la musique					
		Ambiance sonore	Train ou métro				
			Circulation automobile				
	Sirène de véhicule d'urgence						
	Klaxon						
	Bateau						
	Hélicoptère ou avion						
	Bruits de fond						
	Oiseaux						
	Insectes nocturnes						
	Bruit de vent						
	Bruit de vent dans les feuilles						
	Bruit d'eau						
	Usagers (8/9)	Sexe des usagers	Homme				
			Femme				
		Âge	Enfant (moins de 12 ans)				
			Adolescent (12 à 17 ans)				
			Jeune adulte (18 à 24 ans)				
			Adulte (25 à 39 ans)				
			Adulte mature (40 à 59 ans)				
			Retraité (60 ans et plus)				
Origine		Américain blanc					
		Afro-Américain					
		Américain d'origine asiatique					
		USA asiatique					
		Américain d'origine autre					
		Européen					
Sous-groupe américain blanc		Autre					
		Américain de confession juive					
		Américain d'origine italienne					
		Américain d'origine irlandaise					
		Américain d'origine britannique					
		Américain d'autre origine européenne					
Américain d'origine non spécifiée							

Lecture	Catégorie	Variable	Choix de réponse	Film 1	Film 2	Film 3	
Socio-culturelle et expérimentielle [suite]	Usagers (8/9) [suite]	Statut économique	Défavorisé				
			Classe moyenne				
			A l'aise				
			Privilégié				
		Occupation			[texte]	[texte]	[texte]
		Relation entre usagers	Rapport familial				
			Rapport familial (couple)				
			Rapport familial (parent-enfant)				
			Amour				
			Flirt				
	Amitié						
	Social ou connaissance						
	Professionnel						
	Rivalité, antagonisme, ennemi						
	Indéterminé						
	Actions et récit (9/9)	Fonction du toit	Toiture seulement				
			Terrasse ou patio				
			Jardin				
			Restaurant, bar ou café				
			Terrain sportif ou de jeux				
			Terrasse d'observation				
			Pigeonnier				
			Stationnement				
			Hélisurface				
		Impression générale	Toit dénudé				
			Bric-à-brac				
			Aménagement minimal				
			Aménagement soigné				
Aménagement soigné pour l'occasion							
Actions			[texte]	[texte]	[texte]		
État psychologique			[texte]	[texte]	[texte]		

Annexe 4 : Tableaux supplémentaires de l'analyse quantitative

Liste des tableaux de l'annexe 4

Tableau A.1 - État des toits

Tableau A.2 - Principales fonctions des toits

Tableau A.3 - Accès aux toits

Tableau A.4 - Présence de végétation sur les toits

Tableau A.5 - Présence d'animaux sur les toits

Tableau A.6 - Véhicules et usagers au sol lorsque la trame urbaine est visible

Tableau A.7 - Présence d'éléments supplémentaires dans la vue aérienne de la ville

Tableau A.8 - Bâtiments significatifs présents dans la vue aérienne de la ville

Tableau A.9 - Variation des volumes, des matériaux ou des couleurs et de l'époque ou du style en fonction de l'échelle de visibilité

Tableau A.10 - Présence de figurants

Tableau A.11 - Liste complète des états psychologiques des usagers

Tableau A.1 - État des toits

État	n	%
Permanent	237	94.4
Modifié pour l'occasion	12	4.8
Permanent et modifié	2	0.8
Total	251	100.0

Tableau A.2 - Principales fonctions des toits¹⁴⁵

Fonction	n	%
Toiture seulement	126	51.0
Double fonction	121	49.0
<i>Terrasse ou patio</i>	88	72.7
<i>Jardin</i>	4	3.3
<i>Restaurant, bar ou café</i>	3	2.5
<i>Terrain sportif ou de jeux</i>	9	7.4
<i>Terrasse d'observation</i>	8	6.6
<i>Pigeonnier</i>	3	2.5
<i>Stationnement</i>	3	2.5
<i>Hélicsurface</i>	3	2.5
<i>Sous-total</i>	<i>121</i>	<i>100.0</i>
Total	247	100.0

Tableau A.3 - Accès aux toits

Accès au toit (N=165)	N	%
Porte	125	75.8
Fenêtre	12	7.3
Trappe	5	3.0
Échelle ou escalier de secours	16	9.7
Hélicoptère	3	1.8
En grim pant, sautant, tombant ou volant	26	15.8

Tableau A.4 - Présence de végétation sur les toits

Présence de végétation (N=84)	n	%
Végétation en terre	7	8.4
Végétation en pot	82	97.7

¹⁴⁵ Ce tableau est une version plus détaillée du tableau 1 présenté au chapitre 5.

