

# Ville(s) nouvelle(s) à l'écran

## stéréotype filmé des grands ensembles berlinois (1961-1989)

> **Diane Barbe**

Une vue aérienne embrassant l'Île des Musées, le Forum Marx-Engels et l'Alexanderplatz, un plan de très grand ensemble sur l'Église du Souvenir et le haut de la célèbre avenue du Kurfürstendamm, un travelling le long du Mur ou un panoramique sur le grand ensemble de Marzahn<sup>1</sup> sont autant de formules cinématographiques exprimant un « voici Berlin ». Car, à l'instar de certains personnages, objets ou récits « types », l'espace urbain à l'écran est constellé de lieux récurrents, de mouvements de caméra attendus ou de cadrages prévisibles. Ces derniers participent à l'écriture de l'espace urbain s'appuyant sur un cadre de référence et, plus spécifiquement dans le cas du médium étudié ici, sur l'intertexte du spectateur - c'est-à-dire divers discours reçus et engrangés, ainsi que des images accumulées se présentant comme une sorte de pré-acquis dans lequel s'insère toute nouvelle perception. Il existe, en effet, un répertoire d'éléments significatifs de la ville, fonctionnant comme « des "citations" d'emblèmes audiovisuels<sup>2</sup> » et nourrissant peu à peu la stabilité de stéréotypes filmés, partageant un certain nombre de caractéristiques.

Berlin, par sa situation singulière de ville divisée, de terrain d'opposition de deux idéologies durant la Guerre froide, s'impose à l'écran comme particulièrement sensible à la stéréotypie. Les images filmées de cette cité double, partagée par le Mur de 1961 à 1989, s'emparent de certains

clichés urbains façonnant une représentation de la ville qui participe à un phénomène de fabrication identitaire dans un contexte de mise en regard permanent. Ces récits cinématographiques racontent certaines « évidences spatiales » en composant une métropole filmée tel un espace où se déploient divers objets du réel social, soutenant un travail de caractérisation identitaire.

Durant les trois décennies marquées par la division matérielle de la ville par le Mur, les stéréotypes rencontrés devant la caméra traduisent un discours sur le territoire berlinois et sur les individus qui l'occupent. Ainsi, s'interroger sur la teneur de ce discours et sur la manière dont il participe à la fabrication d'une identité urbaine en devenir invite à « comprendre la ville avec le cinéma », pour reprendre une formule d'Antoine Gaudin.

L'étude empirique de près de quarante longs métrages de fiction est - et ouest - allemands réalisés entre 1961 et 1989 a révélé combien le cliché cinématographique des constructions nouvelles et plus spécifiquement des grands ensembles, qui nous intéresseront particulièrement ici, participait à la fabrication identitaire des deux espaces urbains berlinois.

Le présent article, prenant appui sur cette étude, propose ainsi de s'emparer de cette image-type en questionnant tant sa composition formelle que le poids symbolique et sémiotique fort

dont elle se charge. Ainsi, après avoir évoqué la manière dont se construit le stéréotype, il s'agira d'observer l'évolution du propos attaché à ces nouvelles constructions. Faisant dans les années 1960 la réclame de la « ville nouvelle », elles deviennent à la fin de la décennie suivante l'objet d'un rejet allant jusqu'à la critique frontale.

### L'apparition d'un stéréotype cinématographique

Si la définition du « grand ensemble » se prête à diverses interprétations<sup>3</sup>, c'est son acception simple qui est retenue dans le cadre de cet article : à savoir un espace urbain, plus ou moins vaste, plus ou moins excentré, étant planifié et délimité, composé de tours et de barres de logements standardisées pouvant s'accompagner de divers équipements secondaires liés au loisir, à l'éducation et à la vie quotidienne.

Le grand ensemble arrive tardivement sur les écrans berlinois, au regard d'autres cinématographies et ce en toute logique, du fait de l'impulsion tardive donnée à la construction d'ensembles de barres d'immeubles - à la fin des années 1950 à l'Ouest, au début de la décennie qui suit à l'Est<sup>4</sup>. Il faut attendre la fin des années 1960 pour que le nouveau Berlin-Est, celui des boulevards dégagés et des immeubles standardisés, acquière une réelle visibilité à l'écran. Dans la partie occidentale de la ville, aucune représentation des grands ensembles récemment sortis de terre tels que

Falkenhagener Feld, au nord-ouest, ou Gropiusstadt, au sud-est, n'a été observée avant les années 1970.

