

Introduction

Dans cette contribution, je me penche sur le rapport de la peinture au cinéma à travers une forme picturale, qu'est le paysage, comme genre pictural, qui a pris son indépendance au 15^{ème} siècle, durant la renaissance. Nous verrons qu'els sont les liens que tisse le nouvel art qu'est le cinéma au paysage ? Il serait aussi intéressant de remonter la genèse dans l'histoire du cinéma dans sa recherche d'éléments constitutifs de son propre langage, avec pour soutien les autres formes artistiques qui l'ont précédé.

Le cinéma, cet art jeune âge, part à la conquête du monde de l'émotionnel et du sensationnel en exploitant les autres formes artistiques qu'ils l'ont précédé, entre autres les arts visuels qui se situeront au cœur du dispositif de l'expression visuelle. Ils trouveront dans l'image un élément essentiel pour réagir aux inquiétudes de l'homme face à ses angoisses dans un monde plus complexe.

Le cinéma et la ville comme représentation du paysage urbain

Avant même d'être filmé par lui, la ville est intimement liée au cinéma. A partir de là, on peut discuter pour savoir si le film des frères Lumière, « La Sortie des usines » premier film, est urbain ou non.

Le cinématographe est contemporain de la grande ville à la fin du 19^{ème} siècle, il exprimera merveilleusement les nouvelles valeurs de la modernité porté par le progrès de l'urbanisation à l'échelle planétaire. De ce fait, le cinéma partage avec la ville un destin intimement mêlé. Le cinéma en tant qu'art, né

avec la métropole moderne va mettre en scène une fabrique d'images qui façonnent, grâce à la caméra du cinéaste, le regard du spectateur⁽¹⁾. Le réalisateur David Lynch disait « je fabrique des mondes et je regarde s'ils fonctionnent ».

Les premiers documents cinémato-graphiques que les frères Lumière nous avaient légués nous offraient les différentes facettes de la ville, (les promenades des gens au bord de la rivière, l'entrée

en gare d'un train, la sortie des ouvriers de l'usine, etc. L'espace urbain représentant la ville se distingue par le souci pour la fixation du réel que les premiers cinéastes ont manifesté dans leurs œuvres premières. Le cinéma commence à s'intéresser à l'urbain et les lieux de la construction urbaine, ses quartiers, ses rues et ruelles, deviennent les lieux d'expression des cinéastes. On parle alors de « présence » de la ville au cinéma et la ville mise en scène représente une reproduction historique : naissance de la ville moderne.

Le cinéma se montre comme une culture urbaine qui nous dévoile le paysage urbain par la perspective des images. Le 7^e art s'ouvre ainsi, pour reprendre une idée de Marc Augé⁽²⁾, « on pourrait écrire une histoire qui ne serait que l'une des faces de l'histoire de l'urbanisation, et inversement »⁽³⁾.

Le cinéaste italien marqué par le seau du néoréalisme va descendre dans la rue et la filme pour proposer la manière de reproduction de l'espace urbain, vécu comme un espace mental. Il s'agit durant ces années de mettre en opposition la ville et la campagne. Il a su créer l'univers industriel, le ravage des étendues vides, les périphéries dépeuplées. Il suffit d'imaginer la construction cinématographique de ces morceaux de la « réalité » par le mouvement de la caméra de réalisateurs avec De Sica, Rossellini et par la suite Pasolini et Antonioni. Ces réalisateurs ont, d'une façon ou d'une autre, affronté la nature humaine dans l'urbain : une façon de percevoir les choses en face, de scruter le paysage urbain. Antonioni est un des cinéastes qui a participé à cette investigation en développant une dimension paysagère du regard. Il était en même temps paysagiste, sociologue, architecte et photographe à travers ses films (l'aventure 1960, Blow up 1966).

Le rapport entre paysage et cinéma

Le paysage est un objet qui demande une approche interdisciplinaire. Mais en tant que point de rencontre d'un modèle culturel et d'une perception, le paysage au cinéma suppose une double réflexion : sur la nature du paysage et sur la nature du cinéma. Le regard que porte le cinéma sur le paysage renvoie à une série de modèles culturels, artistiques, sociaux, qui ne sont statiques, mais en évolution constante.