Tableau A.5 - Présence d'animaux sur les toits

Animaux (N=12)	n	%
Pigeon	7	58.3
Chien	2	16.7
Chat	2	16.7
Corbeau	1	8.3
Total	12	100.0

Tableau A.6 - Véhicules et usagers au sol lorsque la trame urbaine est visible¹⁴⁶

Élément au sol visible (N=178)	Présent		<i>Voisin.</i>	<i>Quart.</i>	<i>Ville</i>
	n	%			
Véhicule					
Véhicule routier	121	68.0	78.5	48.8	5.8
<i>Voiture particulière</i>	75	42.1	94.7	30.7	-
<i>Véhicule urgence</i>	15	8.4	93.3	20.0	6.7
<i>Taxi</i>	34	19.1	94.1	26.5	-
<i>Véhicule autre ou non identifié</i>	55	30.9	43.6	67.3	12.7
Train	9	5.1	88.9	66.7	-
Bateau	11	6.2	-	27.3	72.7
Usager					
Piéton	64	36.0	98.4	21.9	-
Cycliste	4	2.2	75.0	25.0	-

Tableau A.7 - Présence d'éléments dans la vue aérienne de la ville¹⁴⁷

Éléments présent dans la vue aérienne (N=205)	Présent		<i>Voisin.</i>	<i>Quart.</i>	<i>Ville</i>
	n	%			
Toit et aménagement					
Toiture	126	61.5	81.0	42.9	-
Toit aménagé	17	8.3	82.4	35.3	-
Éléments de verdure sur toit	30	14.6	76.7	43.3	-
Autres éléments					
Drapeau	18	8.8	55.6	38.9	11.1
Fumée	20	9.8	55.0	40.0	15.0
Grue	12	5.9	16.7	75.0	8.3

¹⁴⁶ Ce tableau est complémentaire au tableau 14 présenté au chapitre 5.¹⁴⁷ Ce tableau est complémentaire au tableau 19 présenté au chapitre 5.

Tableau A.8 - Bâtiments significatifs présents dans la vue aérienne de la ville

Bâtiment significatif (N=219)	Présent		<i>Voisin.</i>	<i>Quart.</i>	<i>Ville</i>
	n	%			
Commerce	14	6.4	85.7	50.0	-
Usine	26	11.9	7.7	30.8	65.4
Église	14	6.4	71.4	35.7	-
Gratte-ciel	202	92.2	38.1	70.8	54.5
Bâtiments ou éléments repères	148	67.6	21.6	58.1	60.1

Tableau A.9 - Variation des volumes, des matériaux ou des couleurs et de l'époque ou du style en fonction de l'échelle de visibilité

Degré de variation	Volumes		Matériaux ou couleurs ¹⁴⁸		Époque ou style	
	n	%	n	%	n	%
Échelle de visibilité du voisinage	N=141		N=114		N=123	
Similaire	12	8.5	28	24.6	18	14.6
Variation	25	17.7	16	14.0	31	25.2
Grande variation	104	73.8	70	61.4	74	60.2
Total	141	100.0	114	100.0	123	100.0
Échelle de visibilité du quartier	N=123		N=91		N=95	
Similaire	4	3.3	7	7.7	4	4.2
Variation	5	4.1	6	6.6	6	6.3
Grande variation	114	92.7	78	85.7	85	89.5
Total	123	100.0	91	100.0	95	100.0
Échelle de visibilité de la ville	N=76		N=31		N=38	
Similaire	0	0.0	0	0.0	0	0.0
Variation	0	0.0	1	3.2	0	0.0
Grande variation	76	100.0	30	96.8	38	100.0
Total	76	100.0	31	100.0	38	100.0

¹⁴⁸ Dans la vaste majorité des scènes analysées, il n'était pas possible de voir les matériaux, nous avons donc regroupé sous la même rubrique les matériaux et les couleurs, le second pouvant dans une certaine mesure nous renseigner sur les matériaux, tout comme le style du bâtiment et son époque de construction. Le commentaire est similaire pour ce qui a trait à l'époque et au style, commentaire auquel il fait ajouter le fait que nous ne cherchions pas à réaliser une étude architecturale. Conséquemment, nous avons préféré nous en tenir à une analyse d'impression générale présentée à l'aide de catégories englobantes.

Tableau A.10 - Présence de figurants

Présence de figurants	n	%
Oui	59	23.3
Non	194	76.7
Total	253	100.0

Tableau A.11 - Liste complète des états psychologiques des usagers¹⁴⁹

État psychologique (N=253)	n	%
État positif		
Affirmation de soi ou de ses émotions	66	26.1
Bien être ou joie	59	23.3
En amour ou désir sexuel	37	14.6
Bonne humeur	34	13.4
Accomplissement ou réussite	34	13.4
Rapprochement entre les usagers	29	11.5
Satisfaction	23	9.1
Soulagement	15	5.9
Curiosité ou découverte de l'autre	14	5.5
État neutre		
Détermination dans l'action	87	34.4
Prise de décision	39	15.4
Réflexion	37	14.6
Résolution dans ses pensées	33	13.0
Apprentissage ou compréhension d'un	17	6.8
Transformation de soi	16	6.3
Nostalgie	16	6.3
Négociation	13	5.1
État négatif		
Insécurité, déstabilisation ou trouble	64	25.3
Peur	47	18.6
Colère	41	16.2
Confrontation	38	15.0
Agression ou menace	34	13.4
Tristesse	35	13.8
Déprime ou désespoir	32	12.6
Mécontentement	31	12.3
Désaccord	23	9.1

¹⁴⁹ Ce tableau est une version plus détaillée du tableau 27 présenté au chapitre 5.

