

province

rasoir

architecture

livres

situations

boîte noire

démystifiées

kWh

criticat

cinématographique

olympiques

souvenirs

caviar



En attendant la 3D, comment peut-on filmer l'architecture et surtout rendre compte sur l'écran de sa spatialité ? Cette question se pose chaque fois qu'un bâtiment occupe les premiers rôles au cinéma. L'analyse de trois moyens métrages tournés dans l'une des plus célèbres villas contemporaines est ici l'occasion de repérer différentes manières de s'y prendre.

Félix Mulle
Dessins de Diane Berg
Striptease

Félix Mulle est architecte.

Diane Berg est architecte
et illustratrice.

Parce qu'il combine l'espace de l'image avec le temps de la musique ou du récit, le cinéma, ou l'image mouvante en général, est *a priori* le médium qui permet aujourd'hui de rendre compte au plus près de l'expérience de l'architecture. Certes, la platitude de l'écran escamote la troisième dimension, et l'effet de perspective centrale propre à la lentille optique contraint le point de vue dans un cadre et un format donnés. L'absence de vision périphérique, elle, amoindrit la fluidité entre deux visées focales. Notre perception de l'espace et du mouvement à l'intérieur de celui-ci est alors nécessairement appauvrie. Malgré cela, on sent, de manière intuitive, qu'en comparaison avec d'autres modes de représentation de l'architecture — comme le plan et ses codifications, par exemple, le cadre fixe de la photographie ou encore la description textuelle qui, bien qu'évocatrice, ne peut éviter un certain degré d'abstraction —, on peut obtenir grâce aux techniques audiovisuelles quelque chose qui ressemble beaucoup à ce qu'on ressent lorsqu'on arpente réellement un espace. Il y a, dans la représentation d'un objet architectural par l'entremise de la caméra, quelque chose susceptible de nous projeter dans l'espace de manière plus complète, plus immédiate que par le biais d'autres médiums. Cette intuition, si l'on cherche à la vérifier, soulève cependant des questions. Comment et dans quelle mesure en effet les spécificités du cinéma lui permettent-elles d'accrocher de nouvelles facettes de l'espace ? Quel point de vue particulier sur l'architecture est-il alors susceptible de fabriquer ?

point de vue

Trois films

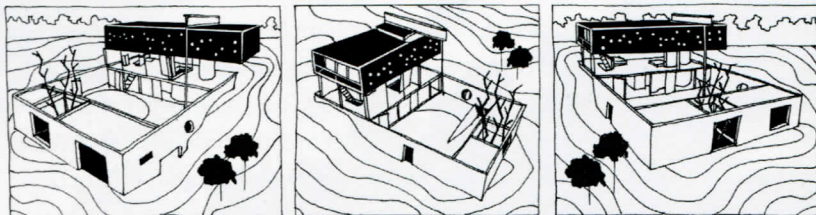
Trois films relativement récents permettent d'alimenter cette réflexion sur le potentiel du langage filmique par rapport à la représentation de l'espace. Ces trois films ont la particularité d'évoquer la même œuvre d'architecture, la « maison à Bordeaux », construite sur les hauteurs de Floirac dans la banlieue bordelaise par l'architecte néerlandais Rem Koolhaas en 1998. Cette villa est organisée autour de la pièce de M. Lemoine, le commanditaire qui se déplace en fauteuil roulant, à la suite d'un accident. Cette pièce est en fait une pièce ascenseur, une plateforme montée sur un vérin hydraulique qui lui permet d'accéder aux trois niveaux de son logement. D'une extrême sophistication d'un point de vue technique, autant dans ses composantes structurelles qu'au niveau de son équipement, la maison articule des espaces volontairement ambigus, censés apporter de la complexité et de la richesse à l'environnement réduit du propriétaire, limité dans ses mouvements par son handicap. Elle est considérée comme un des chefs-d'œuvre d'un architecte parmi les plus importants de la fin du XX^e siècle et, cas exceptionnel, elle fut à ce titre inscrite à l'Inventaire des monuments historiques moins de dix ans après son achèvement.

