



HAL
open science

Cinéma, instrument documentaire et représentations critiques de l'architecture contemporaine

Richard Klein

► **To cite this version:**

Richard Klein. Cinéma, instrument documentaire et représentations critiques de l'architecture contemporaine. Cahiers Thématiques n°12. Les représentations de l'architecture contemporaine (Richard Klein & Eric Monin dir.), 12, Ensap de Lille, Maison des Sciences de l'Homme, pp.193-202, 2013, 978-2905865052. hal-04464337

HAL Id: hal-04464337

<https://hal.science/hal-04464337>

Submitted on 22 Mar 2024

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

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

Cinéma, instrument documentaire et représentations critiques de l'architecture contemporaine

Richard Klein

À la fin de l'introduction de l'ouvrage *Les années ZUP, architectures de la croissance* (2002), nous évoquions avec Gérard Monnier la présence de la ville dans le cinéma et particulièrement dans deux films : *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1965-1966) et *La Chinoise* (1967) de Jean-Luc Godard. Il s'agissait alors de souligner la singularité des études monographiques présentées dans l'ouvrage, dont certaines portaient sur des architectures exclues de la culture savante des historiens ou des architectes¹, et de montrer qu'elles avaient leur place dans la culture contemporaine des années de la croissance. Nous pensions que l'historien qui se penche sur l'architecture contemporaine devait s'écarter des critères d'une histoire inscrite dans la dépendance des « grands auteurs » et également que le cinéma avait, dans cette posture, un rôle à jouer en tant qu'instrument documentaire.

Quelques années auparavant, en 1995, quand on lui demandait quels étaient les apports réciproques de l'architecture et du cinéma, l'architecte Paul Chemetov esquissait une typologie de ces apports² puis évoquait le travail d'Éric Rohmer : « Rohmer m'a apporté une leçon d'architecture. On allait dans les cafés sordides de banlieue et il me disait : "au fond, qu'est-ce qu'on devait garder, qu'est-ce qu'on devait ôter ?" et il me montrait qu'on ne devait pas ôter grand-chose et que la question essentielle serait où placer la caméra. Et je crois que cette leçon sur le placement de la caméra est aussi une leçon d'architecture, c'est la leçon du point de vue, c'est la leçon du parcours possible de l'œil et c'est une leçon qui est extrêmement décapante envers tout le décor activiste, le décor de carrosserie actuelle. Rohmer parlait lui de l'épaisseur des choses, de ce dédale qu'il y a dans ces architectures de hasard. Les bistrotts de banlieue ne sont pas faits par les grands noms, ils sont faits de successions d'affiches, de flippers, de chaises, de comptoirs, de lumières incroyables, et aussi de spectateurs, de consommateurs et d'ivrognes.³ »

Bien sûr, dans le cinéma, l'historien de l'architecture trouve des représentations intentionnelles et signifiantes des architectures et de l'environnement de la période contemporaine. Ainsi, nous sommes habitués à lire dans les films néoréalistes italiens, dans les films d'anticipation, dans les films de Jacques Tati, les messages, souvent plus équivoques qu'il n'y paraît, que portent les représentations de l'architecture. Paul Chemetov en dresse discrètement une liste : de l'architecture comme décor de studio au « décor naturel » en passant par les cadres urbains de séries télévisuelles (*Kojak* en l'occurrence), l'architecture au cinéma permet manifestement de camper les atmosphères. Mais, dans la deuxième partie de la réponse qui évoque Éric Rohmer, Paul Chemetov met peut-être l'accent sur d'autres relations du cinéma et de l'architecture qui passent par le point de vue, ou les différents points de vue quand les représentations de l'architecture et de la ville ne semblent pas le « sujet » direct du cinéma. Nous sommes, il est vrai, en tant qu'historiens de l'architecture, peu habitués à examiner les représentations dans les films où le décor semble moins intentionnellement architectural⁴.

