

Architecture et cinéma dans les années 1980 : un état des choses

Soline Nivet

Architecte DPLG et docteur en architecture, critique, maître-assistante à l'École nationale supérieure d'architecture Paris-Malaquais

Dans les années 1980, le cinéma nourrit l'imaginaire et ouvre le champ des références des architectes tandis que la ville constitue, en retour, le sujet de certains cinéastes. Au-delà de cette relation où chacune des deux disciplines fait de l'autre son modèle ou son objet, les mutations qui bouleversent alors le cinéma français et les interrogations qu'elles provoquent chez certains critiques peuvent être rapprochées des questions se posant alors à l'architecture.

Durant l'hiver 1987-1988, l'exposition « Cités-Cinés » initiée par François Barré¹ et conçue par l'architecte François Confino connaît un succès inédit. Mues par la promesse qu'elles traverseront l'écran pour s'immiscer dans des scènes mythiques, 420 000 personnes déambulent dans la pénombre de la Grande Halle de La Villette parmi les décors reconstitués de plusieurs dizaines de films. Toits, métro, drugstore, parkings, stations-service ou terrains vagues, ces lieux constituent, selon les commissaires de l'événement, les quartiers d'une ville fictive et généralisée « qui n'a plus de profil, mais devient un paysage où l'Histoire se dilue dans une infinité d'histoires² ».

Équipés de casques audio, les visiteurs saisissent au fil de leurs déplacements les bandes-son d'extraits d'une centaine de films projetés sur quatorze écrans cinéma et quarante-quatre moniteurs vidéo. En les sélectionnant par fragments et en les rapprochant par thèmes ou par lieux, cette opération de découpage et de réassemblage est moins conçue pour la découverte des films (qu'elle empêcherait plutôt, en oblitérant leurs histoires et leurs durées respectives) que pour leur reconnaissance. « Cités-Cinés » entend interpeller et consacrer une mémoire cinéphilique collective, ancrée dans les *topos* de la ville contemporaine.

272

Quand l'architecture va au cinéma

Formes et genres

« Cité-Cinés » est plutôt bien accueillie par la critique architecturale³, qui y discerne la célébration stimulante d'un art né en même temps que la ville faisait sa révolution moderne⁴. Plus généralement, la référence au cinéma est fréquente dans les colonnes des revues et dans les propos des architectes, qui la convoquent selon des registres et des modalités différenciés, selon les questions qu'elle leur permet de soulever ou de résoudre.

Elle traduit en premier lieu le besoin de renouveler les références formelles en dehors de l'histoire de l'architecture, pour échapper aux catégories post et néo. En se référant aux films de science-fiction, la jeune génération puise dans sa cinéphilie adolescente pour fonder une culture qui la distingue, de fait, de ses aînées. Revenant en 1987 sur sa collaboration à certains projets de l'agence Nouvel, Dominique Lyon⁵ mentionne *L'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968) et surtout *Star Wars* (George Lucas, 1977) comme des références

1 François Barré est alors président de l'association de gestion de la Grande Halle de La Villette.

2 François Barré, « Le vrai faux passeport », préface à *Cités-Cinés*, cat. exp., Paris, Ramsay / La Grande Halle de La Villette, 1987, p. 11.

3 Jean-François Pousse, seul, semble un peu plus mitigé : « *Cités-Cinés*, les lumières de la ville », *Techniques & Architecture*, n° 376, mars 1988.

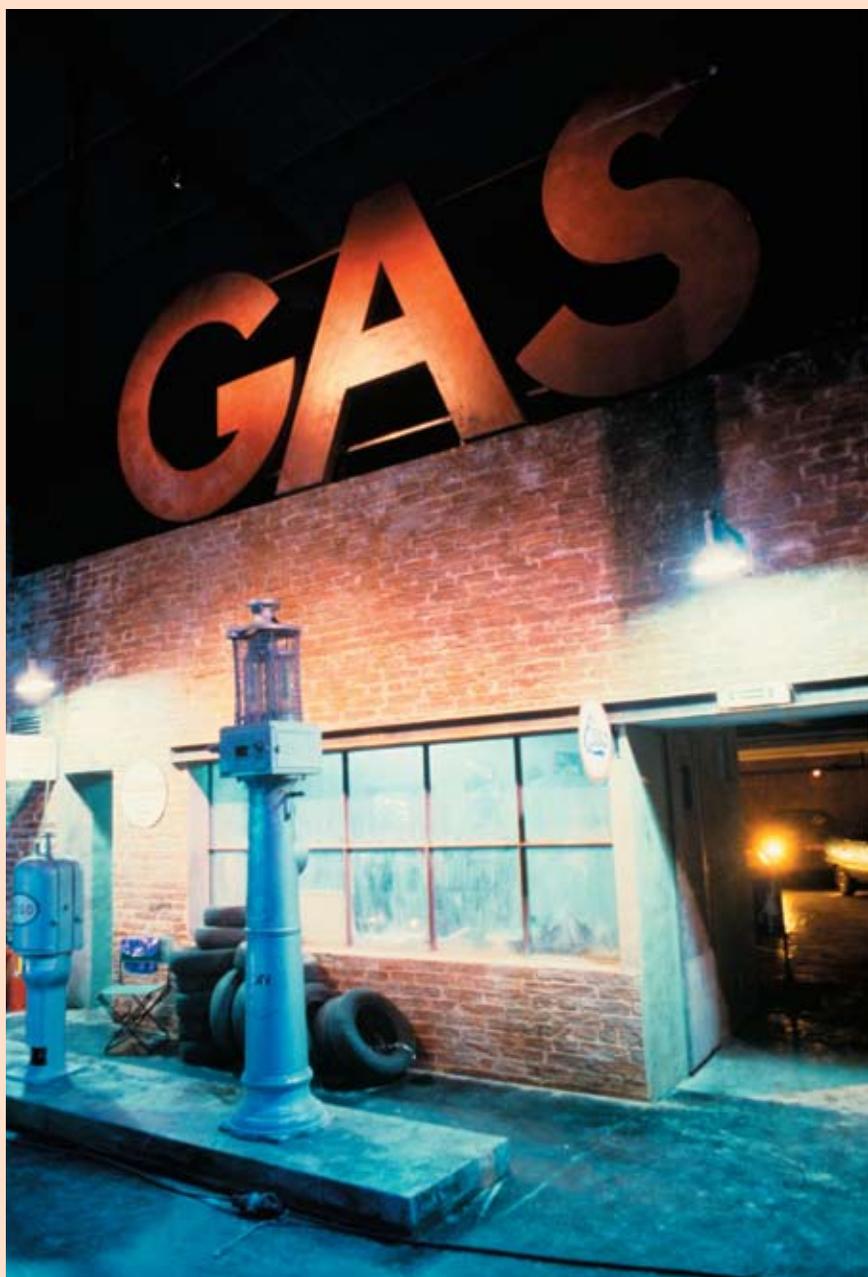
4 Odile Fillon, « *Cités-Cinés* », *Architecture intérieure Créée*, n° 221, 1988. Jean-François Pousse,

« Le désir du réel et de la fiction », in *Le Paysage de l'architecture contemporaine en France*, catalogue du Salon de l'architecture de 1988, Paris, BL associés / Centre Georges Pompidou / *Techniques & Architecture*, 1988.