Le cinéma contribue également à la production de nouveaux modèles de perception liés en une importance constitutive dans l'histoire du cinéma: les vues animées reprennent le nom même d'un genre pictural, photographique et spectaculaire (notamment les spectacles optiques comme le panorama, le diorama, etc.), même si la nature propre au moyen de reproduction poussait dans une direction où l'attraction du mouvement était plus importante que la contemplation du paysage (plus urbain que rural, d'ailleurs). À l'attraction du paysage comme objet de contemplation esthétique (dans ses aspects soit pittoresques, soit sublimes), les spectacles d'optique ajoutaient de nouveaux éléments d'attraction (ou se substituaient à ceux qui étaient déjà en place). Il s'agissait d'éléments liés à la forme et aux dimensions de l'image (écran circulaire, et dimensions gigantesques), à la particularité du point de vue adopté (ainsi les vues aériennes), à l'introduction de mouvements et de transformations (de point de vue, de conditions de lumière), à l'intrusion de facteurs de surprise (choc produit par des événements imprévus ou catastrophiques ayant une forte valeur spectaculaire).

a) Le paysage en tant qu'attraction

Le paysage en tant que facteur d'attraction spectaculaire précède l'invention et le développement du cinématographe. Le panorama et le diorama, les tentatives de représenter le mouvement et les variations de la lumière dans le paysage sont antérieurs au cinéma (peinture impressionniste)⁽⁴⁾. Le

cinéma a rapidement cessé d'être une attraction spectaculaire indifférenciée et, par le développement des genres, a fini par codifier l'emploi du paysage. En instaurant, par exemple, un système d'oppositions et de différenciations entre l'espace urbain et l'espace extra-urbain, qui rendait possible la « figurativisation » des conflits prévus par les structures de la narration ainsi que l'expression des valeurs culturelles, sociales et esthétiques. Le cinéma a introduit des changements profonds dans la vision et la conception de l'espace, tout en devenant un facteur de modification du paysage urbain (les salles, leur distribution dans la ville, les enseignes lumineuses, les affiches, etc.).

b) Le paysage en tant que production

Au cinéma (tout comme dans d'autres domaines), les emplois, fonctions et sens du paysage ne définissent pas seulement le rapport d'une culture avec la nature, mais impliquent souvent une prise de position sur la nature même de la représentation⁽⁵⁾. L'exigence pressante de « faire naturel » au cinéma, que la représentation du paysage contribue et plus souvent à combler, va dans le sens d'une occultation du travail de production (un travail d'ordre à la fois économique, technologique et culturel), avec les résonances idéologiques que cela suppose. Ce qui est intéressant, de ce point de vue, ce n'est pas l'ensemble des changements que la reproduction du paysage a amené dans le champ de la consommation artistique, mais plutôt cette idée du cinéma en tant que lieu de production de la « Scène », du « discours » où s'inscrit le paysage reproduit.

Les aspects les plus manifestes de la production du paysage peuvent être repérés dans le cas d'un paysage entièrement reconstruit en studio, en dur ou par ordinateur (de Méliès à la science-fiction), ou encore par des effets spéciaux (par exemple, les transparences chez Hitchcock), ou bien encore par l'emploi de la « théâtralité » et du « pictural » comme formes symboliques d'une conception particulière de la réalité et du cinéma. Dans cette perspective, le cinéma expressionniste⁽⁶⁾ avait incontestablement, le plus, manifesté une relation symbolique, (*Métropolis* de Fritz Lang, 1929, figure n°1).



c) Le paysage en tant que composante des caractères originaux des cinématographies nationales

Les caractères originaux des cinématographies nationales dépendent dans une large mesure du type de développement économique, technique et culturel spécifique à l'institution cinématographique; ils dépendent non seulement des traditions littéraires, artistiques, mais aussi, et

de façon non négligeable, du «paysage national», au sens le plus général de l'expression, que le cinéma reproduit et englobe plus ou moins intentionnellement dans son système expressif.

d) Le paysage en tant que «sentiment particulier» et le paysage d'auteur.

Dans le domaine du cinéma dit d'auteur, un sentiment particulier envers le paysage peut devenir l'un des éléments essentiels de l'univers figuratif (« Un paysage est un état de l'âme» écrivait le jeune Godard, reprenant la fameuse formule d'Henri Amiel. Ce qui est vrai pour un metteur en scène (le premier Bergman, par exemple, ou Kurosawa, Paradjanov, Tarkovski) peut s'avérer aussi pour tel ou tel genre fortement codifié. Nous pensons seulement au western où il est possible de reconnaître, justement dans l'interprétation du paysage, et même si celle-ci reste assujettie aux règles du genre, l'image de marque d'un auteur.

Présentation du cinéma algérien et ses rapports esthétiques avec le paysage en général et urbain en particulier.

Le cinéma algérien pour sa part et durant sa première période post indépendance (1962-1972) est dominé par le thème de la guerre, il fera de l'espace naturel son propre décor, par souci de réalisme et évidemment par le retard technique remarqué dans la reconstitution de l'espace appelé décor.