Les murs ont des sentiments

Pour d'autres auteurs, les murs ont des sentiments. « *Walls have feelings* », comme l'a écrit Katherine Shonfield. De *The Fountainhead* (*Le Rebelle*, 1949) et des architectures de Frank Lloyd Wright à la bibliothèque de Berlin de Hans Scharoun dans *Les Ailes du désir*, certains cinéastes représentent intentionnellement dans leurs films des architectures identifiées et repérées par l'histoire. D'autres utilisent directement les architectures du futur et les projets de papier comme dans *Blade Runner* (1982) ou *Brazil* (1985) en proposant une lecture ou un reflet de ce que nous connaissons déjà. Katherine Shonfield, pour qui l'architecture est, d'un certain point de vue, le sujet de presque tous les films, suggère que pour comprendre ce que les films nous disent sur l'architecture, il faut examiner les films dans lesquels le sujet architecture semble manifestement absent. C'est ce qu'elle fait dans une démonstration éloquente à propos du thème de la sexualité et à propos de deux films : *Répulsion* (1965) de Roman Polanski et *Alfie* (1966) de Lewis Gilbert (paru en version française sous le titre *Alfie le dragueur*). À propos de ces deux films tournés à Londres, Katherine Shonfield montre comment l'architecture et particulièrement les relations visuelles entre intérieurs et extérieurs accompagnent intimement la narration et, tout en participant activement à la construction du film⁵, en disent long sur les bouleversements urbains et architecturaux de la capitale britannique à la fin des années 1960. L'idée d'examiner les films dont l'architecture ne semble pas être le sujet principal est une idée stimulante pour l'historien de l'architecture contemporaine. Il peut ainsi interroger les représentations de l'architecture qui figurent dans les images animées et l'instrument documentaire qu'est le cinéma dans toutes ses dimensions. Les scènes tournées au bowling dans *Les Tontons flingueurs* et les environnements de la série des *Fantômas* – pour rester dans le genre populaire – ont vraisemblablement autant à nous apprendre que les décors de films les plus fréquemment commentés. Les représentations de l'architecture dans les trois films que nous évoquons ici illustrent à leur manière ces interrogations.

Ascenseur pour l'échafaud

Réalisé une année avant *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard, mais beaucoup plus conventionnel dans son récit, *Ascenseur pour l'échafaud* n'est généralement mentionné – du point de vue de l'architecture – que pour la très longue scène où Jeanne Moreau déambule dans Paris la nuit. C'est à ce titre et bien sûr pour la musique de Miles Davis qui accompagne cette déambulation que le film est cité, y compris dans des ouvrages traitant de questions architecturales et urbaines⁶. Si l'on retient plus volontiers du film de Louis Malle la musique de Miles Davis et l'intrigue policière, les formes architecturales y sont utilisées tout à fait sciemment. Le ressort narratif du film repose sur l'imbrication de deux meurtres. Un premier meurtre est commis par Maurice Ronet, dans

la peau d'un ancien combattant d'Indochine qui tue un homme d'affaires, sans doute marchand d'armes, mari de sa maîtresse interprétée par Jeanne Moreau. Le meurtre est perpétré sur le lieu de travail du mari, au sommet d'un immeuble de bureaux. Maurice Ronet reste bloqué dans l'ascenseur après avoir commis son forfait. Une fleuriste et son jeune ami sont au cœur de la deuxième affaire imbriquée dans l'histoire du premier meurtre. Après avoir volé la voiture de Maurice Ronet et tenté de faire la course sur l'autoroute avec une rutilante Mercedes 300 SL, les jeunes gens arrivent dans un motel désigné dans le film comme celui de la ville de Trappes⁷. Dans la soirée, le motel est le théâtre du deuxième meurtre : le jeune homme tue le pilote allemand de la Mercedes avant de lui voler sa voiture. Louis Malle, dont on connaît par ailleurs la passion pour le cinéma américain, explique en 1975 comment le choix du décor de ces deux meurtres et plus généralement du cadre architectural des scènes d'*Ascenseur pour l'échafaud* correspond à un objectif précis : la volonté de proposer dans ce film une image de Paris plus moderne que la réalité⁸.