5 Patrice Goulet, « Tout est possible, entretien avec Dominique Lyon », in *Jean Nouvel*, cat. exp., Paris, Institut français d'architecture, Electa Le Moniteur, 1987 p. 88.



« Cités-Cinés » : vue intérieure de l'exposition. « Cités-Cinés est une fausse ville. On n'y a pas vraiment peur, il n'y fait pas froid, tout n'y est qu'illusion. Mais c'est aussi une vraie ville, celle de la mémoire et du cœur qui ramassent en un tout des millions d'images ressurgies ici, enveloppées dans leur gangue de sentiments. [...] Cités-Cinés est une ville d'hypnose. Elle rappelle en nous nos villes intérieures. » Jean-François Pousse, « Cités-Cinés, les lumières de la ville », *Techniques & Architecture*, n° 376, mars 1988.



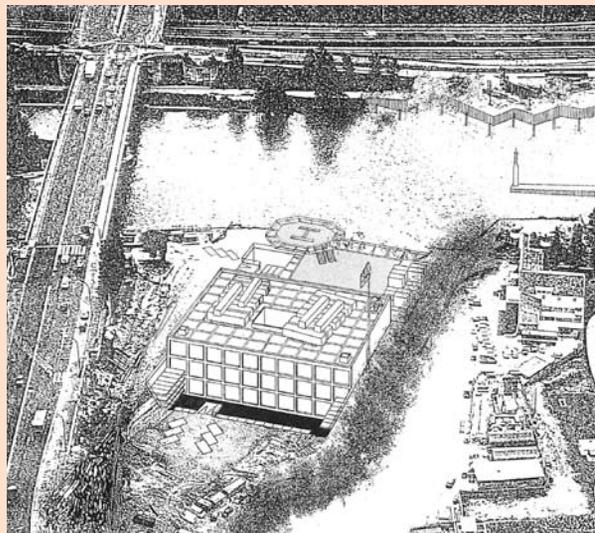
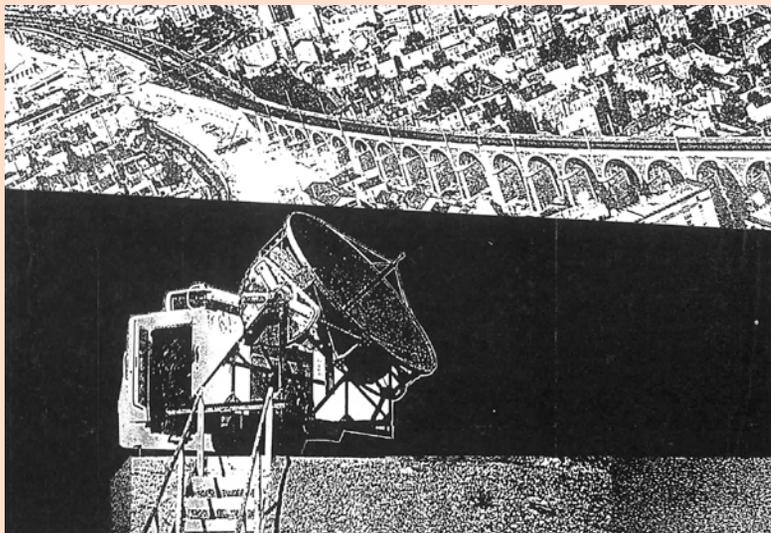
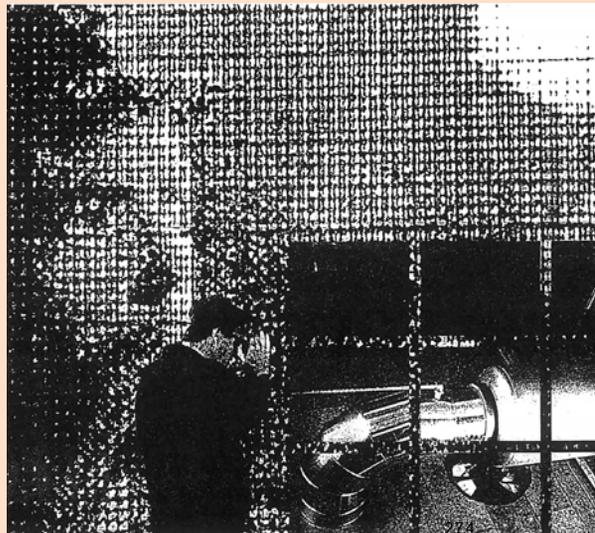
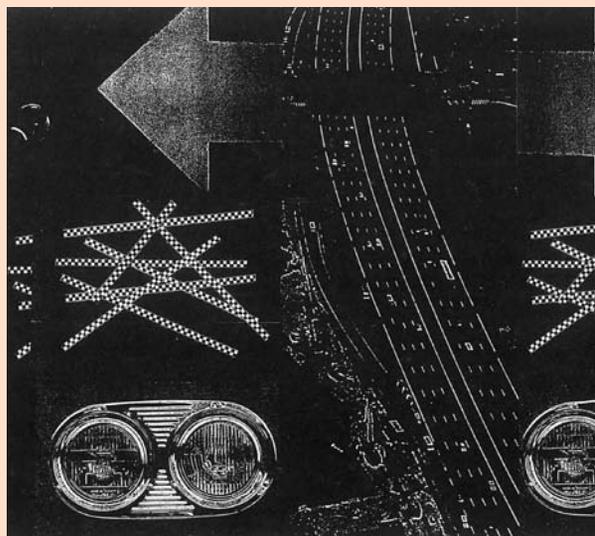
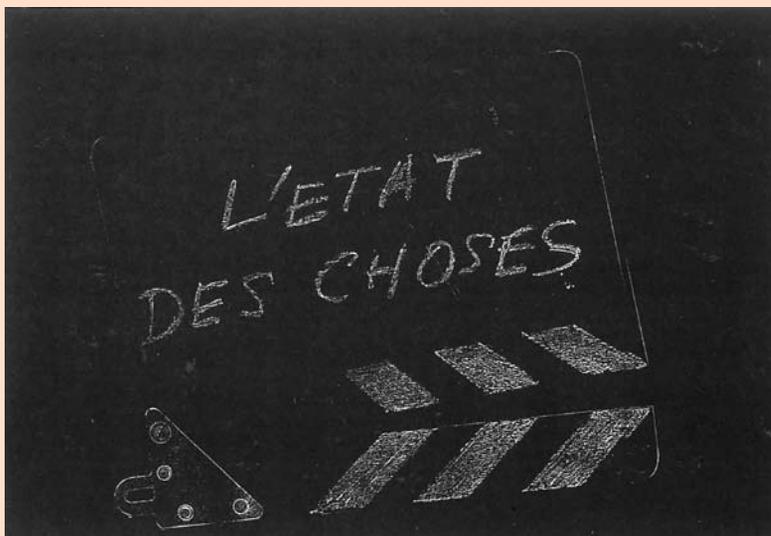
273