Les deux premiers films, réalisés par Richard Copans¹ et David Claerbout² et datés respectivement de 1998 et 2004, héritent clairement de formes usuelles d'évocation d'un bâtiment. Pour le premier, il s'agit d'emprunts marqués aux représentations graphiques que sont la photographie, le plan, la maquette. Pour le deuxième, le langage utilisé est très proche du langage cinématographique, et la maison y joue un rôle de décor. La troisième œuvre, de Louise Lemoine et Ila Bêka³ et datant de 2008, approche le bâtiment d'une manière peu habituelle, en suivant à travers ses espaces l'un de ses usagers. La dimension vécue est amenée au premier plan ; se fait jour alors un potentiel propre à l'image mouvante, lequel propose un point de vue original sur la maison de Koolhaas.

1. Richard Copans, *Maison à Bordeaux*, 20 mn, Les Films d'ici, 1998.

2. David Claerbout, *Bordeaux Piece*, 13 h 43, 2004.

3. Ila Bêka et Louise Lemoine, *Koolhaas Houselife*, 59 mn, 2008.



L'héritage du papier glacé

Tourné en 1998, peu après l'installation de la famille Lemoine, le film de Richard Copans, intitulé *Maison à Bordeaux*, s'inscrit dans la série

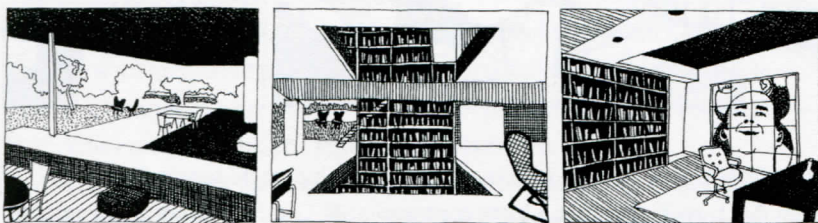
Architectures produite par Arte dans laquelle le documentariste, accompagné parfois de son confrère Stan Neuman, décortique de manière monographique divers bâtiments, récents ou anciens, ayant marqué l'histoire de la discipline. Ces films sont destinés à un large public, tout en étant méticuleux dans leur manière d'exposer les circonstances de la naissance d'une œuvre. Ici, comme à son habitude, le cinéaste aborde la maison comme un objet à analyser. Elle s'explique selon lui par la confrontation entre la commande, l'architecte et les idées qu'il soutient, et les données du contexte. Elle s'explique également, ou se présente si l'on préfère, par la plasticité de ses espaces. Le film emprunte beaucoup à la photographie



d'architecture, les plans de la maison sont la plupart du temps fixes ou sont des travellings lents, plutôt contemplatifs. Les usagers sont quasiment absents. Les sons sont ceux de la nature, du vent qui vient soulever les rideaux ou fait bruissier les feuilles des arbres. Ces images sont entrecoupées par d'autres images, celles d'une maquette qui permet de décortiquer et comprendre la structure de la maison, de montrer ses mécanismes cachés, sa bataille contre la gravité. L'architecte, interviewé un ensemble de feutres à la main, retrace l'historique du projet et détaille les différents questionnements qui l'ont structuré.

Le regard de Richard Copans est double. Comme traditionnellement dans les magazines et dans les livres d'architecture, où textes explicatifs et schémas d'intentions voisinent avec des photographies du projet réalisé, le cinéaste propose côte à côte deux types d'information : l'une, visuelle et plastique avant tout, cadre l'espace et impressionne la rétine ; l'autre, plus analytique, permet de décomposer pour les comprendre les processus cachés qui concourent à la fabrication d'un bâtiment. Une image plastique est associée à son explication par le texte ou le schéma : le film offre ainsi une représentation de l'architecture directement héritée des représentations imprimées. Et si l'on doit reconnaître le talent didactique et esthétique du cinéaste, capable sans trop les caricaturer de nous rendre familiers certains jalons de l'histoire de l'architecture, nous remarquons cependant que l'expression de l'expérience même de l'espace est quasiment