Ces deux architectures, celle de l'immeuble de bureaux et celle du motel, ont dans le film un caractère à la fois réaliste et anticipateur. Le motel, directement importé des États-Unis, a permis d'évoquer les aspirations de la jeunesse des années 1960 et son avidité à participer au développement du consumérisme, il est effectivement le premier de ce genre édifié en France. La construction et tous les détails du film concourent à accentuer le contraste entre les formes, celles du Paris que l'on quitte par l'autoroute et du motel qui est tout récent, celles de la Mercedes 300 SL du pilote allemand et celles de la voiture « qui n'avance pas » de Maurice Ronet. Les scènes d'extérieurs du motel sont tournées en décor « naturel ». Les intérieurs sont tournés en studio, mais reconstituent très fidèlement la décoration imaginée par l'architecte du motel. Il n'existe que peu de possibilités, en dehors de ce film, pour reconstituer la loge du gardien du motel ou encore le fonctionnement de cet ensemble. Mais c'est aussi parce que Louis Malle s'expliquait sur son choix qu'il est

1- Klein (Richard) et Monnier (Gérard), *Introduction* in Klein (Richard) et Monnier (Gérard) (dir.), *Les années ZUP, architectures de la croissance 1960-1973*, Paris, 2002, p. 28.

2- Paul Chemetov, propos recueillis par Françoise Puaux dans *CinemAction*, n°75, 1995, p. 93.

3- Paul Chemetov, *ibid.*, p. 94-95.

4- Cette question du point de vue est développée par Éric Monin et Jérôme Parlange à propos de la brochure de repérages photographiques *Le Mètre carré* chargée de valoriser les lieux de tournage de films, de cinéma comme de télévision, situés en région Centre. Ces auteurs (un historien et un technicien de cinéma) montrent comment le cinéma sollicite l'architecture, la teste, l'éprouve pour mieux se l'approprier et pour finalement « construire le décor naturel ». Monin (Éric) et Parlange (Jérôme), « *Comme si vous y étiez* » : *casting architectural en région Centre, un repérage singulier au service du cinéma*, Sociétés et représentations, « L'Architecture et ses images », n°30, décembre 2010, p. 69-82.

5- Shonfield (Katherine), *Walls have feelings. Cult films about sex in 1960's London*, *Architectural Design* n°1, Architecture + film II, janvier 2000, p. 32-35.

6- Comme *La ville au cinéma*, une encyclopédie dirigée par Thierry Jousse et Thierry Paquot. *La ville au cinéma, Cahiers du cinéma*, Paris, 2005. Sur ce sujet, il faut signaler l'ouvrage antérieur de Jacques Belmans, *La ville dans le cinéma, de Fritz Lang à Alain Resnais*, A. de Boeck, Bruxelles, 1977.

7- Le motel en question est en réalité situé dans la station balnéaire du Touquet-Paris-Plage.

8- Louis Malle in *Parlons cinéma*, Office de la télévision éducative de l'Ontario, 1975, DVD Arte France Développement, 2005. Nous avons précédemment évoqué ces propos de Louis Malle dans *Nouveaux programmes de l'architecture balnéaire, Le Touquet, du paradis des sports à la station des quatre saisons*, *Revue de l'Art*, n°165, 2009-3 (septembre 2009), p. 49-55.

permis de comprendre la nouveauté architecturale que représente ce motel dans la France des années 1950. Dans ce film de fiction, et pour l'historien, le cinéma en tant qu'instrument documentaire joue son rôle, mais les représentations architecturales du film ne sont pas tout à fait conformes à la réalité. Elles proposent une forme de « réalité augmentée », le décor naturel est construit. C'est bien pour s'opposer à une réalité contemporaine de la réalisation du film et à ses représentations les plus habituelles que Louis Malle choisit ces architectures (fig. 1).

La Maison de l'homme

On pourrait qualifier *La Maison de l'homme* de Jean-Marie Drot de *film sur l'art militant*. *Film sur l'art* car il est réalisé dans le cadre d'une série de films consacrés à la peinture, et *militant* car il épouse franchement les thèses des architectes acteurs en devenant un plaidoyer documentaire pour l'architecture moderne.