© F.X. BOUCHART

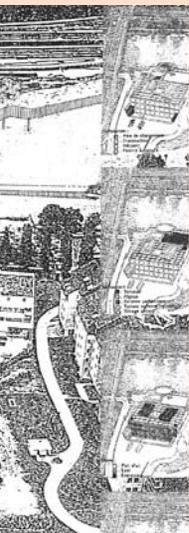
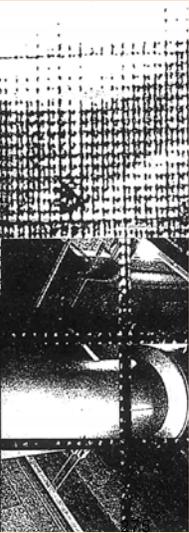
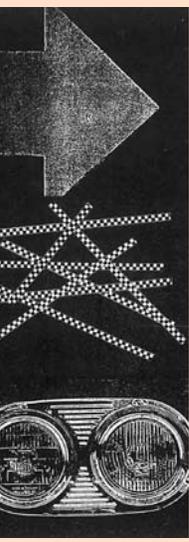


« Cités-Cinés » : vue intérieure de l'exposition. « Sur le territoire de Cités-Cinés, Paris, Rome, Tokyo, New York et Berlin sont réunies en un seul moment de 8000 m²: du jet-set fourni sans décalage horaire, dans un formidable bric-à-brac agité par seize projections sur grand écran et moniteur TV. [...] Recadrée dans ses parkings, ses cafés, ses toits, ses nuits, recomposée dans des thrillers à couper le souffle, cette ville qu'est Cités-Cinés palpète comme un flipper. » Odile Fillion, « Cités-Cinés », *Architecture intérieure Créée*, n° 221, décembre 1987-janvier 1988.

© F.X. BOUCHART



« L'État des choses »,
Nogent-sur-Marne, 1986.
Transformation de la centrale
de ventilation de l'A6 en bar,
restaurant, boîte de nuit,
centre culturel.
Jean Nouvel, architecte.
Ville de Nogent-sur-Marne,
maître d'ouvrage. Concours
sur invitation, projet non
réalisé. In *Jean Nouvel, Paris*,
Electa / Le Moniteur, 1987,
p. 171.



© JEAN NOUVEL / ADAGP 2011

partagées, explicitement convoquées: s'agissant d'installer une salle de rock sur le site « lunaire » de l'échangeur de Bagnolet, pourquoi ne pas la concevoir comme une soucoupe volante juste atterrée ? Bien que le projet en question ne soit pas sans rappeler certains dessins d'Archigram vingt ans auparavant, ce type d'emprunt inscrit l'agence dans une contemporanéité ouverte aux figures et aux fictions à l'œuvre. Fonctionnant sur un mode métaphorique (un bâtiment à l'image d'une soucoupe volante), il accompagne aussi le glissement de certains projets vers le statut d'objets dont le mode de conception relèverait désormais du design plus que de l'architecture⁶.

Scènes

Jean Nouvel cite par ailleurs certaines séquences comme des sources esthétiques littérales. Tel « ce néon rouge clignotant sur un joueur de flipper⁷ » d'*Alice dans les villes* (Wim Wenders, 1974) en souvenir duquel aurait été conçu le foyer du Théâtre de Belfort (1984), la référence cinématographique lui permet de qualifier un lieu par une sensation partagée puisque « déjà éprouvée dans l'obscurité et la passivité par quelques milliers d'entre nous⁸ ».

En 1986, il emprunte à Wim Wenders le titre d'un de ses films, *L'État des choses* (1982), pour baptiser un autre projet⁹ qu'il décrit comme « le point de rencontre de ceux et celles qui appellent une esthétique de vie utilisant les référents de la modernité, de tous les amoureux de Godard, de Ridley Scott, de Beineix et de Wenders [...], de tous les vidéastes, vidéophiles, cinéphiles, de tous les publivores et les clipivores¹⁰ ». Cette litanie iconoclaste qui fait allégeance à un régime général de l'image plutôt qu'à un cinéma en particulier ne saurait masquer l'aura exceptionnelle de Wim Wenders auprès de nombreux architectes, qui qualifient de *wendersiens* les lieux aux interstices des conurbations postindustrielles. Le réalisateur allemand a en effet rapatrié de ses tournages aux États-Unis une manière de filmer l'ordinaire des villes européennes: en plan-séquence large, depuis des voitures, des avions ou des trains. Dans ses *road movies*, les métropoles mondiales apparaissent désormais comme « un seul endroit¹¹ » chaotique, continu et un peu ennuyeux; dont le défaut de forme apparaît comme sublimé à l'image par la survalorisation du cadre, le noir et blanc d'Henri Alekan, les couleurs de Robby Müller. Se référer à Wim Wenders (puis, un peu plus tard à Jim Jarmusch) signifie alors implicitement ne plus chercher à résoudre ni même analyser le désordre de la ville contemporaine, mais plutôt à l'esthétiser tant dans les projets eux-mêmes que dans leur mode de rendu ou leurs photographies une fois construits.

Espace-temps versus image

Le parallèle avec le cinéma permet à d'autres de revenir sur la conception et la représentation de l'espace architectural et la restitution de son parcours: Christian de Portzamparc dit multiplier le nombre de perspectives sur ses projets pour approcher la continuité d'une séquence cinématographique et en restituer la dynamique¹²; Alain Sarfati convoque le découpage ou le montage pour penser la perception de certains lieux, depuis des points de vue fixes ou des déambulations¹³.

6 Glissement qui s'accomplira en 1986 dans l'association avec le designer Philippe Stark qui décrit alors leur projet pour l'opéra de Tokyo comme un « objet très sensuel qui balance entre une baleine et un beau cul ».

7 Jean Nouvel, « Les cinéastes? Sur des choses certaines, ils m'ont ouvert les yeux », *Cités-Cinés*, op. cit., p. 26.

8 *Ibid.*

9 « L'État des choses », projet pour une centrale de ventilation du passage de l'A6 sous la Marne, non construit, 1986.

10 Jean Nouvel, « *L'État des choses*, 1986 », in *Jean Nouvel*, op. cit., p. 171.

11 Commentaire en off par Wim Wenders d'un court-métrage réalisé pour l'émission *Cinéma, Cinéma* (Antenne 2, 1982); cité par Michel Boujut dans « La ville au cinéma, à propos de Wim Wenders », *Techniques & Architecture*, n° 351, décembre 1983-janvier 1984.

12 Cité par Claude Eveno, « Champ / Contrechamp », *Les Cahiers du CCI*, n° 1 (« Architecture: récits, figures, fictions »), Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 78.

En se référant au cinéma pour penser et retranscrire la quatrième dimension de l'architecture, ils renouent avec l'idée de la promenade architecturale¹⁴ développée par Le Corbusier dans les années 1920, relayée ensuite par Siegfried Giedion ou Bruno Zevi, puis largement reprise dans les années 1980 par les néomodernes.