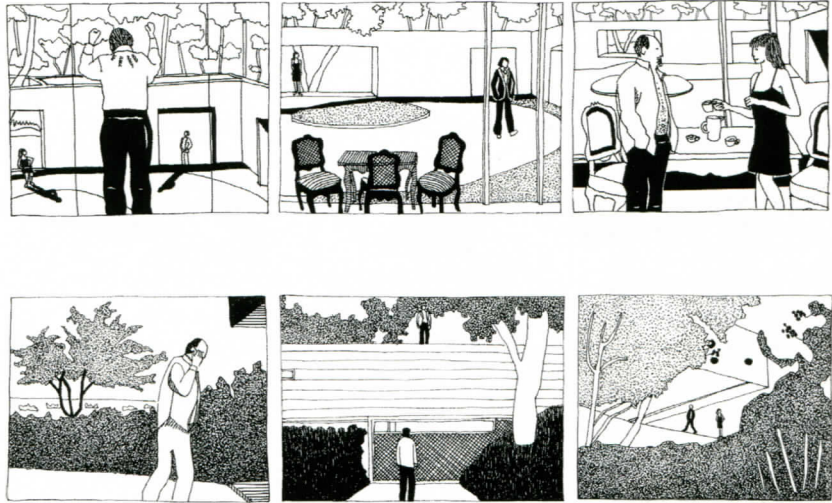
absente. Le film ressemble plutôt à une leçon d'architecture, une leçon qui plus est académique dans sa formulation. Il se rapproche sans hésiter d'une *masterclass*, ces sortes de conférences-ateliers parfois transcrites sur DVD qui permettent d'apprendre auprès des plus grands les bongos cubains ou la pâte à modeler, le temps d'un après-midi, d'un week-end ou d'un visionnage de quelques heures. Voilà comment se fabrique l'architecture, semble dire le film de Copans, avec force conviction : la commande, le contexte et le parti de l'architecte. Si l'on peut dans ce cas savoir gré à l'image mouvante de rendre l'absorption de l'information aisée par la qualité de l'argumentaire et la synthèse dans un format court, on ne touche guère à ce qui fait la spécificité du cinéma comme médium. Le détachement des images de Copans, explicatives plutôt qu'expérientielles, ne nous fait pas ressentir l'imbrication de l'espace et du temps propre à l'architecture telle qu'elle est vécue.



Architecture de carton-pâte

Un autre film met en scène la villa Lemoine, cette fois dans un rôle secondaire mais non moins éclairant sur une autre manière d'aborder l'architecture par le cinéma. David Claerbout est vidéaste. Dans son installation *Bordeaux Piece*, montrée à la fin de l'année 2007 au centre Pompidou, trois personnages jouent, pendant douze minutes, une sorte de mini-drame familial où il est question d'une femme convoitée à la fois par le fils et par le père. Le décor est celui de la maison Lemoine, la particularité de l'installation étant qu'elle dure treize heures et que la même scène est rejouée en boucle soixante-neuf fois. La seule différence est le moment de la journée où a été tournée la séquence, de telle manière que la vidéo commence sur une lumière du petit matin et se termine entre chien et loup, à la nuit tombante. L'intrigue est donc répétée comme à l'infini et perd son sens au fur et à mesure que la lumière naturelle s'impose comme protagoniste principal. Le temps des astres renverse le temps de la narration humaine. Le choix du cadre architectural n'est bien sûr pas anodin, et la maison de Koolhaas, si elle ne joue pas *a priori* le premier rôle, est un élément clé de l'atmosphère créée. Elle contribue à l'ambiance éthérée, hors du temps. Étrange et

futuriste dans son aspect — on voit par exemple dans une séquence le portail automatique s'ouvrir doucement et on découvre son surprenant découpage en biseau qui vient s'adapter à la forme du talus —, elle se donne comme scénographie abstraite, détachée de toute référence au quotidien, à la ville ou à la société. Ici, l'irréalité de la scène évoque le déracinement des personnages et insiste sur leur situation de huis clos psychologique. D'autre part, comme support abstrait, elle met en valeur le véritable héros de l'histoire, à savoir la lumière et ses variations.



Dans ce film, si l'architecture n'est pas centrale, elle en constitue l'arrière-plan qui assiste le réalisateur dans la révélation du sens. Une idée très précise de l'architecture est ici véhiculée. Celle-ci est avant tout un décor : décor de cinéma mais aussi, plus largement, décor de nos vies. Nous évoluons dans des espaces qui portent potentiellement, par le jeu des références culturelles partagées, des ambiances et des idées, une conception du monde et de l'intériorité. Dans le cadre du récit cinématographique, chargés de significations culturelles, les espaces peuvent alors être aussi importants que les personnages ou que le scénario lui-même. Pour cette raison, le cinéma regorge d'exemples où des œuvres d'architecture recon- nues sont utilisées pour leur pouvoir d'évocation. Dans *Orange mécanique*, de Stanley Kubrick (1971), la maison de l'écrivain, où débarquent sans y être vraiment invités Alex et ses amis, est une maison d'architecture high-tech, dont la blancheur et le brillant contrastent fortement avec la noirceur du béton des complexes brutalistes où habitent les protagonistes. C'est la Skybreak House de Richard Rogers et Norman Foster (1965–1966), et le high-