L'émergence au début des années 1970 d'une nouvelle génération de cinéastes, portant un nouveau regard sur la société, devenus les précurseurs d'un nouveau cinéma, appelé Cinéma Djadid expression du cinéaste M. Bouammari (1971). Ce cinéma mettra en exergue les problèmes sociaux que rencontre le citoyen, tout en portant un regard critique sur La cité que l'on désigne comme le paysage urbain. Il va faire son entrée comme un espace entièrement consacré à un mode de vie en ramenant son lot de contradictions, de points de vue culturel et social. L'intérêt croissant pour les nouvelles préoccupations de l'individu va donner cette fois-ci l'occasion aux cinéastes issus de ce nouveau revirement de la cinématographie nationale, confirmant en même temps un désenchantement à partir des années 1980, pour le thème de la guerre au profit des préoccupations sociétales.

La ville est devenu l'espace où se côtoient le paysan poussé à l'exode et au déracinement, fuyant le chômage et le citoyen issu de la ville. Ce mélange va s'ériger en paradoxe sur le plan culturel, mettant à nu les contradictions entre deux groupes sociaux.

Ainsi, le paysage urbain va être omniprésent dans la production cinématographique algérienne pour refléter une réalité rude poussée à l'exagération. Nous observons, alors la nature des rapports esthétiques qu'entretient le paysage urbain avec le cinéma, et sa contribution en tant que valeur ajoutée à l'esthétique du film.

Quelques questions s'imposent, qui ont pour but de cerner les rapports du paysage urbain « La ville » avec le cinéma.

Quel est le rapport du cinéma avec la ville ?

La ville est-elle uniquement un décor dans les images cinématographiques ?

Les images sont-elles représentatives de la ville ?

Le cinéma peut-il nous aider à mieux découvrir une ville ?

Quel type de représentation de la ville par les images cinématographiques ?

Comment le réalisateur Zinet a filmé la ville d'Alger ?

Pour aborder la question des rapports du cinéma avec le paysage et précisément le paysage urbain (la ville) dans la cinématographie algérienne j'ai choisi le film du réalisateur et comédien Mohamed Zinet *Tahya ya Didou* (1971). Ce film est considéré comme une œuvre majeure dans l'émergence d'une nouvelle cinématographie algérienne ou se mélange le réel avec la fiction dans le paysage culturel algérien.

Cette œuvre est née à partir d'une idée simple, celle de faire un film sur la ville d'Alger à caractère touristique. Zinet a su subtilement alterner des séquences d'archives au début du film, avec le survol de la (ville d'Alger) par l'armée française) avec d'autres séquences mises en scène sobrement, (des enfants qui jouent au foot, des hommes et des femmes qui déambulent dans les ruelles de la casbah, un éboueur qui arpente des ruelles avec ses bêtes. C'est une ville en mouvement que nous montre le réalisateur, en utilisant une série de plans courts montés avec des scènes assez longues. Zinet a transformé l'espace urbain (la ville) en un espace théâtral où s'expriment des personnages hétéroclites, scènes (des hommes assis autour d'une table discutent politique, des femmes tendent le linge alors que l'une d'elle parle de l'assassinat de son frère par les soldats français sur une des terrasses voisines (figure n° 2), puis des enfants tapent sur un ballon devant les maisons.



Comment Zinet filme la ville d'Alger ?

Avec Tahya ya Didou, le seul mais remarquable qu'Alger obtient ses lettres de noblesse d'après l'indépendance avec une œuvre qui renoue avec une véritable esthétique et une poésie de la ville.

Né d'une commandée de l'APC d'Alger (Assemblée Populaire Communale) à titre de documentaire pour donner à voir la capitale et son espace (argument que les images de la ville faisaient défaut ou problème), le film joue à vrai dire sur de multiples tonalités qui sont autant de facettes d'une ville qu'on conçoit résolument, faire entrer dans une ère nouvelle. Le port, abandonné au cri strident des pêcheurs et des mouettes, cède obstinément le pas à l'aéroport Houari Boumediène comme nouvelle porte de la ville. Dans cette modernité aux néons ostensibles et aux visées touristiques rapidement abandonnées, seuls Georges Arnaud en touriste suisse égaré sans visa et refoulé à la frontière, un couple de Pieds-noirs mesurant les changements depuis leur rapatriement et ces nouveaux venus que sont les coopérants jettent un regard curieux sur un paysage qui change, ne serait-ce que par le costume. « Il y a beaucoup de femmes aux haïks voilées, surtout des vieilles » constate un personnage, et c'est vrai qu'après les vues plongeantes prises d'hélicoptère (figure n° 3), qui ne sont pas sans évoquer les documentaires de l'armée française. Les

scènes où une bande de gamins dévalent à la queue leu leu les escaliers et ruelles en pente de la ville poursuivis par un improbable policier (Didou) chargé de la circulation ne sont pas sans rappeler Jean Vigo dans son film A propos de Nice. La présence du poète révolté, avec un personnage comme Momo (figure n° 4), incarnation du lien brisé depuis, entre la Casbah et le port et sorte d'oncle à plaisanterie avunculaire dans les relations entre un monde d'adultes meurtris, et les gosses comme avenir insouciant, qu'Alger accomplit une sorte de rite initiatique pour accéder au nouvel univers qui pointe à l'horizon.