À rebours de ces positions spatialistes, Jean Nouvel se saisit du cinéma pour revendiquer une « économie de la spatialité¹⁵ » dans une architecture qui « joue sur la bidimensionnalité » en utilisant l'image, animée ou non, comme un « matériau concret ». Il explique s'inspirer du grain de l'image vidéo pour tramer ses façades en superposant grilles et caillebotis jusqu'à obtenir le moirage qui, selon lui, exprime la façade comme « interface entre un émetteur et un récepteur » et « correspond à une esthétique très neuve, très spécifique de notre temps¹⁶ ». En substituant des écrans aux traditionnelles cimaises, il rapproche implicitement sa première exposition monographique (Institut français d'architecture, 1987) des installations de l'art contemporain qui continue, par ailleurs, à assimiler le cinéma le plus expérimental *via* l'outil vidéo.

Montage

La référence au cinéma est plus théorisée chez Bernard Tschumi, qui s'en saisit depuis le début des années 1970 pour définir l'expérience architecturale comme une combinaison d'événements, de mouvements et d'espaces. Il invoque les cinéastes théoriciens des années 1920 (Sergueï Eisenstein, László Moholy-Nagy ou Lev Kuleshov) pour revendiquer le montage en tant que mode opératoire permettant de penser autrement l'architecture et ses outils. En s'appuyant sur l'expérience de Lev Kuleshov (qui montrait dès 1922 que, selon celles qui l'entourent, la même image d'un homme impassible exprime la faim, le désir ou la tristesse), il argumente : « Les espaces sont autant qualifiés par les actions que les actions le sont par les espaces, l'un ne déclenche pas l'autre ; ils existent indépendamment. À part quand leur interférence fonctionne : là ils s'affectent mutuellement¹⁷. » Il cite *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) et *Profession : reporter* (Michelangelo Antonioni, 1975) parmi « le catalogue riche et inventif de procédés de narration et de montage nouveaux suggéré par l'histoire du cinéma » qui offre quelques extraordinaires exemples de « relations entre des espaces et des actions¹⁸ ». Il en déduit qu'il faut casser les liens de causalité habituellement établis entre programmes et espaces, ne plus chercher à préfigurer les bâtiments comme des enchaînements ou des emboîtements logiques, mais tenter de « démonter » les composantes traditionnelles de l'architecture pour les reconstruire selon des axes différents, les aléas et la combinatoire de ce remontage permettant des « disjonctions » salutaires et une « contamination » des activités entre elles. Définir l'architecture en termes d'acte de montage plutôt que de dessin ou de composition conduit Bernard Tschumi à élaborer ses *Transcripts*, un nouveau système de notation qui retranscrit simultanément événements, mouvements et espaces, selon une sorte de *story-board* tripartite dont le rythme suggère celui d'un film¹⁹.

13 *Idem*.

14 Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-1929*, Zurich, Artémis, 1964 ; à propos de la villa La Roche (1923-1925) : « On entre : le spectacle architectural s'offre de suite au regard ; on suit un itinéraire et les perspectives se développent avec une grande variété ; on joue avec l'afflux de la lumière éclairant les murs ou créant des pénombres. Les baies ouvrent des perspectives sur l'extérieur où l'on retrouve l'unité architecturale. »

15 Jean Nouvel, entretien avec Paul Virilio, in *Jean Nouvel, op. cit.*, p. 112.

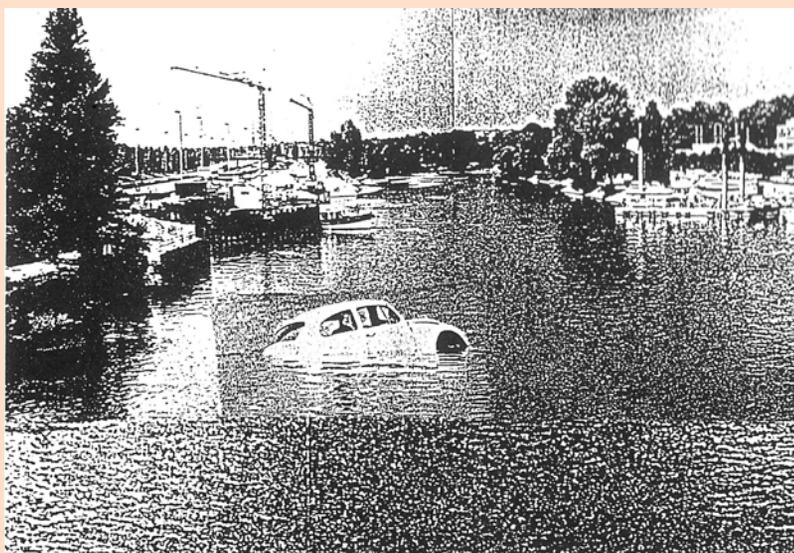
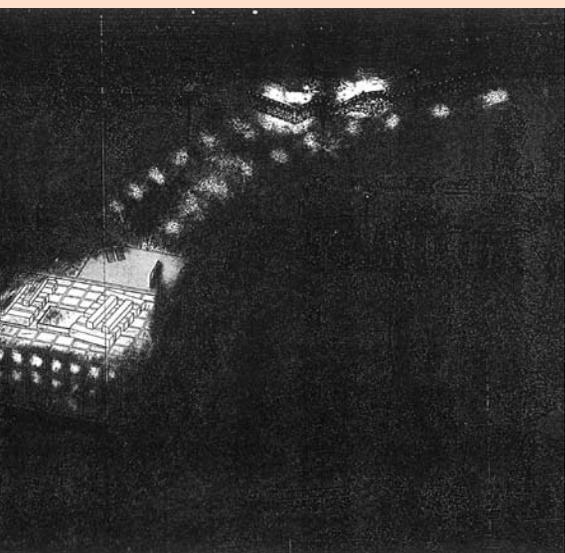
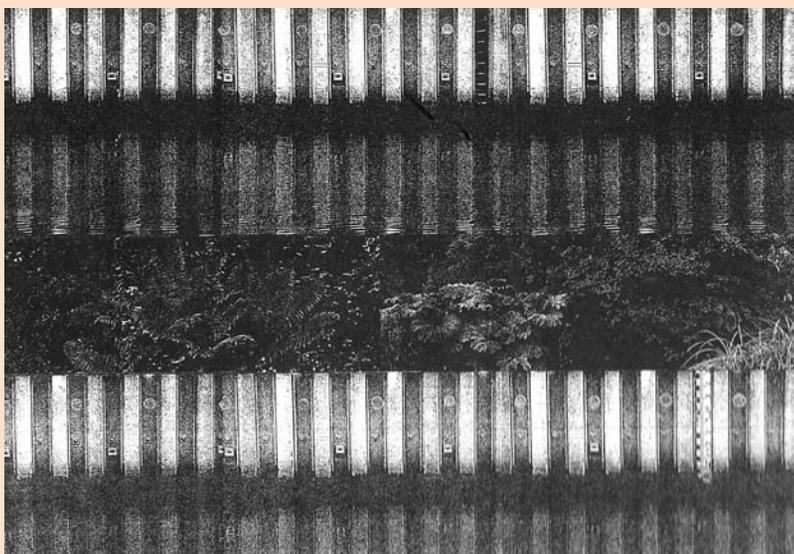
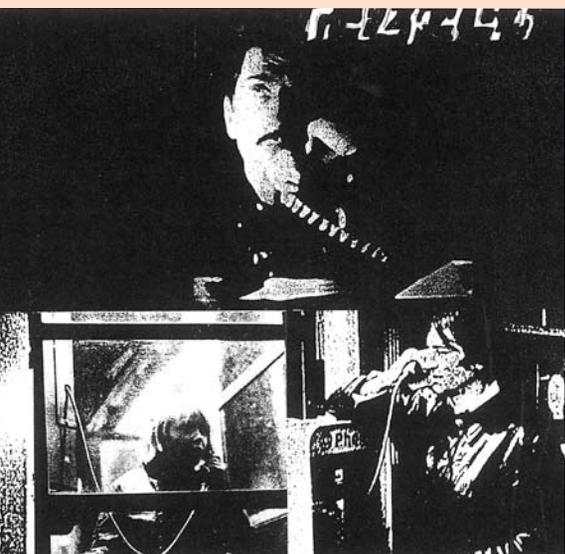
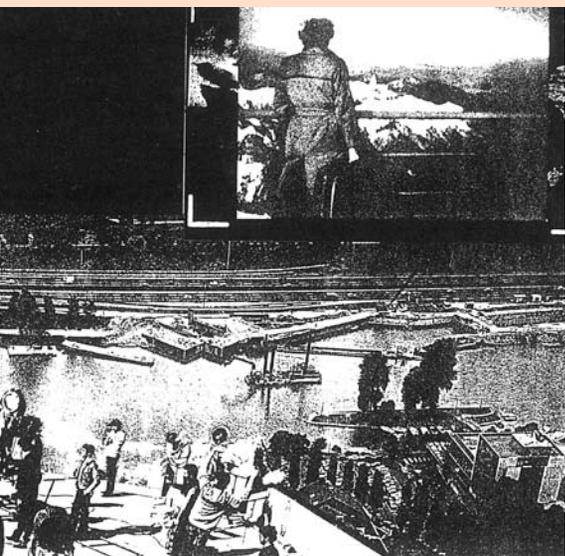
16 *Ibid.*, p. 69.