tech comme style architectural est ici convoqué pour sa capacité à exprimer la face « heureuse » de la science-fiction, le futur radieux et scandaleusement insouciant d'une petite minorité. D'autres villas encore apparaissent au cinéma comme le lieu d'un ailleurs, le lieu d'un subtil déracinement qui nous communique la sensation d'une étrangeté : parmi les plus fameuses, citons la villa Malaparte, protagoniste du *Mépris* de Jean-Luc Godard (1963) — film dont s'est d'ailleurs directement inspiré David Claerbout pour ses dialogues —, soit une autre manière de jouer avec des codes culturels potentiellement intériorisés par le spectateur.

Les cinéastes reconnaissent à l'architecture le pouvoir de nous projeter dans des univers fictionnels, d'évoquer des atmosphères, et ils l'utilisent pour participer à l'intrigue et appuyer leurs propos narratifs. Différente de celle de Copans, dont le film a pour objet l'histoire d'un bâtiment, la manière qu'a David Claerbout de montrer la maison Lemoine nous fait prendre conscience du potentiel signifiant de l'architecture. L'architecte, le lieu ou ses commanditaires ne sont même pas mentionnés. Plutôt, la maison est appelée à convoquer des mémoires et des imaginaires, et fonctionne à ce titre comme un objet de culture, faisant sens à une communauté de personnes. Là où la maison selon Copans parlait au constructeur, la maison de Claerbout parle à l'animal culturel que nous sommes. Bien que l'on découvre au fur et à mesure les différents espaces, c'est l'architecture comme présence qui fonctionne cependant comme sous-texte. Rien ou peu de chose n'est dit sur l'expérience de l'architecture elle-même.



La forme *Striptease*

Le film *Koolhaas Houselife* a été réalisé par Ila Bêka et Louise Lemoine (la fille du couple Lemoine, propriétaire de la maison) et montré pour la première fois à la Biennale d'architecture de Venise en 2008. Il présente la villa Lemoine à travers Guadalupe Acedo, la femme de ménage qui y officie. Dans la première séquence, on la suit en train de parcourir l'ensemble des espaces de la maison, ramassant des draps ou des objets au passage, redressant des livres. On découvre ainsi l'espace avec elle, toujours, au premier plan. Le style documentaire s'apparente à celui de *Striptease*, l'émission de télévision

franco-belge : la caméra capte ce qui s'offre à elle, fait oublier sa lourdeur et son impudeur, et entre dans une relation d'intimité avec la protagoniste. Organisé en chapitres, avec des titres aussi divers que « fuites », « automates » ou « investigations positives », le film aborde de manière impressionniste l'espace de la maison sous l'angle de sa dimension vécue. Le bâtiment est à ce moment livré depuis presque dix ans. Il commence à montrer des signes d'usure, dus notamment au caractère expérimental de la construction. On voit alors se succéder différents experts en assurance venant constater telle ou telle malfaçon. Défilent également les nombreuses personnes qui veillent à l'entretien du bâtiment : laveurs de vitres ou encore homme à tout faire s'occupant de réparer les nombreux petits mécanismes.



Le film de Louise Lemoine et Ila Bêka aborde la maison Lemoine comme une maison ordinaire. Elle est avant tout un espace domestique, vécu au quotidien, et n'échappe pas au destin des autres espaces dans lesquels nous évoluons chaque jour, des trottoirs de la ville à l'espace intime de la chambre à coucher : elle doit être entretenue. Déjà, le postulat est provocateur dans sa simplicité : une structure exceptionnelle, chef-d'œuvre de sophistication technique et conceptuelle, construite par le plus grand et le plus respecté des architectes contemporains, doit être nettoyée. Et, au grand dam de Rem Koolhaas, elle est nettoyée avec un aspirateur, une série de balais, un seau plein d'eau et de produit ménager, et une serpillière. Celui-ci s'étonne, dans l'entretien qu'il accorde aux cinéastes après avoir visionné le film (entretien inclus en extra dans le DVD), que l'on entretienne une structure aussi futuriste avec des outils aussi archaïques. Il prend sur lui de n'avoir pas pensé un protocole de nettoyage des espaces plus efficace et plus en phase avec ce qu'est la maison. À cette remarque, on ne peut s'empêcher de sourire en imaginant le grand échelas de Rotterdam révolutionnant le balai-brosse.