La caméra quitte l'ancienne ville (Casbah) pour descendre dans la ville dite moderne, une jeune femme traverse la rue, se fait aborder par un homme à partir de sa voiture, le marchand de journaux qui propose aux passant les quotidiens, des femmes enveloppées dans leur haik adressent des critiques à l'égard d'une femme habillée à « l'occidental » qui traverse la rue. Le contraste est saisissant du passage d'un monde totalement renfermé sur sa population, avec la casbah, puis c'est un autre modèle de la ville, celui qui incarne un autre mode de vie (figure n°5). Ainsi se concrétise une conscience sociologique dans laquelle la profondeur de l'image filmique ne serait autre que la perception de la profondeur sociale⁽⁷⁾.



Zinet offre ainsi aux regards des images de la ville des fragments d'espaces, des rues, d'architecture et de vie urbaine mais aussi une reproduction d'un réel occulté par le discours officiel.

L'ancrage des images de la ville dans une histoire

longue destinée à retrouver des racines est attesté par le recours à des gravures anciennes insérées en plans fixes. La ville devient un alibi pour le réalisateur pour interpeller l'histoire, et la mémoire largement occultée jusqu'à aujourd'hui. La ville d'Alger a servi de décor au discours politique, qui nous rappelle le cinéma italien après guerre le néo réalisme, ou le cinéma s'approprie la ville est fait d'elle un personnage à part entière.

Conclusion

Le regard que porte Mohamed Zinet sur Alger n'est autre que celui d'un homme amoureux de sa ville. Il pointe du doigt les paradoxes qui hantent la société, celle qui n'arrive pas à trouver ses repères. Il fait de la ville un espace où se heurtent des moments d'histoire encore présents par des signes, des marques indélébiles du colonialisme encore présent par l'architecture dont le Zinet exploite fortement. Alger, devient pour un instant la mémoire d'une époque lorsque le tortionnaire se retrouve face à sa victime. La Casbah, se distingue par ses terrasses, quand elle domine la baie d'Alger, elle évoque aussi les moments de gloire de la bataille contre l'occupant. Le réalisateur fera de ces espaces (terrasses) un lieu où des femmes se rencontrent pour tendre le linge et se remémorer les moments difficiles que ces espaces ont vécus.

Zinet filme la ville à son insu et l'insu de ses occupants, il introduit les techniques diverses dans sa manière de saisir le réel, faisant référence au fameux film de Dziga Vertov, *L'homme à la caméra*, d'une part et d'autre part c'est à Jean Vigo dans son film *A propos de Nice* filmée par Boris Kaufman qui n'est autre que le frère de Dziga Vertov.

Le réalisateur porte une esthétique réaliste en multipliant les plans rapprochés. La ville est rythmée par le son du sifflet de l'agent de la circulation, qui tente de mettre de l'ordre dans la vie des algérois.

Le rapport de la ville avec le cinéma se situe dans le regard que porte le réalisateur sur celle-ci. Un regard critique qu'il parsème de poésie, grâce au poète Momo portant les bonnes paroles sur Alger qu'il qualifie de «Ya Bahdjati».

Référence :

1. Fabio La Roca, L'esthétique de la ville au cinéma, groupe de recherche sur l'image en Sociologie. Séance GRIS 28 janvier 2005.
2. **Marc Augé**, né le 2 septembre 1935 à Poitiers, est un [ethnologue](#) et [anthropologue](#) français.
http://fr.wikipedia.org/wiki/Marc_Aug%C3%A9#Biographie
3. Marc AUGE, Pour une anthropologie de la mobilité. Paris, Payot & Rivages, coll. Manuels Payot, 2009, p. 91.
4. Théorie du chimiste Michel- Eugène Chevreul sur les variations de la lumière sur une surface. Cette expérience a été menée par les peintres impressionnistes, en peignant des paysages à des moments différents de la journée
5. Voir page 4 Kenneth Clark, Op. Cité, p. 4.
6. Le cinéma expressionniste doit beaucoup au courant pictural expressionniste dont les origines sont allemandes. Né durant les années 1910, l'expressionnisme a influencé le cinéma germanique pour donner naissance aux genres fantastique et d'épouvante (Nosferatu, Le cabinet du docteur Galligari).
7. Fabio La Roca, L'esthétique de la ville au cinéma, groupe de recherche sur l'image en Sociologie. Séance GRIS 28 janvier 2005.