17 Bernard Tschumi, *Manhattan Transcripts*, Londres, Academy Editions, 1994, p. xxvi [première édition anglaise par Architectural Design en 1981].

18 *Idem*.

19 *Ibid.*, p. xxvii, traduit ensuite dans *Bernard Tschumi. Des Transcripts à La Villette*, catalogue édité dans le cadre de l'exposition éponyme à l'Institut français d'architecture, 1985, en partenariat avec l'Établissement public du parc de La Villette.





« L'État des choses »,
Nogent-sur-Marne, 1986.
Jean Nouvel décrit ce projet
comme un lieu vivant, « point
de rencontre de ceux et de
celles qui appellent une
esthétique de vie utilisant les
référents de la modernité, de
tous les amoureux de Godard,

de Ridley Scott, de Beineix,
et de Wenders [...], de tous
les vidéastes, vidéophiles,
cinéphiles, de tous les
publivores et clipivores ».
Jean Nouvel, Paris, *Electa /*
Le Moniteur, 1987, p. 171.

En 1982, l'architecte invoque la pulsion (violence, folie, plaisir) plutôt que la raison pour interpréter le programme du parc de La Villette en une série de « séquences », segmentées chacune en plusieurs cadrages qui, « comme les images d'un film²⁰ » sont indéfiniment combinables ou juxtaposables au gré des cheminements sur la « promenade cinématique » qui les relie.

Récits

Rem Koolhaas s'accorde lui aussi à énoncer idées et projets sur un mode narratif plutôt que strictement descriptif, et à investir le registre fantasmatique et pulsionnel pour mettre en lumière des phénomènes urbains advenus en dehors de toute théorie rationnelle. La structure et le découpage de son ouvrage *New York Délire* (1978) par plans, séquences, scènes dont « la proximité et la juxtaposition renforcent la signification individuelle²¹ » ne sont pas sans rapport avec « l'effet Kuleshov » invoqué par Bernard Tschumi. Scénariste et dialoguiste de cinéma avant d'intégrer l'Architectural Association de Londres, Rem Koolhaas connaît le cinéma de l'intérieur: il a écrit plusieurs scripts à la fin des années 1960, dont un seul fut réalisé. Le scénario du premier (*L'Esclave blanche*, Rene Daalder, 1969) jouait sur les refoulés de la société néerlandaise; le second, mêlant images de synthèse et scènes américaines en décor réel, aurait dû impliquer Russ Meyer, cinéaste porno marginal qui se plaisait, dans les années 1970, à déjouer les codes des séries B américaines. Mais Koolhaas relativise cette expérience²² en expliquant que « si on entre dans le cinéma, on découvre directement que c'est très peu fascinant, très ennuyeux: il n'y a jamais moins de réalité que sur un set, parce qu'un set, ce n'est rien, c'est la pellicule qui le rend spécial. On peut très facilement surestimer l'influence du cinéma du fait qu'on fait du cinéma: faire du cinéma, en fait, c'est la démystification complète du cinéma²³ » – cultivant ce faisant sa théorie d'une fiction devenue ennuyeuse, dépassée désormais par l'intensité de la réalité métropolitaine.

278

Le cinéma à la recherche de lieux

Fin de cycle

La réception de « Cités-Cinés » est très mitigée du côté de la critique cinématographique, qui déplore le bric-à-brac fétichiste et plutôt mortifère de ses « vrais faux décors²⁴ ». Ces reproches entrent dans un écho particulier avec ceux formulés en 1981 dans les milieux de l'architecture à propos de l'exposition postmoderne « Présence de l'histoire », réalisée au moyen de décors construits dans les ateliers de Cinecittà. Il faut dire qu'au début des années 1980, le plus jeune des arts rejoint comme en accéléré ses aînés, en se demandant si le cycle de sa modernité n'est pas désormais consommé.

Le cinéma français cherche à en finir avec la Nouvelle Vague: ses sujets et ses valeurs n'ont plus cours, les corps de ses acteurs ont vieilli, leurs rôles de dandys et de petits-bourgeois aussi. Si ce cinéma moderne qui avait inspiré le monde entier apparaît comme exténué, la question de son dépassement paraît pour l'heure insoluble aux cinéastes comme à la critique.

20 Bernard Tschumi, *Cinégramme Folie, le parc de la Villette*, Paris, Champ Vallon, « Lieux d'architecture », 1987, p. 12-13.