Le film, malgré une réception plutôt positive en raison de sa fraîcheur et de son iconoclisme, n'a pas échappé à quelques critiques. Il lui est reproché, par l'usage de la caricature, de dévaloriser un bâtiment estimé, de discréditer l'architecte et, par effet d'identification, l'ensemble de la profession. Surtout, il alimenterait une critique fréquemment adressée aux

architectes : leur approche esthétique ou conceptuelle serait détachée de tout sens pratique, et elle serait de plus imposée aux usagers sans défense. Dans ce film, certains voient donc en filigrane l'image de l'architecte qui oublie de mettre les escaliers⁴.

Pourtant, le caractère iconoclaste du film ne peut être réduit à son aspect le plus facile : « dire tout haut ce que tout le monde pense tout bas ». Le film n'est pas une dénonciation de l'incompétence d'un architecte en particulier ou d'une profession en général, en atteste son traitement par l'humour. Certaines séquences sont d'un comique redoutable, proche de celui d'un Tati, une référence assumée par les deux auteurs : par exemple, celle qui voit une batterie d'experts en chemisette accroupis à la recherche d'une fuite au pied d'une baie vitrée que l'on arrose, et qui sont surpris par une cascade d'eau se déversant brutalement derrière eux le long du mur et sur le téléviseur. Ou celle, très courte et très potache, où le cameraman se cogne en avançant dans une baie vitrée qu'il n'avait pas vue, mettant en avant une blague classique et comme inventée par l'architecture moderne. Il ne s'agit pas ici d'ironie acerbe, d'une attaque en règle qui utiliserait la moquerie comme carburant de l'argumentaire, mais d'un humour plutôt bienveillant. Sont mis sur le même plan les aléas qui ponctuent la vie quotidienne et alimentent notre sens du ridicule, et les problèmes de malfaçons ou de manque de praticité de la maison. Jamais il n'est question de dénigrer cette œuvre architecturale sous prétexte qu'elle demande un entretien particulièrement ardu. D'ailleurs, la qualité des images est à souligner. Lumières, cadrages, mouvements de caméra : le ton adopté n'empêche pas la maison d'apparaître par moments sous ses aspects les plus gracieux.

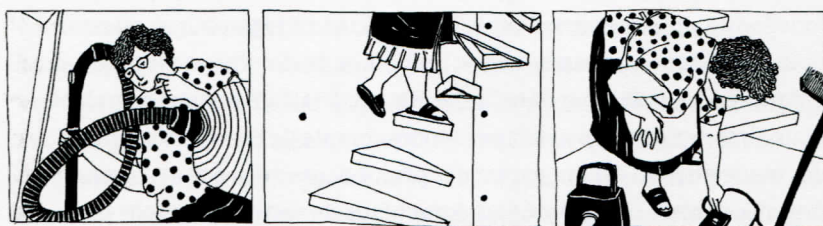
Chorégraphies du quotidien

Au lieu d'une dénonciation au nom de l'usage, le film apporte plutôt un déplacement de cette notion aujourd'hui si souvent invoquée par les architectes. Guadalupe use de multiples stratégies et contournements dans son combat contre la poussière. Elle doit refermer une porte et reculer avant d'ouvrir la suivante afin de pouvoir se glisser dans son débattement, ou bien elle se sert de son tube d'aspirateur comme d'une canne pour monter l'escalier métallique accédant aux chambres des enfants, celui-ci n'ayant pas de main courante ou de garde-corps. Mais à ces situations manifestement inconfortables sont associés des moments où se dégage une dimension sensuelle de son évolution dans la maison. On imagine son plaisir à attendre dans sa voiture pendant que s'ouvre lentement le portail en forme de cutter, à évoluer dans un environnement sonore composé de bruits de ressorts et de roulements, mêlés à ceux de la nature environnante. On aimerait

4. Une image populaire également reprise et nourrie par le cinéma. Voir le tyran totalitaire de *Metropolis*, de Fritz Lang (1927), et plus près de nous, l'architecte Numérobis joué par Djamel Debbouze dans le film potache d'Alain Chabat, *Astérix et Obélix : mission Cléopâtre* (2001).

par exemple être à sa place lorsqu'elle fait tourner la manivelle pour faire pivoter le grand hublot donnant sur Bordeaux et la Garonne, lorsqu'elle embrasse l'énorme linéaire de rideaux et le fait glisser le long de son rail. L'architecture de la maison engage l'ensemble des sens de Guadalupe, et pas seulement de manière passive : tous les aspects de son corps sont mobilisés, jusqu'à sa façon de se mouvoir dans l'espace et d'interagir avec l'environnement, et l'on voit petit à petit s'installer un dialogue mâtiné de complicité entre le corps et les gestes de cette femme et la structure. La maison fait comme danser son usager, et par l'enchaînement de ses espaces, par ses mécanismes tous différents, lui suggère une chorégraphie.