Annexe 5 : Films analysés (par titre)

#

13 Going on 30 (Gary Winick, 2004)
16 Blocks (Richard Donner, 2006)

A

A Guide to Recognizing Your Saints (Dito Montiel, 2006)
A Home at the End of the World (Michael Mayer, 2004)
A Perfect Murder (Andrew Davis, 1998)
Alice (Woody Allen, 1990)
Anger Management (Peter Segal, 2003)
Art School Confidential (Terry Zwigoff, 2006)
Arthur (Steve Gordon, 1981)
August Rush (Kirsten Sheridan, 2007)
Author! Author! (Arthur Hiller, 1982)
Autumn in New York (Joan Chen, 2000)
Awake (Joby Harold, 2007)

B

Bad Company (Joel Schumacher, 2002)
Bamboozled (Spike Lee, 2000)
Batteries Not Included (Matthew Robbins, 1987)
Beastly (Daniel Barnz, 2011)
Beat Street (Stan Lathan, 1984)
Bed of Roses (Michael Goldenberg, 1996)
Big Daddy (Dennis Dugan, 1999)
Bless the Child (Chuck Russell, 2000)
Bringing Out the Dead (Martin Scorsese, 1999)
Brooklyn's Finest (Antoine Fuqua, 2010)
Brown Sugar (Rick Famuyiwa, 2002)

C

Carlito's Way (Brian de Palma, 1993)
City by the Sea (Michael Caton-Jones, 2002)
Cloverfield (Matt Reeves, 2008)
Commandments (Daniel Taplitz, 1997)
Confessions of a Shopaholic (Paul John Hogan, 2009)
Conspiracy Theory (Richard Donner, 1997)
Coyote Ugly (David McNally, 2000)
Crocodile Dundee II (John Cornell, 1988)

D

Date Night (Shawn Levy, 2010)
Death Wish 3 (Michael Winner, 1985)
Death Wish 5 (Allan A. Goldstein, 1994)
Deconstructing Harry (Woody Allen, 1997)
Definitely, Maybe (Adam Brooks, 2008)
Desperately Seeking Susan (Susan Seidelman, 1985)
Down to You (Kris Isacsson, 2000)

E

Empire (Franc. Reyes, 2002)
Enchanted (Kevin Lima, 2007)
End of Days (Peter Hyams, 1999)
Entrapment (Jon Amiel, 1999)
Everyone Says I Love You (Woody Allen, 1996)

F

Fame (Kevin Tancharoen, 2009)
Family Business (Sidney Lumet , 1989)
Fantastic Four (Tim Story, 2005)
Fantastic Four: Rise of the Silver Surfer (Tim Story, 2007)
Fighting (Dito Montiel, 2009)
Finding Forrester (Gus Van Sant, 2000)
Flawless (Joel Schumacher, 1999)
Fort Apache the Bronx (Daniel Petrie, 1981)
Friends with Benefits (Will Gluck, 2011)

G

Ghostbusters (Ivan Reitman, 1984)
Girlfight (Karyn Kusama, 2000)
Great Expectations (Alfonso Cuarón, 1998)
Green Card (Peter Weir, 1990)
Gun Shy (Eric Blakeney, 2000)

H

Hackers (Iain Softley, 1995)
Half Baked (Tamra Davis, 1998)
Hamlet (Michael Almercyda, 2000)
Hancock (Peter Berg, 2008)
Harriet the Spy (Bronwen Hughes, 1996)
Heights (Chris Terrio, 2005)
Hellboy (Guillermo del Toro, 2004)
Highlander (Russell Mulcahy, 1986)
Home Alone 2: Lost in New York (Chris Columbus, 1992)
How to Lose a Guy in 10 Days (Donald Petrie, 2003)
Hudson Hawk (Michael Lehmann, 1991)

Husbands and Wives (Woody Allen, 1992)

I

I Now Pronounce You Chuck & Larry (Dennis Dugan, 2007)

Igby Goes Down (Burr Steers, 2002)

In Good Company (Paul Weitz, 2004)

Independence Day (Roland Emmerich, 1996)

It Runs in The Family (Fred Schepisi, 2003)

It's Kind of a Funny Story (Anna Boden et Ryan Fleck, 2010)

J

Joe's Apartment (John Payson, 1996)

Juice (Ernest R. Dickerson, 1992)

Julie & Julia (Nora Ephron, 2009)

Jumper (Doug Liman, 2008)

Jungle 2 Jungle (John Pasquin, 1997)

K

Kate & Leopold (James Mangold, 2001)

Keeping the Faith (Edward Norton, 2000)

Kick-Ass (Matthew Vaughn, 2010)

Kissing Jessica Stein (Charles Herman-Wurmfeld, 2002)

Krush Groove (Michael Schultz, 1985)

L

Last Action Hero (John McTiernan, 1993)

Limitless (Neil Burger, 2011)

Lord of War (Andrew Niccol, 2005)

Lucky Number Slevin (Paul McGuigan, 2006)

M

Made of Honor (Paul Weiland, 2008)

Married to the Mob (Jonathan Demme, 1988)

Max Payne (John Moore, 2008)