21 Rem Koolhaas, *New York Délire* (1978), Marseille, Parenthèses, 2002, p. 10.

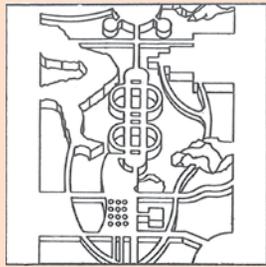
22 Il l'évoque cependant dans « Amsterdam Nord », entretien de Rem Koolhaas avec Jacques Lucan, *Architecture Mouvement Continuité*, n° 6, 1984, p. 18, expliquant avoir décidé de « devenir architecte et d'abandonner le travail d'élaboration de scénarios pour le cinéma » parce qu'il lui « paraissait très triste de passer sa vie à raconter des histoires ».

23 Rem Koolhaas, entretien avec Olivier Boissière et Dominique Lyon, *Les Cahiers du CCI*, n° 1 op. cit., p. 79-84.

24 Joël Magny, « La ville fait son cinéma », *Les Cahiers du cinéma*, n° 403, janvier 1987, p. 58.



1



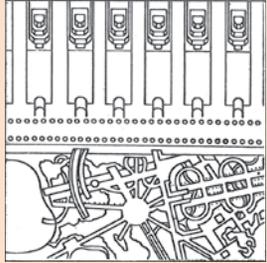
2



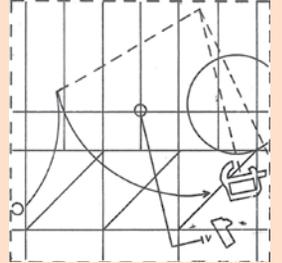
3



1



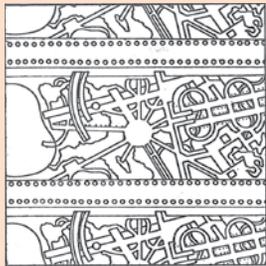
2



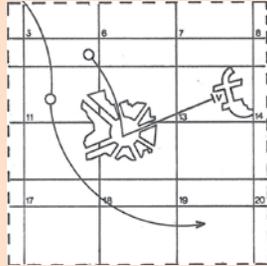
3



1



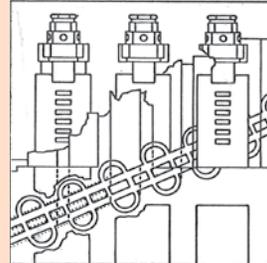
2



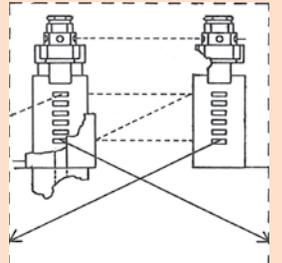
3



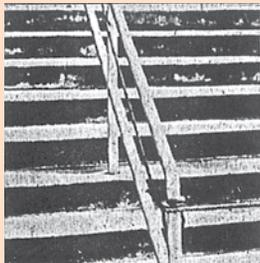
1



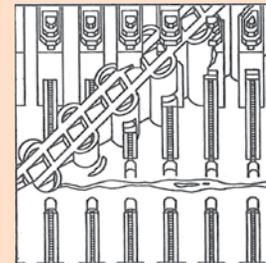
2



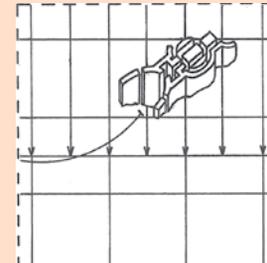
3



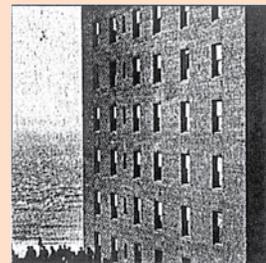
1



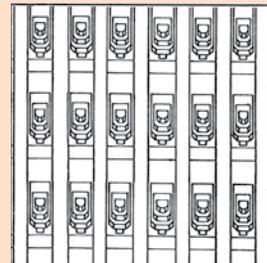
2



3



1



2



3

À l'instar de l'avertissement professé en 1978 par Bernard Huet sur la fin possible de l'architecture²⁵, l'idée plane dans la seconde moitié de la décennie d'une mort prochaine du cinéma, incapable de se renouveler et dissous par la télévision. Portée par des cinéastes aussi différents que Wim Wenders ou Jean-Luc Godard, relayée par le critique Serge Daney, cette mélancolie incarne une crise réelle des sujets (comme s'il n'y avait plus rien de nouveau à montrer) et du rapport du cinéma à sa propre histoire (comme s'il ne trouvait plus rien à inventer).

Tandis que les années 1970 accompagnaient le regain d'intérêt des architectes pour l'histoire (en tant qu'objet de recherche et répertoire formel), le cycle du cinéma moderne a coïncidé avec l'éclosion et la généralisation de la cinéphilie. Tout en renouvelant ses formes et ses méthodes, la Nouvelle Vague s'était employée à constituer le cinéma classique en objet d'histoire, à en répertorier et en réhabiliter les genres et à en consacrer les réalisateurs comme auteurs. Parallèlement, la télévision puis le magnétoscope en vhs et l'avènement de Canal+ ont contribué à diffuser largement cette culture, désormais reprise à son compte par la publicité et les vidéoclips.

Comment dès lors se libérer de cette pesante « présence de l'histoire », inventer des scènes qui n'en recyclent pas d'autres, déjà vues et analysées; et les tourner en toute innocence, en prise directe avec le réel, sans qu'interfèrent les codes dont le cinéma s'est lui-même progressivement doté ?

Recyclage

En 1985, Marc Chevré déplore un cinéma qui ne semble plus se penser que par rapport à son passé, et dont les films apparaissent fatalement « comme des *remakes* impeccables, déconnectés de tout référent autre que cinématographique²⁶ ». Il classe les cinéastes sous deux catégories. D'un côté, les néo recyclent consciemment ou non des esthétiques éprouvées; à l'instar de Leos Carax qui revendique l'héritage du cinéma de Jean Cocteau des années 1930 et de celui de Jean-Luc Godard des années 1960, ou inversement de Jean-Jacques Beineix qui répète sans le savoir dans *La Lune dans le caniveau* (1983) le cinéma de Marcel L'Herbier des années 1920. De l'autre, les revenants ou postmodernes tentent de renouer avec une origine fatalement perdue « car toujours déjà cinématographique », tel Wim Wenders qui s'échappe jusqu'au Japon pour réaliser *Tokyo-Ga* en 1985, persuadé qu'il lui faut fuir et oublier sa propre culture pour faire des images neuves²⁷.

La même année, Alain Bergala évoque la fin des maîtres absolus et la très grande confusion des styles et des modèles. Écrasés par le poids de ce que le cinéma a accompli en quatre-vingt-dix ans, « les cinéastes ne se sentent pas forcément héritiers du même passé [...]. Chacun peut se choisir le moment du cinéma qu'il entend prolonger à sa façon, auquel il entend adosser ou mesurer son entreprise créatrice [...]. La limite d'où ces cinéastes essaient de repartir aujourd'hui n'est pas la même pour chacun, ils ne sauraient donc constituer une véritable école. La seule chose qu'ils ont véritablement en commun est la conscience d'arriver après un épuisement et qu'il leur faut

25 Bernard Huet, « Petit manifeste », in *Rational. Architecture rationnelle*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1978, p. 54.