Après que le générique a mis en exergue la phrase d'Élie Faure : « La forme belle est la forme qui s'adapte à la fonction », Jean-Marie Drot introduit son film sous les portiques de la cité de l'Étoile à Bobigny (Candilis, Josic et Woods architectes, 1956-1963) en évoquant les enjeux et les espoirs que doit incarner l'architecture contemporaine au tournant des années 1960. Le film s'ouvre par une catastrophe, celle de Clamart toute récente⁹, et ensuite nous montre le Paris archaïque et laid d'une banlieue pavillonnaire. De longs travellings insistent sur les lotissements de la ceinture de Paris. L'insalubrité et la misère du Paris ancien sont dénoncées sur le fond des visages des enfants de la jeune cité de l'Étoile à Bobigny. Jean-Marie Drot lit ensuite un texte de Jean Giraudoux qui, dès 1932, soulignait le contraste entre Paris et sa banlieue, puis les images illustrent quelques réalisations phares de l'architecture moderne française : l'église du Raincy d'Auguste Perret, la maison du peuple de Clichy, la maison de verre de Pierre Chareau. Jean-Marie Drot, toujours sous les portiques de la cité de l'Étoile, explique aux spectateurs la difficulté de la transmission du message de ces précurseurs dans le pays de tradition qu'est la France. Les peintures de Léger et de Picasso, les images des réalisations de Le Corbusier dont le génie est comparé à celles de la Renaissance italienne, introduisent ensuite la présentation des efforts de ceux qui essaient de construire l'architecture de notre temps, en banlieue et avec la musique d'Edgar Varese qui donne le ton. Bernard Zehrfuss présente le palais du CNIT et dénonce le refus de la modernité. Robert Camelot évoque l'emploi du béton armé, du verre, l'influence des sculpteurs sur l'architecture contemporaine. André Prothin¹⁰ vante les mérites de la conception circulatoire du quartier de la Défense alors en chantier. André Gomis présente l'école de Bagneux conçue avec Guillaume Gillet et Vladimir Boudiansky : l'échelle des enfants, la lumière qui baigne les espaces et les principes d'une nouvelle architecture qui doit maintenant s'entretenir comme une voiture. Bernard Zehrfuss décrit l'architecture industrielle nouvelle en commentant l'usine Renault de Flins, remarquablement filmée. Georges Candilis, allongé dans



Fig.1 : La résidence Motel du Golf au Touquet-Paris-Plage (Maurice Gridaine architecte), Photo Richard Klein, 2012.

les pelouses de la cité de l'Étoile à Bobigny, commente ensuite le mot « ensemble », celui de « grand ensemble », et développe le thème de l'assemblage des logements qui a valu à l'équipe d'être lauréate du concours *Million* dont l'ensemble de Bobigny est une des suites. Il précise ensuite la place faite aux enfants¹¹ et le soin porté aux prolongements immédiats de l'habitation : école, commerce, centre médicosocial, espaces verts. C'est sur le site du chantier du futur musée des Arts et traditions populaires que Jean Dubuisson répond ensuite à la questions de Jean-Marie Drot : les Français sont-ils contre l'architecture moderne ? Bernard Zehrfuss revient en scène avec la bataille menée pour faire admettre le Palais de l'Unesco à côté de l'École militaire. La référence à Le Corbusier et les entretiens avec les habitants de l'Unité d'habitation de Briey-en-Forêt qui expriment tous leur adhésion à la Cité radieuse achèvent le panorama : air, soleil, lumière... Hygiène, vie collective et diversité sociale. Alors que les visages d'enfants de Bobigny apparaissent encore en gros plan, la voix de Jean-Marie Drot s'adresse aux spectateurs et les prend à partie à la fin du film : « Voilà, grâce à ces architectes, la maison de l'homme est en train peu à peu de se construire.

9- La catastrophe de Clamart a lieu le 1^{er} juin 1961 à la suite de l'effondrement de carrières et d'un glissement de terrain de six hectares entre les communes de Clamart et d'Issy-les-Moulineaux. Le lourd bilan de la catastrophe – vingt et un morts, une usine et quarante pavillons détruits – éclipse dans la presse la visite de John Kennedy à Paris.