Maximum Risk (*Bloodstone*) (Ringo Lam, 1996)

Melinda Melinda (Woody Allen, 2005)

Men in Black (Barry Sonnenfeld, 1997)

Men in Black II (Barry Sonnenfeld, 2002)

Money Train (Joseph Ruben, 1995)

Mr. & Mrs. Smith (Doug Liman, 2005)

Mr. Deeds (Steven Brill, 2002)

Mr. Popper's Penguins (Mark Waters, 2011)

Music and Lyrics (Marc Lawrence, 2007)

My Super Ex-Girlfriend (Ivan Reitman, 2006)

N

New Jack City (Mario Van Peebles, 1991)
Nick and Norah's Infinite Playlist (Peter Sollett, 2008)
Nighthawks (Bruce Malmuth et Gary Nelson, 1981)
No Reservations (Scott Hicks, 2007)
Notorious (George Tillman Jr., 2009)

O

One Fine Day (Michael Hoffman, 1996)

P

Passion of Mind (Alain Berliner, 2000)
Picture Perfect (Glenn Gordon Caron, 1997)
Prime (Ben Younger, 2005)
Prizzi's Honor (John Huston, 1985)
Punisher: War Zone (Lexi Alexander, 2008)

R

Raising Victor Vargas (Peter Sollett, 2003)
Ransom (Ron Howard, 1996)
Regarding Henry (Mike Nichols, 1991)
Remo Williams: The Adventure Begins (Guy Hamilton, 1985)
Rent (Chris Columbus, 2005)
Return to Paradise (Joseph Ruben, 1998)
Romeo Is Bleeding (Peter Medak, 1994)
Runaway Bride (Garry Marshall, 1999)

S

Saving Face (Alice Wu, 2005)
Sex and the City 2 (Michael Patrick King, 2010)
Sleepless in Seattle (Nora Ephron, 1993)
Solitary Man (Brian Koppelman et David Levien, 2010)
Someone Like You... (Tony Goldwyn, 2001)
Something Borrowed (Luke Greenfield, 2011)
Spider-Man (Sam Raimi, 2002)
Spider-Man 2 (Sam Raimi, 2004)
Spider-Man 3 (Sam Raimi, 2007)
State of Grace (Phil Joanou, 1990)
Step Up 3D (Jon M. Chu, 2010)

T

Take the Lead (Liz Friedlander, 2006)
Tap (Nick Castle, 1989)
Tempest (Paul Mazursky, 1982)
The Adjustment Bureau (George Nolfi, 2011)
The Art of Getting By (Gavin Wiesen, 2011)

The Art of War (Christian Duguay, 2000)
The Basketball Diaries (Scott Kalvert, 1995)
The Bounty Hunter (Andy Tennant, 2010)
The Bourne Ultimatum (Paul Greengrass, 2007)
The Brave One (Neil Jordan, 2007)
The Caveman's Valentine (Kasi Lemmons, 2001)
The Daytrippers (Greg Mottola, 1997)
The Devil's Advocate (Taylor Hackford, 1997)
The First Wives Club (Hugh Wilson, 1996)
The Freshman (Andrew Bergman, 1990)
The Guru (Daisy von Scherler Mayer, 2003)
The Incredible Hulk (Louis Leterrier, 2008)
The Insider (Michael Mann, 1999)
The Last Dragon (Michael Schultz, 1985)
The Lonely Guy (Arthur Hiller, 1984)
The Muppets Take Manhattan (Frank Oz, 1984)
The Nanny Diaries (Shari Springer Berman et Robert Pulcini, 2007)
The Object of My Affection (Nicholas Hytner, 1998)
The Other Guys (Adam McKay, 2010)
The Paper (Ron Howard, 1994)
The Pope of Greenwich Village (Stuart Rosenberg, 1984)
The Secret of My Success (Herbert Ross, 1987)
The Siege (Edward Zwick, 1998)
The Sisterhood of the Traveling Pants 2 (Sanaa Hamri, 2008)
The Smurfs (Raja Gosnell, 2011)
The Sorcerer Apprentice (Jon Turteltaub, 2010)
The Wackness (Jonathan Levine, 2008)
The Women (Diane English, 2008)
Then She Found Me (Helen Hunt, 2008)
Three Men and a Baby (Leonard Nimoy, 1987)
TMNT (Steve Barron, 1990)
TMNT II (Michael Pressman, 1991)
Today's Special (David Kaplan, 2010)
Tower Heist (Brett Ratner, 2011)
Twelve (Joel Schumacher, 2010)
Two Lovers (James Gray, 2009)
Two Weeks Notice (Marc Lawrence, 2002)

U

U.S. Marshals (Stuart Baird, 1998)

V

Vampire in Brooklyn (Wes Craven, 1995)
Vanilla Sky (Cameron Crowe, 2001)
Vigilante (William Lustig, 1983)

W

Wall Street: Money Never Sleeps (Oliver Stone, 2010)
Weekend at Bernie's (Ted Kotcheff, 1989)
What Happens in Vegas (Tom Vaughan, 2008)
When Harry Met Sally... (Rob Reiner, 1989)
Who's That Girl (James Foley, 1987)
Wrong is Right (Richard Brooks, 1982)