26 Marc Chevré, « La postmodernité en questions – L'innocence entre guillemets », *Les Cahiers du cinéma*, n° 376, octobre 1985, p. 28-34.

27 Plus constructif, Jean-Luc Godard échappe à ces catégories par le biais d'un métacinéma qui réfléchit sur et à partir du cinéma. Dans *Histoire(s) du cinéma* (1987), il s'appuie

sur les moyens du montage vidéo pour récapituler en créateur : tout en cherchant, aussi, des images « vierges », il n'entend nullement repartir de zéro... Les deux premiers chapitres d'*Histoire(s) du cinéma* (*Toutes les histoires* et *Une histoire seule*) sont présentés à Cannes en 1987 et diffusés à la télévision sur Canal+ en 1989.

repartir de là, mais chacun pour soi²⁸.» Cette aspiration au chacun pour soi rejoint l'éclatement des écoles et des tendances qui agite alors la scène architecturale, et fait déplorer à la critique les efforts de postures déployés par les architectes : tandis que *Les Cahiers du cinéma* titrent « Cinéma d'auteur : la cote d'alerte²⁹ », *Architecture Mouvement Continuité* déplore que la singularité de leurs auteurs soit devenue le seul critère d'appréciation possible des bâtiments³⁰.

Maniérisme

La lecture parallèle des revues d'architecture et de cinéma de la période indique une préoccupation commune : comment nommer et classer la production en cours ? En 1985, Jacques Lucan identifie le « pittoresque moderniste » et le « pittoresque classiciste » comme tendances dominantes et conclut que cette propension à exploiter des langages formels distincts définit en réalité une situation postmoderne historiciste partagée plutôt qu'un réel clivage théorique³¹.

Le même printemps, *Les Cahiers du cinéma* qualifient la situation du septième art de « maniériste » et consacrent un solide dossier au phénomène. Ils avancent que des cinéastes *a priori* très différents « partagent le sentiment qu'ont pu avoir des peintres comme Pontormo ou Parmigianino d'être arrivés trop tard, après qu'un cycle de leur art ait été accompli et une certaine perfection atteinte par les maîtres qui les avaient précédés de peu comme Michel-Ange ou Raphaël, la Manière se constituant comme l'une des réponses possibles à ce proche passé écrasant³² ». L'époque présente ne semblant pas leur imposer de sujets nouveaux ou simplement synchrones, ces cinéastes emprunteraient désormais au passé leurs motifs, dont le traitement maniériste s'efforcerait de renouveler l'apparition³³, en les distordant ou en les hypertrophiant. Peter Greenaway, qui sature ses films de signes ou de références codées et compose chacun de ses plans comme un tableau exempt de la durée et du rythme d'un montage, incarne peut-être le paroxysme de cette tendance maniériste³⁴. En situant à Rome l'action d'un film intitulé *Le Ventre de l'architecte* (1987), largement consacré à Étienne-Louis Boullée, il connaît une certaine fortune critique dans les milieux de l'architecture qui croient y discerner le miroir de leurs propres questionnements³⁵.

Du plan à l'image

Le cinéma des années 1980 voit par ailleurs réapparaître un réflexe de surinvestissement technologique pour nourrir, à défaut d'un sens nouveau, des sensations inédites³⁶. La préoccupation du « rendu » domine jusqu'au film le plus médiocre et les productions intègrent l'idée qu'un travelling est mauvais dès lors qu'il tremble. Désormais, tout ce qui relève du processus de production semble devoir être effacé au profit d'une image homogène, contribuant à battre en brèche la modernité qui cherchait à montrer la matière du film. Cette quête d'une image parfaitement maîtrisée conduit les réalisateurs à privilégier les reconstitutions en studio aux aléas des

28 Alain Bergala, « D'une certaine manière », *Les Cahiers du cinéma*, n° 370, avril 1985, p. 10-15.

29 « Cinéma d'auteur : la cote d'alerte », *Les Cahiers du cinéma*, n° 353, novembre 1983.

30 Jacques Lucan, « Questions aux architectes », *Architecture Mouvement Continuité*, n° 14, décembre 1986.

31 Jacques Lucan, « Sur un état présent de l'architecture en France », *Architecture Mouvement Continuité*, n° 7, mars 1985.

32 « Le cinéma à l'heure du maniérisme », *Les Cahiers du cinéma*, n° 370, avril 1985.

33 Alain Bergala, « D'une certaine manière », *art. cit.*

34 Michel Chion, « Greenaway, cinéaste conceptuel », *Les Cahiers du cinéma*, n° 397, juin 1987.

35 Didier Laroque, « Ventre mélancolique des architectes », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 253, octobre 1987, p. 32.

36 Michel Chion, « Le cinéma contre l'image – Révolution douce et dure stagnation », *Les Cahiers du cinéma*, n° 398, juillet-août 1987, p. 26-32.



Miroirs
Le Ventre de l'architecte
de Peter Greenaway, 1987.

© 1987 TANGRAM FILM S.R.L. - MONDIAL LTD. DR



Vitre sans tain
Paris Texas
de Wim Wenders,
1984.

282

© 1984 ROAD MOVIES ARGOS FILMS



Transparence
Mauvais sang
de Leos Carax,
1986.

© LILLO FILMS

décors naturels³⁷, ce qui confère au Paris des films de Jean-Jacques Beineix ou de Luc Besson ce caractère stylisé ou inventé³⁸.

Les couleurs et le piqué des nouvelles pellicules confortent un mouvement général d'aplatissement des plans, que la généralisation du Dolby® déleste de leur profondeur au profit de la bande-son qui paraît désormais pouvoir assumer seule tous les effets de spatialité. Cette sonorité nouvelle, multicouche et multisource, donne l'illusion d'un espace plus complexe mais sans bords ni centre, comme débarrassé de tout point de vue. La perte du hors-champ se traduit littéralement dans la propension de l'époque aux huis clos (*Jeux d'artifices*, Virginie Thévenet, 1986; *La Salle de bains*, John Lvoff, 1988) et aux abysses, urbaines ou marines (*Subway*, 1985 et *Le Grand Bleu*, 1988, tous deux de Luc Besson). La critique qui discerne cette perte du cinéma, « non comme décor mais comme scène [...], instituant un point de vue et un hors-champ qui impliquent le regard³⁹ », peut être rapprochée des inquiétudes de celle qui déplore le désintérêt des architectes pour les questions typologiques ou spatiales au profit d'une course à l'image, encouragée par les jurys des concours et facilitée par l'apparition des outils numériques.

Lieux

D'autres cinéastes, préoccupés de cette perte, en font le sujet même de leurs films, jusqu'à inventer des lieux singuliers qui renouvelleront leur regard.