Malgré la différence apparente des régimes – à Berlin et plus largement à l'Est et l'Ouest de l'Europe – la ressemblance formelle des nouveaux immeubles s'impose à l'œil, et, de part et d'autre du Rideau de fer, des éléments de contexte et différentes techniques telles que la préfabrication justifient une certaine constance de ce bâti récent. Relevant d'une intention partagée de réaliser « une utopie titanessque qui trouva ses sources dans le planisme à l'œuvre, sous différents vocables, de l'Atlantique à l'Oural<sup>5</sup> », les grands ensembles ont donné lieu à des transferts de technologies entre les blocs occidental et soviétique, produisant un type d'habitat aux nombreuses similitudes architecturales. Il n'est pas étonnant alors qu'au sein du système de représentation de la ville, la stabilité des procédés filmiques de mise en cadre des grands ensembles façonne une image aux propriétés signifiantes. Cette dernière pourra être associée par le spectateur à un intertexte, épais de l'accumulation de ce qui va devenir un cliché. Avec les premières images filmées des grands ensembles, de Saint-Pétersbourg à Milan, de Varsovie à Sarcelles, se dessine la naissance d'un stéréotype cinématographique caractérisé par ces éléments communs. Les deux filmographies berlinoises ne font pas exception.

Jusqu'à la fin des années 1980, la modernité des logements et de la vie dans les grands ensembles transparait dans leurs représentations cinématographiques, que les films portent dessus un regard d'adhésion ou bien qu'ils en proposent une vision critique. Aux éléments de confort tels que les ascenseurs, les salles de bains privatives ou le nombre de pièces rapporté à

celui des habitants, s'ajoute la présence d'équipements signifiant la modernité – téléviseurs ou appareils électroménagers. À l'instar de ce qu'affirme Camille Canteux quant à la cinématographie française, les récits filmés berlinois donnent à voir les grands ensembles comme « les symboles d'un progrès accessible au plus grand nombre, mais également d'une ville au futur, utopie en voie de réalisation<sup>6</sup> ». De fait, tant la notion de progrès que l'intention de bâtir une cité pour l'avenir transparaissent ici dans les procédés de mise en cadre des nouvelles constructions venant visuellement asseoir cette modernité affichée. Ainsi, les plans d'ensemble et les vues en contre-plongée révèlent des façades aux teintes claires, parsemées de fenêtres et de balcons, s'élevant vers le ciel, associant ces immeubles aux théories de l'urbanisme moderne<sup>7</sup> faisant de la lumière, de l'espace et de la verdure les trois éléments fondateurs d'une nouvelle architecture. Formellement, angles de prise de vue et mouvements de caméra se jouent de la géométrie des tours, mises en perspective avec l'espace rectangulaire de l'écran. Plongées et contre-plongées imposent leur verticalité en insistant sur les parallèles symétriques, les angles francs, les perspectives. Des compositions flirtant avec une esthétique graphique exploitent les lignes quadrillant le champ en multipliant les points de fuite. Filmée en plan normal, une barre d'immeuble, symbole en élévation de la modernité des constructions, ne peut entrer en totalité dans l'écran. Contre-plongées et panoramiques verticaux, partant du sol vers le haut de l'immeuble, en soulignent alors la hauteur, la grandeur. L'horizontalité de leur accumulation dans l'espace, de leur succession les uns derrière les

autres transparait, en outre, dans des plans de très grand ensemble révélant la profondeur de leur distribution au sol.

Si les caractéristiques formelles du grand ensemble, ses morphologies, sont autant d'images signifiantes tendant à affirmer l'unicité du cliché, il se charge aussi de sens sous l'effet des différents récits et des situations diégétiques données à voir. Leur mise en perspective sur les trois décennies de la période révèle combien ce type d'habitat a fait l'objet de discours révélateurs de l'appréhension et de l'appropriation de ces espaces par les individus, ici les personnages de fiction.

### **Au temps de la construction de la ville idéale : les années 1960 à Berlin-Est**

À Berlin-Est, dans la continuité de la première décennie d'existence de la RDA, les années 1960 sont encore marquées par l'image des bâtisseurs de palais pour le peuple, qu'imagerie et discours dominants tentent de plaquer sur les nouvelles constructions situées à proximité de la Karl-Marx Allee. Grues, ossatures d'immeubles à venir et échafaudages se donnent à voir dans des compositions soignées, multipliant les angles de prise de vue et les mouvements de caméra, dans un noir et blanc parfaitement maîtrisé sublimant les traits des ouvriers. Ces plans se rencontrent par exemple dans *Der tapfere Schulschwänzer* (Winfried Junge, 1963, RDA) ou *Ein Lord am Alexanderplatz* (Gunther Reisch, 1967, RDA), où ils invitent à distinguer une « esthétique du chantier ». Cette esthétique révèle tant l'objet du travail ouvrier que les sujets qui le rendent concret, les bâtisseurs de la ville nouvelle, et se place dans le sillage de la fascina-