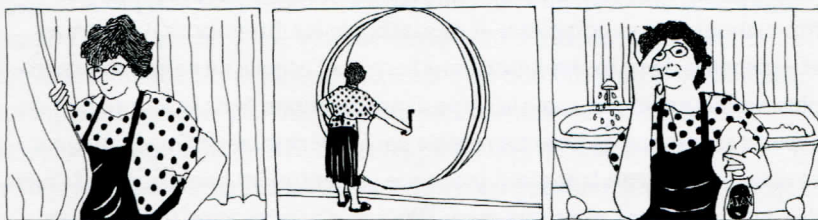
Un autre exemple est celui de Guadalupe expliquant comment monter le plan incliné derrière le portail sans se fatiguer. Selon elle, il faut faire des zigzags, aller d'un côté à l'autre de l'allée pour une ascension plus en douceur : « Si les gens me voient, ils pensent que j'ai bu un coup ! » L'anormalité de ses mouvements et leur variété sont pourtant ce qui rend, dans ce film, cette maison extraordinaire. Les critères objectifs du fonctionnel sont ici complétés et dépassés par les dimensions qualitatives et sensuelles de notre évolution dans l'espace. L'échelle de valeur n'engage plus seulement la vue, mais le corps dans son entier, dans sa lourdeur et ses aspects encombrants. Comme révélée par les péripéties de Guadalupe, par sa dimension vécue, la maison provoque un sentiment banal quand il s'agit de tout autre chose, mais rare quand il s'agit d'architecture : un sentiment de bienveillance, de compréhension. Mise à nue par Guadalupe, nous ayant révélé ses défauts les plus intimes, la maison nous fait ressentir la même indulgence qu'envers un être proche. À la sophistication de sa technologie et à la froideur de ses brillants concepts se substitue alors l'image d'une délicate Princesse au petit pois.



Pris d'empathie

À première vue, l'introduction d'un usager dans la description filmée de la maison peut apparaître comme un propos d'ordre militant. La peinture hollandaise pendant son âge d'or — tout au long du XVII^e siècle — donnait

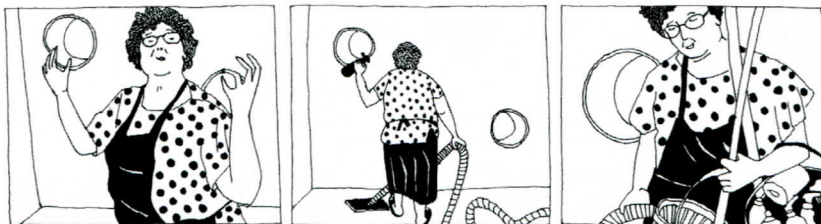
à voir pour la première fois de manière réaliste des paysans et des artisans à l'œuvre, et rendait ces catégories de personnes dignes de représentation, ouvrant ainsi la voie à un regard autre sur une partie importante de l'humanité. De la même manière, le film *Koolhaas Houselife* tente d'imposer l'usager comme un sujet légitime d'un propos sur l'architecture. L'architecte et le commanditaire n'ont plus à eux seuls le privilège de s'exprimer sur une œuvre, ils doivent faire place à la figure — et à la parole — de l'usager, réel cette fois et non plus imaginaire et idéal. Cette critique en légitimité des tenants de l'ordre architectural n'est pas neuve, les architectes Alison et Peter Smithson, dans les années cinquante, l'exprimaient déjà en prenant des photographies dans la rue et en recomposant cette matière sur leurs planches. Il serait en revanche réducteur de ne voir que l'intention de « donner la parole aux usagers » dans le film de Louise Lemoine et Ila Bêka qui, en la prolongeant, se démarque du propos des deux architectes anglais.