Obsédé par l'impossibilité de reconduire un regard innocent dégagé de l'inflation des images, Wim Wenders imagine des dispositifs spatiaux complexes pour contourner des procédés cinématographiques éprouvés. Afin d'éviter un champ / contrechamp trop simple dans la séquence de retrouvailles des deux protagonistes de *Paris, Texas* (1984), il invente ce curieux *peep-show* constitué de cabines divisées par des vitres sans tain, de part et d'autre desquelles il n'est possible de communiquer qu'au téléphone. Lui qui a longtemps fait de son évitement de l'histoire allemande un sujet pour ses films finit par en consacrer un à Berlin (*Les Ailes du désir*, 1987), où il met en scène des anges qui observent la ville depuis ses surplombs et passent au-delà du Mur. Cette « ruse⁴⁰ » lui permet de s'autoriser les points de vue et les déplacements d'une caméra glissant dans la ville, jusqu'au long travelling dans la bibliothèque d'Hans Scharoun qui enchante tant d'architectes à la sortie du film.

De son côté, Leos Carax reconstitue en studio les façades imaginaires d'un Paris intemporel qu'il ponctue de fragments contemporains aux couleurs vives. Fuyant les décors réels et les architectures des années 1980, il reconstruit dans *Mauvais sang* (1986) un pur artéfact, comme s'il craignait de filmer la réalité. Pour *Les Amants du pont Neuf* (1991), il fait reconstituer les quais de la Mégisserie et de Conti dans la campagne montpelliéraine – le plus grand décor jamais réalisé en France.

Banlieues

Alors même que la réalité parisienne des années 1980 semble désintéresser quelque peu les cinéastes, la périphérie gagne en visibilité, comme décor naturel mais aussi comme genre. Éric Rohmer tourne deux de ses *Comédies et Proverbes* dans des villes nouvelles: *Les Nuits de la pleine lune* (1984) à Marne-la-Vallée

37 Voir à ce propos la série documentaire « Paris nous appartient » réalisée par Jean-Michel Gravier, série « Collection parisienne », production Forum des Images, 1990.

38 N.T. Binh, Franck Garbarz, *Paris au cinéma, La vie rêvée de la capitale, de Méliès à Amélie Poulain*, Paris, Parigramme, 2005.

39 Marc Chevré, « La postmodernité [...] », *art. cit.*, p. 34.

40 Wim Wenders, entretien avec Serge Daney, émission *Microfilms*, France Culture, 21 septembre 1987.



« Cités-Cinés » : vue intérieure de l'exposition. « Si le cinéma est bien né de la ville, machine à exorciser la hantise du machinisme urbain, la technologisation développée n'offre plus que des reflets de reflets. Dans le tunnel du métro, le seul élément naturel, l'eau, n'est là que pour refléter

des films où l'on voit des couloirs de métro dans lesquels des téléviseurs eux-mêmes transmettent des images du métro, qui elles-mêmes... etc., etc. » Joël Magny, « La ville fait son cinéma », *Les Cahiers du cinéma*, n° 403, janvier 1987, p. 62.



© FX BOUCHART

et *L'Amie de mon amie* (1987) à Cergy-Pontoise. Investissant tant l'extérieur que l'intérieur des architectures de Roland Castro et de Ricardo Bofill à peine livrées, il déplace son regard vers des territoires moins convenus, mais continue d'y placer des jeunes gens blancs, assez « bon chic bon genre », typés selon un jeu de la plus petite différence plutôt que d'une véritable altérité. D'autres cinéastes cherchent à inventer des acteurs plus marginaux ou populaires. Encore relativement improvisé, le renouvellement des corps et du langage des comédiens et leur manière inédite de bouger et de parler annoncent les germes d'un cinéma beur. Dans *Laisse béton* (Serge Le Péron, 1984), *Le Thé au harem d'Archimède* (Medhi Charef, 1985), *De bruit et de fureur* (Jean-Claude Brisseau, 1988), on réalise soudain que la France a changé et ne se résume plus à la petite bourgeoisie germanoplatine de la Nouvelle Vague.

À propos de *Brazil* de Terry Gilliam (1985), tourné en partie au Palacio d'Abraxas de Ricardo Bofill à Noisy-le-Grand, François Chaslin remarque par ailleurs que le cinéma d'anticipation a lui aussi radicalement changé de décor. Il a abandonné les univers aseptisés et hyperfonctionnels des utopies modernes pour offrir de la ville à venir « une image trouble, crasseuse, composite et fortement réaliste⁴¹ », en métamorphosant des bâtiments flambant neufs en d'inquiétantes ruines. Dans *Brazil*, l'architecture monumentale et néoclassique de Ricardo Bofill conforte la perspective d'un avenir posthistorique englué dans une sorte de futur antérieur indépassable.

Incarner l'époque

En 1985, les organisateurs de *Voir et Mouvoir* au Centre Georges Pompidou introduisent ce cycle de rencontres en annonçant que l'architecture « reste trop souvent dans sa tour d'ivoire coupée du public avec sa propre histoire pour toute référence⁴² », et qu'il lui faut désormais, pour sortir de la crise qu'elle traverse, s'ouvrir aux expériences d'autres « créateurs ». En ce qui concerne le cinéma, il semble que cette ouverture soit réellement tentée; le paradoxe voulant que pour échapper à certaines de ses impasses, l'architecture se recommande d'un art lui aussi en crise. Sans vraiment préciser ce que leur quête du contemporain recouvre, les architectes et cinéastes français les plus en vogue ont en commun de balayer la question de leur rapport respectif à l'histoire de leur art et de chercher à tout prix à incarner « l'esprit du temps⁴³ ». Jean-Jacques Beineix dit « se foutre de la vérité » et en appelle à un « cinéma de l'image », de son époque, conforme à « l'éclatement de la morale et des dogmes⁴⁴ ». Jean Nouvel affirme: « Cela m'est égal de me tromper avec mon époque. Je ne cherche pas à faire une architecture intemporelle. Mon désir le plus grand, c'est que, plus tard, on dise en voyant mes bâtiments actuels: "c'étaient les années 1980"⁴⁵! »

En 1989, *Les Cahiers du cinéma* commentent un film sorti au printemps: « Ce n'est pas le style de quelqu'un, c'est le style d'une époque. Alors dans 20 ans, on pourra l'exposer à côté d'une architecture de Christian de Portzamparc ou d'un aménagement de Starck, ce sera un document⁴⁶. » Nous y sommes.

41 François Chaslin, « Dans les villes crépusculaires », in *Cités-Cinés*, op. cit., p. 103-109.

42 Cité par Claude Eveno dans sa préface aux *Cahiers du CCI*, n° 1, op. cit.

43 « La modernité ou l'esprit du temps » est le titre choisi par François Barré et Jean Nouvel pour la section Architecture de la Biennale de Paris, en 1982.

44 Cité par Alain Bergala, « Vérités et mensonges – Le vrai, le faux et le factice », *Les Cahiers du cinéma*, n° 351, septembre 1983, p. 5.

45 Jean Nouvel, op. cit., entretien avec Patrice Goulet, p. 69.

46 « À propos du film *La Salle de bains* (John Lvoff) », *Les Cahiers du cinéma*, n° 417, mars 1989, p. 51.