© Adam Morse

en pleine lumière. Les nombreux plans sur les ouvriers à l'œuvre tendent aussi à asseoir l'image de la modernité des méthodes de construction : l'organisation rationnelle de leurs différentes tâches, les gestes précis sont soulignés par la mise en exergue du travail en équipe, où la hiérarchie semble s'effacer au profit de la cohésion et de l'entraide au sein de la brigade<sup>9</sup>. Rares sont les apparitions sur les chantiers d'ingénieurs, d'urbanistes ou de maîtres d'œuvre. Dans les années 1960, les nouvelles constructions sont l'œuvre collective des hommes et des femmes du peuple.

Aucun autre long métrage de cette décennie ne porte à l'écran l'esthétique du chantier avec autant de lyrisme et de soin que *Verliebt und vorbestraft* (Erwin Stranka, 1963, RDA). À maintes reprises, la caméra s'attarde sur le chantier, filmant longuement les ouvriers occupés à leurs tâches dans des gestes maîtrisés, exploitant les possibilités de composition offertes par les verticales du bâtiment en train d'être érigé, et par les horizontales des planches des échafaudages et du tracé parallèle des rails au sol : les lignes sont au service d'une esthétique du quadrillage. La modernité des techniques de construction s'incarne dans la bétonneuse et les appareils de levage.

tion pour le monde industriel et ses représentations dans l'entre-deux-guerres, à l'instar des travaux photographiques de François Kollar ou cinématographiques d'Eisenstein.

Les constructions nouvelles sont de façon presque systématique liées à l'image du chantier, celui-ci incarnant la ville en devenir, le futur en train de se bâtir. Il est la preuve de l'édification d'une société nouvelle pour un homme nouveau, dans

laquelle le socialisme érige et façonne un nouvel espace urbain moderne et fonctionnel. La « préfabrication » est à l'honneur, dans ces films qui se font « odes au béton<sup>8</sup> », incarnant la modernisation des techniques de construction, les potentialités accrues grâce au gain de temps, la possibilité de construire toujours plus haut et plus vite. En cela, la grue se fait la meilleure compagne cinématographique du béton, symbole d'un bâti en hauteur et donc

Une scène de course-poursuite entre la nouvelle recrue, Hannelore, et l'un des brigadiers, Hanne, exprime l'ambiance chaleureuse qui règne sur le chantier tout en le révélant dans une composition très soignée. Une succession de plans, multipliant les angles de prise de vue et les mouvements de caméra, rythme un jeu de cache-cache qui les mène au dernier étage d'un immeuble en construction. Un travelling vers le haut du bâtiment fait défiler les

ouvertures des fenêtres, accompagné des bruits de leurs pas grimpant des escaliers encore en bois. En alternance, la jeune femme et son collègue occupent l'écran : les piliers et la charpente quadrillent le cadre, théâtre de leurs mouvements, dans des plans jouant avec la géométrie des perpendiculaires et la multiplication des lignes de fuite. Ces choix de mise en cadre, stylisant la morphologie du bâti et des équipements, sont exacerbés dans une scène où Hannelore manipule l'instrument de levage. Un montage accéléré fait s'enchaîner une série de plans alternant vues fixes et vues en mouvement, avec une photographie à la saturation parfaitement soignée. Dans la cabine de la grue, les carreaux de la chemise d'Hannelore semblent faire écho aux montants des vitres et au quadrillage des fenêtres des immeubles qui se distinguent alentour. La ville s'offre au regard dans un panoramique circulaire, la caméra suivant le mouvement de la machine dont les montants métalliques découpent l'écran, en multipliant la figure du carré et les perpendiculaires dans la composition du plan.

De plus, il est à noter que les éléments du récit tendent à renforcer l'image filmée de la modernité. La brigade affiche une solidarité sans faille, accompagnant l'apprentissage d'Hannelore sur le chantier – ce personnage féminin incarne en effet l'accession des femmes aux métiers d'un secteur traditionnellement masculin. La caméra d'Erwin Stranka, en sublimant le topique du chantier, voudrait donner à penser que : « Partageant le secret des miroirs, le cinéma s'évertue à nous faire croire qu'il reflète ce qu'il est, alors qu'il fait bien mieux : il fabrique ce qui sera<sup>10</sup>. » Ayant pour cadre l'édification de la ville nouvelle, ce long métrage est représentatif de son temps : l'égalité

des sexes, les relations intergénérationnelles, l'entraide, l'absence de hiérarchie comme autant d'éléments en récurrence viennent asseoir le portrait d'une société moderne, reflet idéalisé tendant vers l'utopie urbaine.