Y

You Don't Mess with the Zohan (Dennis Dugan , 2008)

Annexe 6 : Films analysés (par réalisateur)

A

Alexander, Lexi	Punisher: War Zone (2008)
Allen, Woody	Alice (1990)
	Deconstructing Harry (1997)
	Everyone Says I Love You (1996)
	Husbands and Wives (1992)
	Melinda Melinda (2005)
Almeryda, Michael	Hamlet (2000)
Amiel, Jon	Entrapment (1999)

B

Baird, Stuart	U.S. Marshals (1998)
Barnz, Daniel	Beastly (2011)
Barron, Steve	TMNT (1990)
Berg, Peter	Hancock (2008)
Bergman, Andrew	The Freshman (1990)
Berliner, Alain	Passion of Mind (2000)
Berman, Shari Springer et Robert Pulcini	The Nanny Diaries (2007)
Blakeney, Eric	Gun Shy (2000)
Boden, Anna et Ryan Fleck	It's Kind of a Funny Story (2010)
Brill, Steven	Mr. Deeds (2002)
Brooks, Adam	Definitely, Maybe (2008)
Brooks, Richard	Wrong is Right (1982)
Burger, Neil	Limitless (2011)

C

Caron, Glenn Gordon	Picture Perfect (1997)
Castle, Nick	Tap (1989)
Caton-Jones, Michael	City by the Sea (2002)
Chen, Joan	Autumn in New York (2000)
Chu, Jon M.	Step Up 3D (2010)
Columbus, Chris	Home Alone 2: Lost in New York (1992)
	Rent (2005)
Cornell, John	Crocodile Dundee II (1988)
Craven, Wes	Vampire in Brooklyn (1995)
Crowe, Cameron	Vanilla Sky (2001)
Cuarón, Alfonso	Great Expectations (1998)

D

Davis, Andrew	A Perfect Murder (1998)
Davis, Tamra	Half Baked (1998)

de Palma, Brian	Carlito's Way (1993)
del Toro, Guillermo	Hellboy (2004)
Demme, Jonathan	Married to the Mob (1988)
Dickerson, Ernest R.	Juice (1992)
Donner, Richard	16 Blocks (2006)
	Conspiracy Theory (1997)
Dugan, Dennis	Big Daddy (1999)
	I Now Pronounce You Chuck & Larry (2007)
	You Don't Mess with the Zohan (2008)
Duguay, Christian	The Art of War (2000)
E	
Emmerich, Roland	Independence Day (1996)
English, Diane	The Women (2008)
Ephron, Nora	Julie & Julia (2009)
	Sleepless in Seattle (1993)
F	
Famuyiwa, Rick	Brown Sugar (2002)
Fleck, Ryan	It's Kind of a Funny Story (2010)
et Anna Boden	
Foley, James	Who's That Girl (1987)
Friedlander, Liz	Take the Lead (2006)
Fuqua, Antoine	Brooklyn's Finest (2010)
G	
Gluck, Will	Friends with Benefits (2011)
Goldenberg, Michael	Bed of Roses (1996)
Goldstein, Allan A.	Death Wish 5 (1994)
Goldwyn, Tony	Someone Like You... (2001)
Gordon, Steve	Arthur (1981)
Gosnell, Raja	The Smurfs (2011)
Gray, James	Two Lovers (2009)
Greenfield, Luke	Something Borrowed (2011)
Greengrass, Paul	The Bourne Ultimatum (2007)
H	
Hackford, Taylor	The Devil's Advocate (1997)
Hamilton, Guy	Remo Williams: The Adventure Begins (1985)
Hamri, Sanaa	The Sisterhood of the Traveling Pants 2 (2008)
Harold, Joby	Awake (2007)
Herman-Wurmfeld, Charles	Kissing Jessica Stein (2002)
Hicks, Scott	No Reservations (2007)
Hiller, Arthur	Author! Author! (1982)
	The Lonely Guy (1984)
Hoffman, Michael	One Fine Day (1996)

Hogan, Paul John	Confessions of a Shopaholic (2009)
Howard, Ron	Ransom (1996)
	The Paper (1994)
Hughes, Bronwen	Harriet the Spy (1996)
Hunt, Helen	Then She Found Me (2008)
Huston, John	Prizzi's Honor (1985)
Hyams, Peter	End of Days (1999)
Hytner, Nicholas	The Object of My Affection (1998)
I	
Isacsson, Kris	Down to You (2000)
J	
Joanou, Phil	State of Grace (1990)
Jordan, Neil	The Brave One (2007)
K	
Kalvert, Scott	The Basketball Diaries (1995)
Kaplan, David	Today's Special (2010)
King, Michael Patrick	Sex and the City 2 (2010)
Koppelman, Brian et David Levien	Solitary Man (2010)
Kotcheff, Ted	Weekend at Bernie's (1989)
Kusama, Karyn	Girlfight (2000)
L	
Lam, Ringo	Maximum Risk (Bloodstone) (1996)
Lathan, Stan	Beat Street (1984)
Lawrence, Marc	Music and Lyrics (2007)
	Two Weeks Notice (2002)
Lee, Spike	Bamboozled (2000)
Lehmann, Michael	Hudson Hawk (1991)
Lemmons, Kasi	The Caveman's Valentine (2001)
Leterrier, Louis	The Incredible Hulk (2008)
Levien, David	Solitary Man (2010)
et Brian Koppelman	
Levine, Jonathan	The Wackness (2008)
Levy, Shawn	Date Night (2010)
Lima, Kevin	Enchanted (2007)
Liman, Doug	Jumper (2008)
	Mr. & Mrs. Smith (2005)
Lumet, Sidney	Family Business (1989)
Lustig, William	Vigilante (1983)

