

**La représentation du paysage dans l'œuvre d'Andrei Tarkovski.  
Etude critique du film Stalker  
The representation of landscape in the work of Andrei Tarkovski.  
Critical study of the film Stalker**

**LAIB Ahcene**  
**Université Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem**  
[laibnadz@yahoo.fr](mailto:laibnadz@yahoo.fr)

*Reçu le : 02/02/2020*

*Accepté le 25/02/2020*

*Publié le : 13/08/2020*

**Résumé :**

Le paysage a occupé une place prépondérante dans la création artistique. Il s'installe dans l'art picturale depuis le moyen âge jusqu'à l'ère de la peinture moderne. Il prend différentes formes pour être symbolique, métaphorique ; ou allégorique.

Le cinéma en tant qu'activité ou l'image prend toute son importance, le paysage va servir de décor pour apporter une touche esthétique sans pour autant s'éloigner du réel.

Le réalisateur Andrei Tarkovski fait du paysage un élément crucial dans toute son œuvre afin de marquer son souci du réalisme. Tarkovski dans son film Stalker adapté d'un roman de science-fiction, il aborda le paysage d'un angle purement réaliste. Il passa de l'image noir et blanc à la couleur d'une manière lisse et douce malgré l'atmosphère dramatique du contenu des scènes. Le réalisateur ajoute au paysage réaliste les éléments de la nature telle que l'eau, le feu, le brouillard.

Mots clés : Paysage, Image, Film, Cinéma, Réalisme, Andrei TARKOVSKY, représentation

**Abstract :**

The landscape has occupied a preponderant place in artistic creation moving into pictorial art from the middle Ages to the era of modern painting. It takes different forms to be symbolic, metaphorical or allegorical. Cinema is an activity where the image is important; the landscape will serve as a backdrop to bring an aesthetic touch without moving away from the reality. For moviemaker Andrei Tarkovski, landscape is a crucial element in all his work aiming to mark his concern for realism. Tarkovsky in his film Stalker, adapted from a science fiction novel, approached the landscape from a purely realistic angle. He switched from black and white to color in a smooth and gentle way despite the dramatic atmosphere of the scenes. The director adds to the realistic landscape the elements of nature such as water, fire and fog. The role of landscape in cinema is as important as other film elements; therefore, it should not be dissociate

Keywords: Landscape, Image, Film, Cinema, Realism, Andrei TARKOVSKY, Representation

---

*Auteur correspondant : LAIB Ahcene, Email : laibnadz@yahoo.fr*

## **Chapitre I. La représentation du paysage entre réalité et fiction**

### **Introduction**

L'ascension de l'art cinématographique comme un art visuel, où l'image tient le premier rôle, ne pourra pas échapper à la peinture, de par ses dimensions esthétiques et sa structure narrative. Les triptyques de la peinture médiévale en sont un exemple. L'image de la nature est omniprésente dans la représentation du paysage, comme un décor aussi réaliste que le peintre a pu le transposer dans une autre dimension.

Les rapports de la peinture avec le cinéma sont apparûts dès l'avènement de celui-ci, car, les premières images des films des frères Lumière marquent l'intérêt de ce nouvel art pour l'enregistrement du réel. Le paysage urbain et rural est saisi par le cinématographe de Meuzguiche premier opérateur des Lumière. Le pouvoir de ces images sur le public du début du 20ème siècle est saisissant, le réel est à la portée de sa main. Le cinématographe retenait les détails d'un paysage et le rendait accessible pour le spectateur avec le souci esthétique tant convoité par l'opérateur appelé communément caméraman.

Des flâneurs sur les berges du Rhône, des canotiers qui naviguent sur la seine sont des images qui nous renseignent sur les activités quotidiennes de ces deux fleuves. L'objectif majeur de cet appareil est de fixer un paysage à partir d'un angle choisi que l'on appellera par la suite, angle de prise de vue.