Cette esthétisation de la ville moderne en construction s'éteint au début des années 1970. Cette décennie, marquée par l'arrivée au pouvoir d'Erich Honecker<sup>11</sup> et la nécessité de répondre au problème du logement, offre une image plus contrastée du motif du chantier et un propos plus nuancé sur la ville idéale.

### De l'émergence d'un regard critique au rejet : les années 1970

C'est dans les années 1970 que les grands ensembles de Berlin-Ouest, dont l'édification avait débuté peu avant le début de la décennie précédente, font leur apparition sur les écrans. Leurs occurrences sont plutôt rares au regard de la filmographie est-allemande, ce qui s'explique en partie par des politiques de construction bien moins importantes à l'Ouest qu'à l'Est. Si on retrace une chronologie de l'image filmée de ces espaces urbains, deux grands moments se dégagent dans la cinématographie ouest-berlinoise. Jusqu'au milieu des années 1970, ils sont encore associés à la modernité accessible à une classe moyenne basse pour qui l'installation dans ce type de bâtiments représente un progrès. Cela s'observe, par exemple, dans *Einer von uns beiden* (Wolfgang Petersen, 1973, RFA), où l'aménagement du protagoniste dans un immeuble disposant de tout le confort moderne est manifeste d'un progrès social. Il en est de même pour le jeune couple de *Berlin Harlem* (Lothar Lambert, 1974, RFA) : le générique de début s'inscrit en surimpression sur un travel-

ling à bord d'une voiture conduisant Johnny, soldat noir américain venant de quitter l'armée, et Suzanne, caissière dans un magasin, dans leur nouveau logement, situé dans un des immeubles de Gropiusstadt.

Au tournant des décennies 1970 et 1980, les grands ensembles deviennent, dans la cinématographie ouest-berlinoise, le symbole de la précarité et d'un habitat pathogène<sup>12</sup>, notamment dans plusieurs longs métrages prenant pour héros des personnages « en devenir », des adolescents ou de jeunes adultes, livrés à eux-mêmes, en rupture avec la société et ne parvenant pas à s'y insérer. Chacun de ces récits associe leurs parcours de vie au stéréotype du grand ensemble. Si, jusqu'alors, son image cinématographique flirtait avec une certaine critique tout en portant un regard d'adhésion à la modernité de ces logements, elle véhicule dès lors la toxicité de ce type d'habitat pour la jeunesse qui y a grandi. Devenues en quelques années, comme dans de nombreuses villes occidentales, le cadre de vie de populations précaires<sup>13</sup>, les « cités » ouest-berlinoises apparaissent à l'écran comme des marqueurs de désœuvrement des jeunes, de conflits générationnels, de fragilité économique entraînant violence, délinquance et consommation de drogues.

C'est par un panoramique en caméra subjective qu'est dévoilée la vue depuis la fenêtre de la chambre de l'adolescente protagoniste de *Christiane F. – Wir Kinder von Bahnhof Zoo* (Moi, Christiane F., 13 ans droguée, prostituée..., Ulrich Edel, 1981, RFA), vivant avec sa mère dans un immeuble de Gropiusstadt. Dans le jour tombant, la monumentalité des immeubles et la proximité d'un axe routier encombré de voitures s'imposent

à l'écran. Situé dans le premier quart du film, ce plan prend place dans une séquence se déroulant dans l'appartement, marquée par le départ de sa sœur chez leur père et la non-acceptation de la venue du compagnon de sa mère. Plus loin dans le récit, un autre panoramique révèle une barre d'immeuble précédée, dans le champ, d'une vaste esplanade de gazon. Dans la chute de l'adolescente dans la dépendance à la drogue, ce plan semble marquer une pause diégétique, situé après une scène de sevrage et avant le retour de l'héroïne à la gare du Zoo, lieu de rassemblement des jeunes junkies à la charnière des années 1970 et 1980. Ces deux occurrences du grand ensemble de Gropiusstadt, en raison de leur valeur citationnelle et leur situation dans le récit, semblent pouvoir être lues comme porteuses d'un discours critique sur le devenir de ces adolescents y ayant grandi, entretenant l'image négative et la réputation sulfureuse de ce quartier.