10- André Prothin, après avoir été directeur de l'urbanisme à Paris, est, à partir 1958, directeur de l'EPAD, l'Établissement public d'aménagement de la région de la Défense.

11- « À Bobigny, c'est quelque chose de terrible, il y a quelque chose comme deux enfants par famille, nous avons quelque chose comme 1 500 enfants, il faut leur donner la place dans l'habitat. »

Le mouvement est lancé et il dépend de vous que cela continue. L'architecture c'est aussi et surtout le pont par lequel l'homme rejoint son époque et nous sommes déjà très en retard, déjà les enfants sont derrière la porte et nous demandent ce que nous avons fait pour eux. »

L'architecture nouvelle est traitée par Jean-Marie Drot dans la continuité des réalisations majeures du mouvement moderne en France. Et les acteurs architectes y défendent une modernité dont les valeurs ne sont pas encore tout à fait partagées. Le thème du divorce entre le public et l'artiste (ici l'architecte), celui du rôle moteur de la commande de l'État et de la fragilité de la demande sociale, sont traités dans la droite ligne du discours des avant-gardes. Ici encore, l'instrument documentaire est efficient. Les architectures montrées, dont certaines sont en chantier, les architectes, leur réaction et les réponses aux questions, la construction du film, tout contribue à faire de *La Maison de l'homme* un document de premier choix pour l'historien de l'architecture. Le statut du film accentue encore le caractère historique des représentations de l'architecture contemporaine qui y figurent. Le documentaire est en effet un art du réel et, comme le précise Pascale Cassagnau, le temps en fonde l'ontologie, « les documentaires sont autant de lieux de mémoire au sens de Pierre Nora, des inscriptions du temps¹² ». On retrouve cette même relation au temps dans les commentaires de Gisèle Breteau Skira à propos d'un autre film de Jean-Marie Drot consacré à Alberto Giacometti « Chaque séance, chaque projection du film avec le temps qui passe reproduit du direct différé, ou de la mémoire. Immédiatement après le montage, alors qu'il vient d'être tourné, la première présentation du film est de la mémoire projetée. L'attrait si singulier du film sur l'art réside dans cette instabilité du temps, image à la lisière du présent et du passé. Sorti du laboratoire, un film sur l'art est déjà un document d'archives.¹³ » (fig. 2)

Mélodie en sous-sol

Le scénario de *Mélodie en sous-sol* (Henri Verneuil, 1962-1963) est tiré d'un roman américain, *The big Grab*, de John Trinian, publié dans la Série noire et adapté en France par Albert Simonin, Henri Verneuil et Michel Audiard. Le début du film place très explicitement le spectateur dans l'atmosphère du quotidien des années 1960. Le premier plan s'arrête sur la station de métro Gare du Nord, un modèle d'Hector Guimard. C'est le Paris archaïque que l'on s'apprête à quitter. La caméra suit un taxi, une DS Citroën, qui dépose Jean Gabin devant la gare du Nord, à l'endroit du départ des trains de banlieue. L'acteur se dirige vers les quais et le spectateur le retrouve assis dans la voiture d'un train en mouvement. Des conversations s'engagent entre les voyageurs, des habitués pour la plupart, qui reprennent le travail après les congés d'été et évoquent leurs vacances. La pêche ou la côte bretonne et son temps incertain pour les uns, la voiture et le camping pour les autres qui montrent des images des terrains de camping dans lesquels ils se sont arrêtés :

« Saint-Jean-de-Luz : 600 campeurs, tout le confort, l'eau courante, les w.-c.... comme à l'hôtel, Biarritz, Bandol, Cassis... Un vrai paradis !!! »

Un autre voyageur, un peu mieux mis, relate sa croisière en Grèce : « les îles en 15 jours tout compris, payable en 12 mois ».

« Quand tu es devant le Parthénon et que tu vois que cela est encore debout, tu te dis que ça c'était de la construction !