M

Malmuth, Bruce et Gary Nelson	Nighthawks (1981)
Mangold, James	Kate & Leopold (2001)
Mann, Michael	The Insider (1999)
Marshall, Garry	Runaway Bride (1999)
Mayer, Michael	A Home at the End of the World (2004)
Mazursky, Paul	Tempest (1982)
McGuigan, Paul	Lucky Number Slevin (2006)
McKay, Adam	The Other Guys (2010)
McNally, David	Coyote Ugly (2000)
McTiernan, John	Last Action Hero (1993)
Medak, Peter	Romeo Is Bleeding (1994)
Montiel, Dito	A Guide to Recognizing Your Saints (2006) Fighting (2009)
Moore, John	Max Payne (2008)
Mottola, Greg	The Daytrippers (1997)
Mulcahy, Russell	Highlander (1986)

N

Nelson, Gary et Bruce Malmuth	Nighthawks (1981)
Niccol, Andrew	Lord of War (2005)
Nichols, Mike	Regarding Henry (1991)
Nimoy, Leonard	Three Men and a Baby (1987)
Nolfi, George	The Adjustment Bureau (2011)
Norton, Edward	Keeping the Faith (2000)

O

Oz, Frank	The Muppets Take Manhattan (1984)
-----------	-----------------------------------

P

Pasquin, John	Jungle 2 Jungle (1997)
Payson, John	Joe's Apartment (1996)
Petrie, Daniel	Fort Apache the Bronx (1981)
Petrie, Donald	How to Lose a Guy in 10 Days (2003)
Pressman, Michael	TMNT II (1991)
Pulcini, Robert et Shari Springer Berman	The Nanny Diaries (2007)

R

Raimi, Sam	SpiderMan (2002) SpiderMan 2 (2004) SpiderMan 3 (2007)
Ratner, Brett	Tower Heist (2011)

Reeves, Matt	Cloverfield (2008)
Reiner, Rob	When Harry Met Sally... (1989)
Reitman, Ivan	Ghostbusters (1984)
	My Super ExGirlfriend (2006)
Reyes, Franc	Empire (2002)
Robbins, Matthew	Batteries Not Included (1987)
Rosenberg, Stuart	The Pope of Greenwich Village (1984)
Ross, Herbert	The Secret of My Success (1987)
Ruben, Joseph	Money Train (1995)
	Return to Paradise (1998)
Russell, Chuck	Bless the Child (2000)

S

Schepisi, Fred	It Runs in The Family (2003)
Schultz, Michael	Krush Groove (1985)
	The Last Dragon (1985)
Schumacher, Joel	Bad Company (2002)
	Flawless (1999)
	Twelve (2010)
Scorsese, Martin	Bringing Out the Dead (1999)
Segal, Peter	Anger Management (2003)
Seidelman, Susan	Desperately Seeking Susan (1985)
Sheridan, Kirsten	August Rush (2007)
Softley, Iain	Hackers (1995)
Sollett, Peter	Nick and Norah's Infinite Playlist (2008)
	Raising Victor Vargas (2003)
Sonnenfeld, Barry	Men in Black (1997)
	Men in Black II (2002)
Steers, Burr	Igby Goes Down (2002)
Stone, Oliver	Wall Street: Money Never Sleeps (2010)
Story, Tim	Fantastic Four (2005)
	Fantastic Four: Rise of the Silver Surfer (2007)

T

Tancharoen, Kevin	Fame (2009)
Taplitz, Daniel	Commandments (1997)
Tennant, Andy	The Bounty Hunter (2010)
Terrio, Chris	Heights (2005)
Tillman, George Jr.	Notorious (2009)
Turteltaub, Jon	The Sorcerer Apprentice (2010)

V

Van Peebles, Mario	New Jack City (1991)
Van Sant, Gus	Finding Forrester (2000)
Vaughan, Tom	What Happens in Vegas (2008)
Vaughn, Matthew	KickAss (2010)

von Scherler Mayer, Daisy The Guru (2003)

W

Waters, Mark	Mr. Popper's Penguins (2011)
Weiland, Paul	Made of Honor (2008)
Weir, Peter	Green Card (1990)
Weitz, Paul	In Good Company (2004)
Wiesen, Gavin	The Art of Getting By (2011)
Wilson, Hugh	The First Wives Club (1996)
Winick, Gary	13 Going on 30 (2004)
Winner, Michael	Death Wish 3 (1985)
Wu, Alice	Saving Face (2005)