C'est aussi dans ce sens que peut être analysée la représentation de ces espaces urbains dans le long métrage d'Uwe Frießner *Das Ende der Regenbogens* (1979, RFA) ayant pour protagoniste Jimmy, un jeune homme marginal. Lors d'une scène où il rend visite à ses parents, vivant dans un grand ensemble, le spectateur est frappé par l'absence d'interaction entre le couple, dont l'attention est focalisée sur le téléviseur, et les enfants dont les visages traduisent l'ennui, ou par l'emportement violent du père sous l'emprise de l'alcool, provoquant la fuite de Jimmy. Comme dans l'exemple précédent, il est aisé d'établir un lien entre la désorientation de ces adolescents et l'espace de leur enfance, lien qui devient caractéristique du stéréotype au-

delà des frontières allemandes. À la monotonie de ces constructions et le manque d'équipements, de loisirs et d'emplois répondent l'ennui, la perte de repères et le désœuvrement de la jeune génération. Dans le film d'Uwe Frießner, les plans évoqués sont, de surcroît, précédés et suivis de scènes dans l'appartement d'un ancien immeuble où le héros est accueilli provisoirement, et invitent à la comparaison de ces deux types d'habitats. L'adolescent fuit la misère sociale de son univers familial associé au cliché du grand ensemble pour trouver refuge dans une colocation d'artistes et d'intellectuels vivant à Kreuzberg, quartier central au bâti datant majoritairement du siècle précédent. L'hétérogénéité de ces immeubles, de leur organisation et des appartements, est en rupture avec la standardisation des édifices récemment sortis de terre, faisant écho aux pratiques alternatives qui y sont expérimentées – notamment l'habitat et/ou le travail collectifs, les réseaux d'entraide et les groupes de discussion.

Cette mise en parallèle d'anciens et de nouveaux immeubles est aussi présente dans les longs métrages est-allemands : elle revient à observer les plus récents à l'aune de leurs aînés. Il ne s'agit pas de remettre en question l'existence des premiers, mais plus de s'interroger sur le sens et les conséquences de ce type d'habitat. Ces films, à l'instar de *Die Legende von Paul und Paula* (*La légende de Paul et Paula*, Heiner Carow, 1973, RDA), s'attachent principalement à constater la monotonie des grands ensembles incarnée dans la géométrie des fenêtres toutes similaires, dans des plans sur les façades, ou encore dans l'uniformité des appartements. L'habitat collectif, en revanche, n'est jamais remis en question et très rares sont les scènes portant à l'écran les

difficultés de vie ou les conséquences néfastes de ces logements en préfabriqué, mal isolés et dont le gigantisme peut écraser l'individu.

## La fin de l'utopie à Berlin-Est

Le regard critique porté sur les grands ensembles, manifeste dans la cinématographie ouest-allemande dès la seconde moitié des années 1970, devient à l'Est aussi, au début de la décennie qui suit, plus frontal. Leurs représentations filmées les révèlent certes encore comme le symbole de la modernité accessible à tous, comme le biais par lequel se résout le problème du logement, mais pointent du doigt le rejet, notamment pour ces jeunes générations, de cette forme d'habitat urbain et les nécessités de la repenser. La coexistence de discours oscillant entre adhésion et blâme est portée à l'écran à travers les ressentis et l'appréhension de ces espaces urbains par les différents personnages. Formellement, leur mise en cadre répond le plus souvent des procédés filmiques propres au stéréotype : plans de très grand ensemble, panoramiques, plongées et contreplongées continuent à asseoir le cliché cinématographique. Néanmoins, cette constance semble quelque peu troublée par la variation de certains éléments codiques.

Les grands ensembles sont désormais situés en dehors du centre-ville. Ils apparaissent de plus en plus comme des entités homogènes, autonomisées, presque isolées de la ville et parallèlement font toujours partie d'elle, de ce nouveau grand tout qu'elle constitue dorénavant, auquel ils sont reliés, tel un cordon ombilical, par les grands axes de circulation et les transports en commun. Des plans le plus souvent fixes sur les gares de S-Bahn, le réseau ferré de transports

en commun berlinois, ou sur les autoroutes périphériques signalent avec efficacité leur ancrage à l'écart de la ville. Camille Canteux, décrivant les grands ensembles parisiens, convoque la métaphore de la « citadelle » :

Un grand ensemble, à l'écran, c'est un espace clos, délimité par des immeubles qui le séparent de l'espace qui le borde. C'est également un espace qui conserve un goût d'inachevé. Perpétuellement en chantier, hérissé de grues, il est, surtout dans la fiction, bordé de terrains vagues, zones *non aedificandi* qui le séparent du reste de la ville<sup>14</sup>.