Pas comme aujourd'hui... »

Aujourd'hui tu frappes à la porte au 7^e étage et il y a un mec du rez-de-chaussée qui dit "entrez donc". »

La voix off de Jean Gabin nous transmet ses pensées : « les vacances à croume (à crédit), c'est nouveau ça, le tour du monde à la petite semaine et au retour tout le monde se file au régime jockey », puis, après qu'un représentant de commerce a évoqué sa liberté : « la liberté à 70 000 francs, c'est pas ma pointure ».

Ce pré-générique est suffisant pour camper le personnage principal du film, mais également pour résumer l'époque : celle de la civilisation des loisirs, naissante, celle de la construction de masse et de ses défauts techniques, ici acoustiques. Jean Gabin descend à l'arrêt de ce qui sera plus tard l'arrêt de Garges-Sarcelles sur la ligne du RER D, la musique du film se transforme, elle devient contemporaine et l'acteur gravit les marches avec en fond les immeubles neufs de Sarcelles : « Bon, ils n'ont tout de même pas rasé ma cabane ! Ginette m'aurait écrit. Et dire que j'avais acheté cela pour les arbres et les jardins, ils appelaient cela la zone verte... C'est devenu New York la zone verte ! » Le générique commence et les mentions s'inscrivent sur le fond composé des immeubles de Sarcelles. Après l'apparition du titre, Jean Gabin demande la direction de la rue où il habitait, la rue Théophile Gautier, à un livreur qui pense que la rue n'existe pas. Le générique reprend jusqu'à ce que Jean Gabin demande la direction à trois ouvriers du bâtiment qui lui proposent d'aller voir le service de pilotage, le bureau des architectes. Le générique se termine sur une vue d'avion de Sarcelles, Jean Gabin arrive devant le pavillon resté isolé au milieu des immeubles. La rue Théophile Gautier est devenue le boulevard Henri Bergson.



Fig.2 : La cité de l'Étoile à Bobigny (Candilis, Josic Woods architectes). Photo Richard Klein, 2010.

12- Cassagnau (Pascale), *L'art regardé et le documentaire d'auteur*, dans *Le film sur l'art et ses frontières*, Yves Chevretil Desbiolles (dir.), Université d'Aix-en-Provence, 1998, p. 73.

13- Breteau Skira (Gisèle), *Chronique du film d'art au Centre Pompidou*, dans *Le film sur l'art et ses frontières*, Yves Chevretil Desbiolles (dir.), Université d'Aix-en-Provence, 1998, p. 210-211.

Les mondes du travail, du tourisme de masse et des transports sont au cœur des premiers plans du film *Mélodie en sous-sol*, tout comme Sarcelles en construction, qui permettent au réalisateur d'esquisser une description des bouleversements de l'environnement urbain contemporain auquel est confronté le premier rôle du film, Jean Gabin, qui campe un malfrat sorti de prison. De l'isolement carcéral à la banlieue parisienne, le chaud et froid est aussi brutal que de Sarcelles au Palm Beach de Cannes pour les protagonistes du film qui passeront aussi brutalement de la quatre chevaux à la limousine américaine (fig. 3).