Les deux composantes principales du parti pris des cinéastes, à savoir le choix du médium caméra et l'utilisation d'un usager comme protagoniste principal de leur film, actionnent en effet un phénomène particulier, celui de l'empathie. Ce mécanisme par lequel la vision d'autrui dans un état émotionnel donné déclenche chez nous un état émotionnel similaire fonctionne à plein régime dans le langage cinématographique, où nous nous identifions aux personnages. Les photos des Smithson montrant des enfants en train de jouer dans la rue étaient déjà d'un registre semblable, mais l'image figée ne pouvait pas rendre compte de l'enchaînement des mouvements ; et l'anonymat des personnages ainsi qu'une certaine distance donnée par le style photographique ne permettaient pas de prolonger et d'approfondir l'identification. Ici, de manière très claire, le médium cinéma nous permet de nous projeter suffisamment dans les espaces de la maison à travers le corps de Guadalupe pour que nous puissions le ressentir. Point de développement sur la ou les solutions structurelles utilisées, point d'interrogations sur le parti de l'architecte, sur l'arrière-plan conceptuel qui l'appuie, point de détricotage historique sur

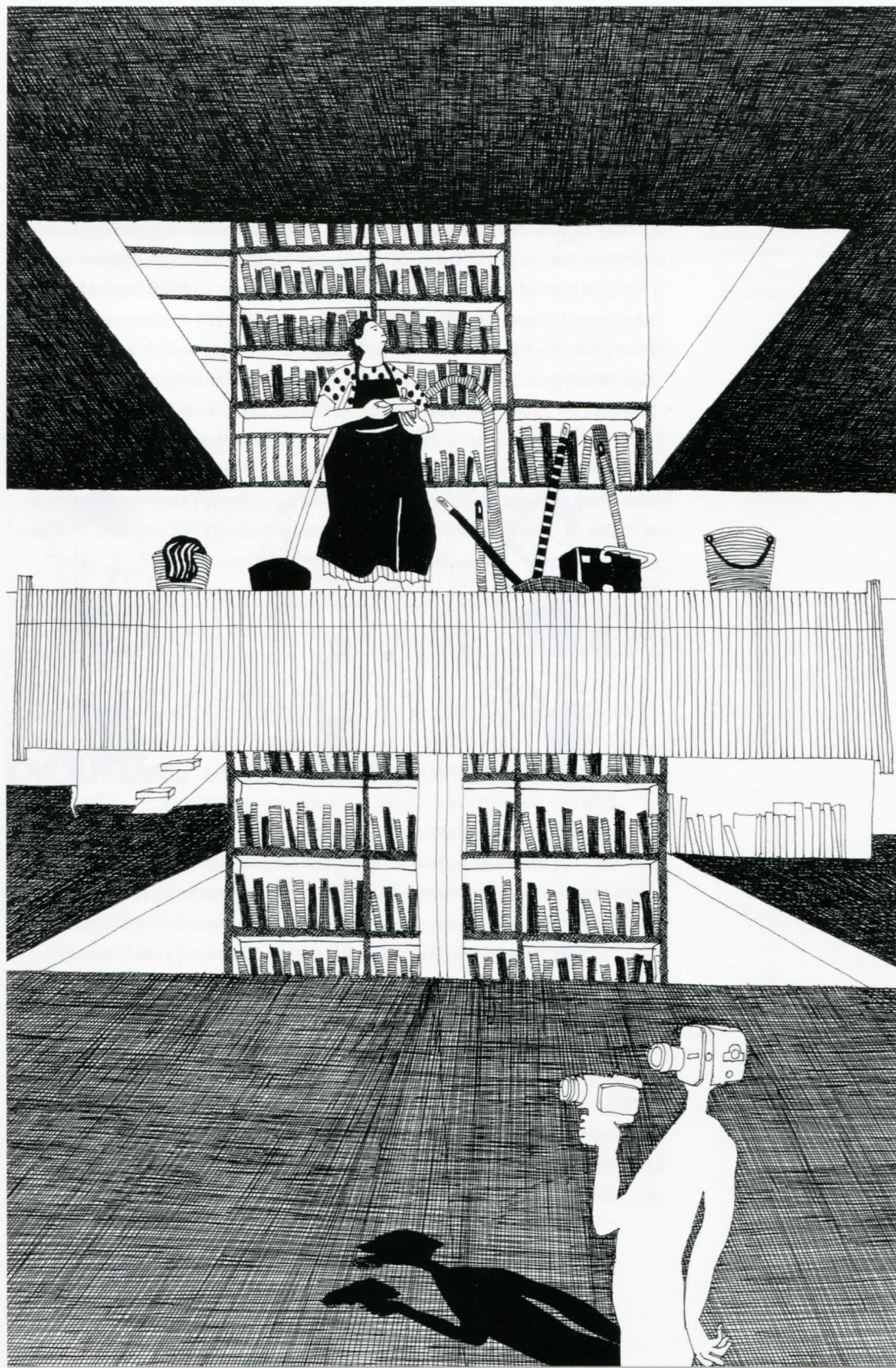
l'origine de la commande. Nous sommes dans l'expérience de l'espace, grâce au film d'abord, mais grâce ensuite au personnage de Guadalupe qui permet à cette expérience d'être incarnée.