### **I.1 Le paysage comme source de la représentation du réel**

Le paysage, dans toutes ses formes, était considéré comme un genre pictural mineur, servant de décors aux différentes scènes (sacrées et païennes) car, n'ayant pas encore acquis son autonomie par rapport à la peinture. Dès le début du 15<sup>ème</sup> siècle<sup>1</sup>, le paysage va s'imposer comme un genre indépendant. Il sera, dès l'avènement du cinéma, d'un intérêt considérable comme paysage naturel ou reconstitué (décors en studio ou en extérieur).

Le paysage au cinéma est une reproduction du paysage naturel ayant subi les changements nécessaires afin de servir de décor à l'histoire. L'intervention du cinéaste sur celui-ci, par le travail du décorateur, fait partie du processus de création de l'œuvre cinématographique. Le paysage dans toutes ses formes, qu'il soit réaliste ou fantastique, doit son existence dans la création cinématographique par une démarche créative qu'emprunte le réalisateur du monde réel.

La relation du paysage comme phénomène pictural avec le cinéma, a besoin d'une approche créative en faisant appel aux différentes techniques pour se hisser aux attentes esthétiques et émotionnelles que le film apporte au spectateur

## **I.2. Quelques définitions du paysage**

Le mot paysage a plusieurs sens. Il est l'ensemble d'un pays qui s'offre à la vue, ou bien l'étendue d'un territoire que l'on voit d'un seul aspect, il est également l'étendue d'un désert, d'un océan, d'une mer ou un champ de blé caressé par le vent qu'on peut contempler.

Le peintre va saisir par son regard et fixer le paysage dans toutes ses splendeurs par son réalisme absolu. Le regard du peintre à travers l'histoire de l'art va transformer le paysage aux convenances du temps, pour le rendre sensible et lui donner un sens.

Bien que présent dans les arts figuratifs occidentaux, le paysage n'a été que récemment considéré comme une forme d'expression à part entière. Il faudra attendre le XVII<sup>e</sup> siècle pour que des artistes se spécialisent dans le genre (Nicolas Poussin). Paradoxalement il demeure soumis aux scènes religieuses dont il constitue simplement le décor. Il ne semble jamais avoir été envisagé en soi<sup>2</sup>.

Le mot paysage est au moins polysémique. Si on se réfère au dictionnaire Grand Robert, il désigne la « partie d'un pays que la nature présente à l'œil qui le regarde ». On dénombre « ces forêts, ces lacs, ces bosquets, ces rochers, ces montagnes » qui constituent pour le promeneur ces « beaux paysages » dont l'aspect a toujours touché son cœur<sup>3</sup>.

Le paysage, en ce sens, ne se conçoit comme tel que dans la mesure où on est libre de l'appréhender comme la vue (l'appréhension étant comme la promenade ou l'arpentage)<sup>4</sup>.

Le paysage possède un autre sens : il ne désigne plus alors la même chose, mais sa représentation s'est imposée, particulièrement dans l'art figuratif qui est la peinture. Cette dernière devenait, depuis l'homo sapiens l'art du paysage par excellence, logiquement un objet d'études scientifiques, littéraires, philosophiques, religieuses.

Deux événements ont marqué l'histoire du paysage dans les sociétés occidentales : l'invention à la Renaissance, par la littérature et la peinture, de la notion même de

paysage et la rapide transformation de l'environnement par la révolution industrielle et urbaine du XX<sup>ème</sup> siècle. Le spectacle de la nature cède alors la place à la multiplication des visions médiatiques qui modifient notre rapport avec l'environnement.

Le cinéma, art excessivement jeune et puisant à toutes les formes d'expressions artistiques antérieures, entre autres l'art pictural, a été peu analysé en terme de représentation du paysage. Il poursuit et développe son propos sur les interactions fertiles et porteuses de sens (ou d'absence de sens) qui définissent l'homme par rapport à son environnement naturel. Et c'est constamment dans un souci d'harmonisation (artistique, esthétique, philosophique, métaphysique) et de recherche de plénitude que s'accomplit le travail d'analyse effectué par Ziegler<sup>5</sup>.