Y

Younger, Ben	Prime (2005)
--------------	--------------

Z

Zwick, Edward	The Siege (1998)
Zwigoff, Terry	Art School Confidential (2006)

Annexe 7 : Films analysés (par date de sortie)

1980

(Aucun)

1981

Arthur (Steve Gordon)
Fort Apache the Bronx (Daniel Petrie)
Nighthawks (Bruce Malmuth et Gary Nelson)

1982

Author! Author! (Arthur Hiller)
Tempest (Paul Mazursky)
Wrong is Right (Richard Brooks)

1983

Vigilante (William Lustig)

1984

Beat Street (Stan Lathan)
Ghostbusters (Ivan Reitman)
The Lonely Guy (Arthur Hiller)
The Muppets Take Manhattan (Frank Oz)
The Pope of Greenwich Village (Stuart Rosenberg)

1985

Death Wish 3 (Michael Winner)
Desperately Seeking Susan (Susan Seidelman)
Krush Groove (Michael Schultz)
Prizzi's Honor (John Huston)
Remo Williams: The Adventure Begins (Guy Hamilton)
The Last Dragon (Michael Schultz)

1986

Highlander (Russell Mulcahy)

1987

Batteries Not Included (Matthew Robbins)
The Secret of My Success (Herbert Ross)
Three Men and a Baby (Leonard Nimoy)
Who's That Girl (James Foley)

1988

Crocodile Dundee II (John Cornell)
Married to the Mob (Jonathan Demme)

1989

Family Business (Sidney Lumet)
Tap (Nick Castle)
Weekend at Bernie's (Ted Kotcheff)
When Harry Met Sally... (Rob Reiner)

1990

Alice (Woody Allen)
Green Card (Peter Weir)
State of Grace (Phil Joanou)
The Freshman (Andrew Bergman)
TMNT (Steve Barron)

1991

Hudson Hawk (Michael Lehmann)
New Jack City (Mario Van Peebles)
Regarding Henry (Mike Nichols)
TMNT II (Michael Pressman)

1992

Home Alone 2: Lost in New York (Chris Columbus)
Husbands and Wives (Woody Allen)
Juice (Ernest R. Dickerson)

1993

Carlito's Way (Brian de Palma)
Last Action Hero (John McTiernan)
Sleepless in Seattle (Nora Ephron)

1994

Death Wish 5 (Allan A. Goldstein)
Romeo Is Bleeding (Peter Medak)
The Paper (Ron Howard)

1995

Hackers (Iain Softley)
Money Train (Joseph Ruben)
The Basketball Diaries (Scott Kalvert)
Vampire in Brooklyn (Wes Craven)

1996

Bed of Roses (Michael Goldenberg)

Everyone Says I Love You (Woody Allen)
Harriet the Spy (Bronwen Hughes)
Independence Day (Roland Emmerich)
Joe's Apartment (John Payson)
Maximum Risk (Bloodstone) (Ringo Lam)
One Fine Day (Michael Hoffman)
Ransom (Ron Howard)
The First Wives Club (Hugh Wilson)

1997

Commandments (Daniel Taplitz)
Conspiracy Theory (Richard Donner)
Deconstructing Harry (Woody Allen)
Jungle 2 Jungle (John Pasquin)
Men in Black (Barry Sonnenfeld)
Picture Perfect (Glenn Gordon Caron)
The Daytrippers (Greg Mottola)
The Devil's Advocate (Taylor Hackford)

1998

A Perfect Murder (Andrew Davis)
Great Expectations (Alfonso Cuarón)
Half Baked (Tamra Davis)
Return to Paradise (Joseph Ruben)
The Object of My Affection (Nicholas Hytner)
The Siege (Edward Zwick)
U.S. Marshals (Stuart Baird)

1999

Big Daddy (Dennis Dugan)
Bringing Out the Dead (Martin Scorsese)
End of Days (Peter Hyams)
Entrapment (Jon Amiel)
Flawless (Joel Schumacher)
Runaway Bride (Garry Marshall)
The Insider (Michael Mann)

2000

Autumn in New York (Joan Chen)
Bamboozled (Spike Lee)
Bless the Child (Chuck Russell)
Coyote Ugly (David McNally)
Down to You (Kris Isacson)
Finding Forrester (Gus Van Sant)
Girlfight (Karyn Kusama)
Gun Shy (Eric Blakeney)

Hamlet (Michael Almereyda)
Keeping the Faith (Edward Norton)
Passion of Mind (Alain Berliner)
The Art of War (Christian Duguay)

2001

Kate & Leopold (James Mangold)
Someone Like You... (Tony Goldwyn)
The Caveman's Valentine (Kasi Lemmons)
Vanilla Sky (Cameron Crowe)

2002

Bad Company (Joel Schumacher)
Brown Sugar (Rick Famuyiwa)
City by the Sea (Michael Caton-Jones)
Empire (Franc. Reyes)
Igby Goes Down (Burr Steers)
Kissing Jessica Stein (Charles Herman-Wurmfeld)
Men in Black II (Barry Sonnenfeld)
Mr. Deeds (Steven Brill)
SpiderMan (Sam Raimi)
Two Weeks Notice (Marc Lawrence)