Mise à l'écart du centre-ville, aspect inachevé, espace ceint par les barres d'immeubles et terrains vagues occupent l'écran dans les fictions des années 1980. Si cette image contrastée se rencontre dans divers longs métrages de cette décennie tel *Der Hut des Brigadiers* (Horst E. Brandt, 1986, RDA), deux récits cinématographiques sont marquants en ce qu'ils expriment le retournement du cliché dans une certaine radicalité.

*Insel der Schwäne* (Herrmann Zschoche, 1983, RDA) relate l'arrivée depuis un village de la province du Mecklembourg d'un jeune garçon, Stephan, dans un des immeubles du grand ensemble de Marzahn. Alors que le nouvel appartement devait se faire le lieu du bonheur de la famille, il est le plus souvent filmé comme le théâtre des fréquentes disputes entre Stephan et son père, révélant l'incompréhension entre ce travailleur sur le chantier de construction d'un immeuble voisin et son fils vivant dans le regret de son existence passée loin de la grande ville. L'enthousiasme de la génération des parents, bâtisseurs de ces cités nouvelles, pionniers de cet habitat moderne, se heurte au désaveu de leurs enfants.

L'aspect inachevé du grand ensemble est sans cesse relevé par les futures rues qui ne sont encore que des allées boueuses, ou par la présence fréquente dans le champ de monticules de terre, de piles de matériaux de construction ou de palissades de bois. Ces zones sont des lieux de passage, les futures allées qui seront les nouvelles rues, mais aussi des lieux de vie collective qui seront des espaces de verdure et de loisir pour les habitants. Pour l'heure, le terrain de jeu des enfants n'est qu'un cratère boueux dont ils observent le comblement par un bulldozer avec tristesse, inquiets de ce qui viendra y prendre place. L'« entre-deux » temporel du grand ensemble, dont les premiers habitants y vivent déjà avant que ce dernier ne soit achevé, est aussi souligné par le petit nombre d'élèves dans la classe de Stephan – où ils ne sont que huit.

En choisissant pour protagonistes des adolescents, Herrmann Zschoche interroge la figure de l'enfant, à la portée identificatoire forte, dans ce qu'elle incarne comme promesse d'avenir. Alors qu'il pourrait symboliser la jeunesse de ces nouveaux espaces urbains et l'espoir de la forme d'habitat qui leur est associée, le personnage de l'enfant et de l'adolescent brouille les codes du motif cinématographique. À leur bonheur supposé répond leur ennui. À l'enthousiasme pour le confort de leurs parents répond leur refus du béton. L'appartement est le lieu de l'incommunication entre générations tandis que les immeubles en construction deviennent le terrain de jeux dangereux révélant l'agressivité entre eux. Rixes, poursuites et errance désœuvrée prennent pour décor l'espace des bâtiments en construction et les communs des barres d'immeubles – cages d'escalier, greniers, halls ou buanderies. La dernière scène du

film, se déroulant dans un édifice en chantier, est révélatrice de l'évolution d'une image-type. Avec un montage se jouant encore de la géométrie du lieu, dans une alternance de plans fixes sur les couloirs vides que Stephan parcourt à la recherche de son ami, et de plans en plongée sur les escaliers qu'il monte, le champ est découpé, le cadre démultiplié par la figure du rectangle. Sa course est brusquement arrêtée par l'irruption d'un autre adolescent, surnommé Windjacke, « chef » d'une autre bande de jeunes, qui, pointant dans son dos une longue tige de bois, le pousse peu à peu vers le trou béant d'une future cage d'ascenseur. Stephan parvient à inverser les rôles et l'adolescent agressif se retrouve pendu dans le vide, retenu par son rival qui le sauve en le hissant jusqu'à lui. Le jeu dangereux entre la vie et la mort instigué par le « mauvais jeune » et rompu par le « bon héros », en prenant place dans l'espace en construction de la trémie verticale d'un futur ascenseur, détourne la symbolique de cet élément de la modernité. Ne peut-on pas y voir poindre une relation de causalité ? La déshumanisation et l'individualisme crèvent l'écran dans ce plan en contre-plongée où les adolescents, risquant leurs vies, manquent d'être avalés par un abîme de béton.