### **I.3 Regards du cinéaste sur le paysage**

Tarkovski, par souci de réalisme va manifestement enregistrer ses paysages dans leurs moindres détails. Dans son film *Stalker*, il dresse son décor dans un espace libre à l'extérieur en introduisant des éléments matériels, tels que des chars militaires, des carcasses de camions, ainsi que des poteaux électriques. La fonction de ces débris reste symbolique afin de marquer le passage d'un phénomène extra-terrestre, telle une météorite dévastatrice. Le réalisateur crée une zone interdite, à partir de son propre paysage. Ce dernier va servir de fil conducteur de toute l'histoire. Chez Tarkovski l'acte créateur prend toute sa dimension esthétique, pour se mêler au réalisme le plus ordinaire au surnaturel le plus stupéfiant<sup>6</sup>

Quelle est la place du cinéma dans l'émergence de ces nouveaux paysages imaginaires ? Les images filmiques se contentent-elles d'apporter leur contribution esthétique à la réinvention permanente d'une belle nature, telle que la peinture et la littérature avaient pu la concevoir ? Ou l'habitude de voir des images induit-elle une redéfinition des usages et des représentations du paysage ? Le terme Invention : est probablement le plus fréquemment utilisé par la littérature théorique et la critique pour rappeler que le paysage n'a pas toujours existé ; il résulte d'une activité à la fois cognitive et productive, d'une attitude par rapport à la nature et d'une intervention sur celle-ci. Pour Kenneth Clark (historien de l'art) c'est aussi une éducation du regard. En aucun cas dans son ouvrage, il ne s'agit là d'un traité théorique sur la peinture ou les représentations du paysage, mais plutôt d'une promenade qui vise à faire réfléchir plutôt qu'à instruire ou à informer. L'auteur fonde sa réflexion sur trois types de paysage.<sup>7</sup>

- Les paysages symboliques



Fig. 1. *La Dame à la licorne*, Tapisserie du moyen âge, vers 1500. Artiste inconnu

- Les paysages réalistes, les paysages fantastiques



Fig. 2. *Les Tentations de Saint Antoine* 1501- 1516, huile sur toile. 131x 228 (Jérôme Bosch)

*Les paysages idéalisés*



Fig. 3. *Le Repos pendant la fuite en Égypte* 1629-1630. 76 × 63 cm (Nicolas Poussin).

Donc, on a cherché à identifier les temps et les modes à travers lesquels, dans différentes cultures et dans différents pays, a pris forme le paysage : un paysage entendu comme objet de connaissance et de contemplation esthétique puis, par la suite, comme objet de consommation. Un paysage entendu aussi comme domaine d'intervention pour l'humain et comme résultat de l'activité humaine. En tant que « carrefour où se rencontrent des éléments venus de la nature et de la culture, de la géographie et de l'histoire, de l'intérieur et de l'extérieur, de l'individu et de la collectivité, du réel et du symbolique » 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).

Les effets de réalisme intégral poursuivis par la peinture se conjuguèrent avec la conquête d'un «regard mobile» (Aumont, 1989) que le cinéma a hérité de la peinture et a développé dans des directions nouvelles et imprévisibles. Pour définir le tableau d'ensemble de l'étude des aspects iconographiques du paysage, on peut dégager quatre approches principales :

## **Chapitre II. Stalker, le paysage apocalyptique, une vision prémonitoire de Tchernobyl**

### **Introduction**

*L'un des paradoxes de l'œuvre d'Andrei Tarkovski est d'être à la fois si russe et tellement universelle. Les sujets qu'il traite ont un caractère culturel – métaphysique même- qui peut intimider au premier abord, mais la vision de ses films est une expérience sensorielle des plus enrichissantes éveillant chez le spectateur des réminiscences de son propre vécu ou des ses rêves...*