2003

Anger Management (Peter Segal)
How to Lose a Guy in 10 Days (Donald Petrie)
It Runs in The Family (Fred Schepisi)
Raising Victor Vargas (Peter Sollett)
The Guru (Daisy von Scherler Mayer)

2004

13 Going on 30 (Gary Winick)
A Home at the End of the World (Michael Mayer)
Hellboy (Guillermo del Toro)
In Good Company (Paul Weitz)
SpiderMan 2 (Sam Raimi)

2005

Fantastic Four (Tim Story)
Heights (Chris Terrio)
Lord of War (Andrew Niccol)
Melinda Melinda (Woody Allen)
Mr. & Mrs. Smith (Doug Liman)
Prime (Ben Younger)
Rent (Chris Columbus)
Saving Face (Alice Wu)

2006

16 Blocks (Richard Donner)
A Guide to Recognizing Your Saints (Dito Montiel)
Art School Confidential (Terry Zwigoff)
Lucky Number Slevin (Paul McGuigan)
My Super ExGirlfriend (Ivan Reitman)
Take the Lead (Liz Friedlander)

2007

August Rush (Kirsten Sheridan)
Awake (Joby Harold)
Enchanted (Kevin Lima)
Fantastic Four: Rise of the Silver Surfer (Tim Story)
I Now Pronounce You Chuck & Larry (Dennis Dugan)
Music and Lyrics (Marc Lawrence)
No Reservations (Scott Hicks)
SpiderMan 3 (Sam Raimi)
The Bourne Ultimatum (Paul Greengrass)
The Brave One (Neil Jordan)
The Nanny Diaries (Shari Springer Berman et Robert Pulcini)

2008

Cloverfield (Matt Reeves)
Definitely, Maybe (Adam Brooks)
Hancock (Peter Berg)
Jumper (Doug Liman)
Made of Honor (Paul Weiland)
Max Payne (John Moore)
Nick and Norah's Infinite Playlist (Peter Sollett)
Punisher: War Zone (Lexi Alexander)
The Incredible Hulk (Louis Leterrier)
The Sisterhood of the Traveling Pants 2 (Sanaa Hamri)
The Wackness (Jonathan Levine)
The Women (Diane English)
Then She Found Me (Helen Hunt)
What Happens in Vegas (Tom Vaughan)
You Don't Mess with the Zohan (Dennis Dugan)

2009

Confessions of a Shopaholic (Paul John Hogan)
Fame (Kevin Tancharoen)
Fighting (Dito Montiel)
Julie & Julia (Nora Ephron)
Notorious (George Tillman Jr.)
Two Lovers (James Gray)

2010

Brooklyn's Finest (Antoine Fuqua)
Date Night (Shawn Levy)
It's Kind of a Funny Story (Anna Boden et Ryan Fleck)
KickAss (Matthew Vaughn)
Sex and the City 2 (Michael Patrick King)
Solitary Man (Brian Koppelman et David Levien)
Step Up 3D (Jon M. Chu)
The Bounty Hunter (Andy Tennant)
The Other Guys (Adam McKay)
The Sorcerer Apprentice (Jon Turteltaub)
Today's Special (David Kaplan)
Twelve (Joel Schumacher)
Wall Street: Money Never Sleeps (Oliver Stone)

2011

Beastly (Daniel Barnz)
Friends with Benefits (Will Gluck)
Limitless (Neil Burger)
Mr. Popper's Penguins (Mark Waters)
Something Borrowed (Luke Greenfield)
The Adjustment Bureau (George Nolfi)
The Art of Getting By (Gavin Wiesen)
The Smurfs (Raja Gosnell)
Tower Heist (Brett Ratner)

Annexe 8 : Autres films cités

Films cités mais n'ayant pas été soumis à l'analyse des contenus filmiques.

#

5 Flights Up (Richard Loncraine, 2015)

A

An Affair to Remember (Leo McCarey, 1957)

Annie Hall (Woody Allen, 1977)

Applause (Rouben Mamoulian, 1929)

B

Broadway Melody of 1936 (Roy Del Ruth, 1935)

Broadway Melody of 1938 (Roy Del Ruth, 1937).

D

Daredevil (Mark Steve Johnson, 2003)

G

God Told Me To (Larry Cohen, 1976)

H

Hitch (Andy Tennant, 2005)

K

King-Kong (Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, 1933)

L

Le Hussard sur le Toit (Jean-Paul Rappeneau, 1995)

Le Mépris (Jean-Luc Godard, 1963)

O

On a Clear Day You Can See Forever (Vincente Minnelli, 1970)

On the Waterfront (Elia Kazan, 1954)

R

Raging Bull (Martin Scorsese, 1980)

Rear Window (Alfred Hitchcock, 1954)

Rooftops (Robert Wise, 1989)

S

Serpico (Sidney Lumet, 1973)

Swing Time (George Stevens, 1936)

T

The Dictator (Larry Charles, 2012)

The Godfather: Part II (Francis Ford Coppola, 1974)

The Goodbye Girl (Herbert Ross, 1977)

The Sky's the Limit (Edward H. Griffith, 1943)

W

West Side Story (Jerome Robbins et Robert Wise, 1961)