L'historien de l'art Wilhelm Worringer comparait, au début du siècle dernier, deux notions distinctes dans un ouvrage intitulé *Abstraction et empathie*⁵, empathie étant une traduction imparfaite d'*Einfühlung*. L'*Einfühlung*, pour Worringer, est un état où c'est le sentiment liant l'être humain au monde qui l'entoure qui fait ainsi trait d'union entre le dedans et le dehors. Comparé à l'abstraction, qui caractérise en Occident l'art d'avant la Renaissance et serait fille de l'instinct, donc d'une forme d'inquiétude archaïque et d'une peur face à la réalité du monde, l'*Einfühlung* serait plutôt fils de l'entendement et un moyen bien plus réel d'approcher le monde. Chez Worringer, l'abstraction comme démarche artistique n'est en rien « inférieure » à l'empathie, et il s'agit plutôt de deux manières distinctes d'aborder le monde. Ainsi explique-t-il : « La poussée de l'*Einfühlung* a pour condition un rapport de confiance total et heureux entre l'homme et les phénomènes extérieurs, alors que la poussée de l'abstraction est, au contraire, la conséquence d'une grande inquiétude intérieure chez l'homme, provoquée par les phénomènes du monde extérieur. »



Les trois films entrevus ici nous semblent pouvoir être éclairés par cette distinction. En effet, chez Copans l'objectif est de comprendre le bâtiment, de le rendre moins étrange en le disséquant et en le mettant en mots et en images faciles à appréhender. La poussée de l'abstraction est à l'œuvre, comme d'ailleurs chez Claerbout, pour qui la maison tend, au moins partiellement, à perdre de sa réalité pour se présenter comme une série d'évocations. Dans le film des Lemoine-Bêka, on voit opérer une poussée radicalement différente, portée par le désir de vivre le bâtiment, de le vivre avec tout son corps, malgré ses défauts, malgré le ridicule de certaines situations. C'est l'*Einfühlung*. Détaché des langages de représentation habituels, orientant son propos dans une direction radicalement différente — l'empathie selon Worringer —, le film met en avant la dimension vécue des espaces. Cette dimension pratiquement absente des repré-

5. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, 1908 (traduction anglaise *Abstraction and Empathy. A Contribution to the Psychology of Style*, New York, International Universities Press, 1953).



sentations de l'architecture, volatile et difficile à saisir, le médium cinéma montre ici sa capacité à la capter et à la montrer, à la diffuser et à la partager. En affirmant son existence, il saura alors peut-être lui donner une nouvelle place parmi toutes les autres facettes de notre appréhension de l'espace.

PS : Ila Bêka et Louise Lemoine continuent à l'heure actuelle leur série *Living Architectures*, appliquant le même procédé de découverte d'un bâtiment iconique à travers les personnes qui le pratiquent. Pourtant, aucun de leurs autres films n'atteint la grâce et la profondeur de celui consacré à la maison Lemoine. Pourquoi cela ? Nous pouvons supposer que cela vient des bâtiments, l'église du Jubilé de Richard Meier à Rome ou l'Ircam de Renzo Piano à Paris étant moins explicites dans leurs rapports aux corps, alors que la maison de Koolhaas fait du corps amoindri de M. Lemoine sa dimension centrale. D'un autre côté, en considérant le fait que Louise Lemoine a habité cette maison étant jeune, cela semble suggérer au contraire qu'une expérience vécue, en première main et dans le temps, est nécessaire pour porter un propos aussi juste sur un espace. Si seule une familiarité construite dans la routine peut nous permettre de saisir cette dimension si délicate de l'architecture, comment alors la communiquer ? Comment la représenter pour la partager ? F.M.