Dans *Die Architekten* (*Les architectes*, 1989-90, RDA) la caméra de Peter Kahane, soulignée par les dialogues des personnages et les péripéties du protagoniste, exprime avec plus de radicalité encore la critique des grands ensembles. Grâce à l'appui d'un ancien professeur, Daniel, architecte, se voit confier la direction d'une équipe travaillant au projet d'aménagement social et culturel d'un nouvel arrondissement, impulsé par le Comité Central de la Jeunesse. Le lieu du futur chantier



© Library of Congress

est filmé en récurrence dans le long métrage matérialisant, dans l'espace urbain, les évolutions du projet. Portée par l'espoir d'une réalisation architecturale ambitieuse après des années d'attente, l'équipe de jeunes architectes exprime ainsi l'envie de construire « des espaces agréables à vivre. Des places, des passages, des rues à dimension humaine. Où l'on puisse se retrouver et non se perdre. Où les gens se sentiront appartenir à leur ville et à leur pays » comme l'explique l'un d'entre eux. Cette rhétorique porte en elle le constat de l'échec des grands ensembles construits jusqu'alors et décrits comme des « cages à lapins » où déshumanisation rime avec monotonie et absence de vie de quartier. Elle rejoint en substance les réflexions du sociologue Paul Henry Chombart de Lowe, convaincu que la présence d'équipements sociaux et culturels serait :

Le moyen de permettre aux hommes qui vivent dans ces conditions d'avoir autre chose à faire que simplement un repli sur leur petit logement ou sur des relations de voisinage, qui, trop fermées sur elles-mêmes, aboutissent à des oppositions et des tensions<sup>15</sup>.

L'espoir de transformer la « cité-dortoir » en ville dans la ville transparait dans les idées novatrices du collectif.

Pourtant, dès la première réunion où le projet est présenté, la direction de l'administration en charge de la construction désavoue la plupart des directions proposées. Tandis que Daniel doit faire face à la frustration de son équipe et aux révisions successives de ses supérieurs, la joie et l'ambition se transforment en déception, écrasant l'espoir d'un renouveau de l'espace urbain et d'un épanouissement professionnel. S'ouvrant sur le constat de l'urgence de repenser non seulement les manières d'habi-

ter, mais plus largement le projet de société est-allemande, laissant place à l'espoir d'y parvenir à travers les ambitions de l'équipe d'architectes, le long métrage se clôt sur les acides désillusions du protagoniste dont la vie professionnelle, familiale et amoureuse exprime en miroir la faillite de la RDA. Peter Kahane filme la fin d'une utopie, la crise intérieure d'une société et la perversion d'un système. Les architectes, leurs restrictions, leurs compromis, leurs désillusions tout autant que le stéréotype filmé du grand ensemble sont à l'image d'un pays à la dérive. À quelques années d'intervalle, ces deux longs métrages témoignent de l'évolution rapide du stéréotype dans les années 1980. Au refus du béton exprimé par les enfants et les adolescents de *Insel der Schwäne* succède la condamnation, par les protagonistes de *Die Architekten*, d'un habitat pathogène.

Ainsi, du début des années 1960 à la fin des années 1980, le stéréotype filmé du grand ensemble connaît une évolution dans les deux cinématographies étudiées qui, sans être synchroniques, n'en partagent pas moins certaines directions communes. Érigés en symbole de la « ville nouvelle », témoin d'un progrès social, ces emblèmes audiovisuels vantant la modernité de leurs systèmes respectifs font peu à peu l'objet de critiques par l'occupation et l'appropriation symbolique des protagonistes des récits filmés. Malgré la stabilité dans leur mise en image, les parcours de vie de leurs habitants et le retournement de certains symboles témoignent à l'écran du glissement de la charge identitaire de ces lieux : à l'Ouest, les grands ensembles incarnent dès la fin des années 1970 la fracture sociale et l'isolement d'individus marginalisés et exclus de la société capitaliste ; à l'Est, durant la dernière décennie d'existence de la RDA, ils se font la pierre tombale d'une utopie déçue.

Le stéréotype du grand ensemble berlinois participe ainsi, de part et d'autre du Mur, à la fabrication identitaire de ce bâti, témoin et relais de discours de plus en plus critiques quant aux conséquences de ce type d'habitat sur les individus qui y vivent. Ce cliché audiovisuel cristallise notamment une représentation archétypale des jeunes ayant grandi dans ces espaces dont l'identité, et plus largement l'expérience de la ville, sont intrinsèquement liées à ces lieux et à la connotation négative que leurs expressions cinématographiques, par la répétition, contribue à véhiculer.