Représentations critiques *versus* documents historiques

Ces trois extraits de films illustrent à leur manière la complexité de l'interprétation des représentations architecturales visibles dans les images animées. Ces films ont un statut bien différent : un film d'auteur, *Ascenseur pour l'échafaud* de Louis Malle (1957), un documentaire télévisuel entrant dans une collection de films sur l'art, *La Maison de l'homme*, de Jean-Marie Drot (1961), un film d'un genre plus populaire, *Mélodie en sous-sol* d'Henri Verneuil (1962-1963). Réalisés entre 1957 et 1962, ces images proposent des points de vue très contrastés sur l'architecture contemporaine de la période. Initialement, nous les avons examinées pour des raisons très différentes. Il s'agissait avec le Motel d'*Ascenseur pour l'échafaud* de confirmer l'état d'origine d'une architecture du littoral rendue méconnaissable par les transformations et le changement d'usage. Il était question d'interroger les représentations d'une opération de logement social dans un film d'art avec la présence de La Cité de l'Étoile à Bobigny dans *La Maison de l'homme*, puis les représentations d'une ville symbole des années de la croissance, Sarcelles, avec *Mélodie en sous-sol*. Si les représentations architecturales de ces films ont servi la quête documentaire d'un historien, elles ont exprimé bien plus et leurs interprétations sont complexes à formuler. Ces images animées peuvent tout à la fois être prises pour des documents, au sens de l'historien, pour des interprétations de la situation contemporaine au moment du tournage des films (deux des films utilisent des réalisations architecturales contemporaines pour leur capacité d'anticipation de situations futures), mais surtout c'est ce qui accompagne les architectures représentées qui accentue le caractère informatif des films à propos de l'architecture de la période : le rôle de la voiture et des voitures pour Louis Malle, celui des transports en commun pour Henri Verneuil et les images du Paris misérable pour Jean-Marie Drot. Enfin, chaque film propose dans le même temps une posture d'adhésion quelquefois d'admiration de l'architecture contemporaine, en même temps qu'une lecture plus critique¹⁴. Dans ces images, l'adhésion et la critique sont synchrones, comme vraisemblablement l'adhésion et la critique devaient l'être pendant la période concernée.

Dans le film, le visuel et donc l'environnement des scènes, le décor, l'architecture, sont



Fig. 3 : Sarcelles, en sortant de la gare du RER. Photo Richard Klein, 2010.

là pour souligner la psychologie des personnages, des caractères, que le cinéma n'a pas forcément les moyens de décrire comme peut le faire l'écrivain en littérature. Les cinéastes utilisent donc l'architecture¹⁵. Les historiens de l'architecture qui utilisent le cinéma sont peu nombreux. On sait pourtant, au moins depuis Mallet-Stevens, qu'au cinéma « l'architecture joue ». Ce qui rend complexe la lecture et l'interprétation des représentations architectu-

14- Pour l'historien qui a un peu trop tendance à établir des phases temporelles qui vont de l'adhésion à la désaffection pour l'architecture de la période, ce dernier constat est une bonne leçon de temporalité.

15- On peut se référer à ce sujet au fonctionnement thématique du catalogue d'exposition de Hans Dieter Schaal, *Learning from Hollywood, Architecture and Film*, Axel Menges, Stuttgart/London, 1996.

rales dans les images animées est que l'architecture joue à plusieurs niveaux¹⁶. Dans ces trois films de statut très différent, l'architecture des années 1960 est instrumentalisée dans toute sa complexité, une complexité que l'histoire ne lui reconnaît pas encore¹⁷. Les images animées, les constructions intentionnelles qu'elles servent et les contenus sous-jacents qu'elles contiennent constituent autant de documents. Que ces architectures représentent l'anticipation et l'environnement du futur, l'apport social de la modernité ou la rupture due aux nouvelles formes urbaines, qu'elles soient sujet, cadre ou contrepoint des situations narratives, les architectures de ces décors jouent un rôle de premier plan. Combien même se situeraient-elles au second plan d'un point de vue cinématographique, ces images nous incitent à la pratique d'une histoire qui ne néglige aucune des représentations pouvant ouvrir à de nouvelles interprétations de l'architecture contemporaine.

16- C'est ce que nous rappelle Dietrich Neumann dans l'ouvrage qu'il a dirigé à propos de films qui utilisent de manière très ostentatoire l'architecture. Neumann (Dietrich) (dir.), *Film Architecture, Set designs from Metropolis to Blade Runner*, Prestel, Munich, New York, 1996.

17- Cet article tire sa substance d'une intervention dans le cadre de la journée d'étude intitulée *Des architectures de la croissance à la ville spectacle : approche croisée entre histoire de l'architecture et du cinéma, 1945-1975*, tenue à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) le vendredi 14 octobre 2011, Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne, HiCSA. Nous remercions Marie Gaimard et Marguerite Vappereau d'avoir accepté le principe de la publication de cette contribution dans ce numéro des *Cahiers thématiques*.