Tout en invitant à se questionner sur cette image-type et son évolution dans d'autres médias et productions culturelles participant à l'identité de ces espaces, ces conclusions incitent

à ouvrir la réflexion sur la période qui suit, sur les années 1990 où Berlin devint le plus grand chantier d'Europe. Plus encore, qu'en est-il de ce stéréotype aujourd'hui, à l'heure où plusieurs projets de grands ensembles voient le jour dans la capitale allemande ? ■

### Notes

1. Pour une meilleure compréhension du texte par un lecteur non germanophone, les noms de lieux sont écrits dans leur traduction française lorsqu'elle est usitée. Les titres de films sont en allemand, à l'exception de ceux ayant eu une sortie en France.
2. Müller Jürgen, « La ville comme imag(o)ination ou quelques thèses sur la construction audiovisuelle de la "métropole" d'Amsterdam », in Perraton Charles, Jost François, *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma. Du cinéma et des restes urbains*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 2003, p. 169.
3. À ce sujet voir Coudroy de Lille Laurent, « Le "grand ensemble" et ses mots » et Vieillard-Baron Hervé, « Sur l'origine des grands ensembles », in Dufaux Frédéric, Fourcaut Annie (dir.), *Le Monde des grands ensembles*, Paris, Creaphis, 2004, p. 37-61.
4. La RDA, lors de l'après-guerre rejeta même en bloc cette forme urbaine, ne jurant que par le dogme urbanistique et architectural soviétique constituant un contre-modèle à la Charte d'Athènes. À ce sujet voir Rowell Jay, « Du grand ensemble au "complexe d'habitation socialiste". Les enjeux de l'importation d'une forme urbaine en RDA », in Dufaux Frédéric, Fourcaut Annie (dir.), *op. cit.*, p. 97-109.
5. Chemetov Paul, « Propos d'avant et d'après », in Dufaux Frédéric, Fourcaut Annie (dir.), *op. cit.*, p. 9.
6. Canteux Camille, *Filmer les grands ensembles*, Paris, Créaphis, 2014, p. 163.
7. La forme urbaine du grand ensemble découle d'une somme d'idées visant à réformer le logement des classes populaires, circulant à l'échelle internationale depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. L'importance donnée aux conditions de vie saines comme la résolution du problème de la rentabilité des logements a été notamment débattue après la Première Guerre mondiale dans divers espaces, tels que les CIAM (Congrès internationaux d'architecture moderne), les revues spécialisées et différentes expositions.
8. Canteux Camille, *op. cit.*, p. 165.

9. Inspirées par le modèle soviétique, les premières brigades sont apparues en RDA entre 1947 et 1948. Au sein des entreprises, c'étaient de petites équipes de travailleurs qui organisaient leur travail de manière autonome en signant des contrats, au nom de la brigade, avec l'entreprise dans lesquelles elles travaillaient. Enracinées dans une tradition d'organisation collective du travail industriel, elles ont rempli des fonctions d'entraide et ont constitué un cadre important de la vie collective. À ce sujet, voir Kott Sandrine, « Collectifs et communauté dans les entreprises en RDA : limites de la dictature ou dictature des limites ? », *Genèse*, vol. 39, n° 1, 2000, p. 27-51 et Kott Sandrine, *Histoire de la société allemande au XX<sup>e</sup> siècle III*, Paris, La Découverte, 2011, p. 40-45.

10. Comolli Jean-Louis, « La ville filmée », in Comolli Jean-Louis, Althabe Gérard, *Regards sur la ville*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1994, p. 12.

11. En 1973 est voté un programme urbanistique prévoyant jusqu'en 1990 la construction de trois millions de logements dans toute la RDA. Deux millions seront effectivement construits, principalement au sein de grands ensembles d'immeubles en plaques de béton préfabriqué nommés *Plattenbauten*. Si dans la conscience collective et dans de nombreux ouvrages, ces constructions en préfabriqué sont décriées comme ayant été le propre des républiques soviétiques, certaines études d'urbanisme révèlent à juste titre que la « préfabrication » a été une technique de construction d'immeubles à bas coût et au rendement rapide qui s'est développée de part et d'autre du Rideau de Fer à partir des années 1950. À ce sujet, voir dir. Dufaux Frédéric, Fourcaut Annie (dir.), *Le Monde des grands ensembles*, *op. cit.*

12. À ce sujet, voir Stébé Jean-Marc, Marchal Hervé, *Mythologies des cités-ghettos*, Paris, Le Cavalier bleu, 2009.

13. À ce sujet, voir *ibid.*

14. Canteux Camille, *op. cit.*, p. 78.

15. Chombart de Lauwe Paul-Henry, cité in Canteux Camille, *op. cit.*, p. 205.