Michel Chion

### **II.1 Regard sur la vie et l'œuvre d'Andrei Tarkovski**

La vie de Tarkovski est un champ de bataille pour aboutir à une œuvre inachevée. Il est le fils du grand poète Arseni Tarkovski, formé à l'institut de cinéma de Moscou, il est l'un des cinéastes majeurs du cinéma soviétique. Son parcours de cinéaste sera parsemé d'embûches, le confrontant à la censure, au rejet de ses projets. De ce fait ses premières œuvres seront interdites de diffusion. Le cinéaste porta une nouvelle vision sur la vie, avec un regard futuriste dans une société sous l'emprise du régime des soviets, interdisant toute tentative de changement. Tarkovski va bouleverser le cinéma soviétique par son regard de visionnaire, et grâce à son audace. Il va bousculer des traditions presque centenaires instaurées par le régime des soviets qui a fait du cinéma un instrument idéologique servant le régime communiste.

Il apporta un regard novateur sur la société soviétique, tant sur le fond que sur la forme.

Son œuvre suscita, à chaque sortie de ses films, un événement national.

Le cinéaste est contraint à l'exil en 1980 pour s'installer en Italie. Il réalisa son premier film hors de sa Russie natale intitulé *Nostalgie* en 1983, puis *Le sacrifice* en 1986. Il est considéré comme Le Dostoïevski du cinéma, dans sa quête de l'âme russe. Tarkovski réalisa son premier long métrage, *L'enfance d'Ivan* alors qu'il était encore étudiant à l'institut de cinéma de Moscou le VGIK. Le réalisateur s'interrogea sur le destin d'André Roublev fondateur de la Russie, et homme de foi. Il réalisa avant de quitter la Russie *Solaris* en 1972 et *Miroir* en 1974.

Le réalisateur développa toute au long de sa courte carrière l'envie farouche de l'acte créatif. Tarkovski croit dur comme fer que le cinéma dispose des capacités expressives, qui, ont modifié la conception même que l'on pouvait avoir de celui-ci<sup>8</sup>.

## II.2 *Stalker* 1979. Une œuvre où le réel se mêle au fantastique.

Le film est tiré du roman fantastique des frères Strougatski, intitulé *Stalker, Pique-nique au bord du chemin*. Les zones sont au nombre de six. Elles sont les débris d'un pique-nique au bord de la route, c'est-à-dire du très bref séjour sur notre planète de visiteurs extraterrestre, à qui l'espèce humaine semble marquer peu d'intérêt.

*Le film Stalker*, se rapproche de la tragédie, dans sa forme d'expression. Il est vrai que dans la tragédie le héros doit mourir mais j'ai dit 'approches' parce que ce n'est pas une tragédie causée par la mort mais par la destruction complète d'un «monde intérieur. C'est, après tout, une chose différente de la tragédie. Il existe, cependant, le concept de catharsis, purification par la souffrance, de nettoyage qui n'est possible que dans l'art [...] oui, peut-être aussi dans la vie mais toujours dans la sphère spirituelle. Ainsi, si nous parlons de *Stalker* comme une tragédie d'une certaine personne, nous nous référons ici à la destruction du monde intérieur du personnage-titre. Tarkovski écrivait dans la revue *Sculpter dans le temps*, « Les artistes sont divisés, en ceux qui créent leur propre monde intérieur, et ceux qui créent la réalité. J'appartiens sans doute à la première » (Tarkovski 1987). Sans doute, dans son œuvre Tarkovski, part à la recherche du fond intérieur de ses personnages, en quête de plénitude et de spiritualité. Les héros de Tarkovski évoluent dans un monde complexe qu'ils construisent eux même.

Les paysages aussi réalistes qu'ils soient sont une pure invention à la hauteur du monde intérieur des personnages, étant donné qu'ils incarnent celui-ci. Les trois

personnages dans le film *Stalker* sont une invention au même titre que le paysage dans lequel ils vivent et évoluent.

### **II.3 Analyse filmique**

La zone est interdite, la traverser présente un danger mortel. Pourtant deux hommes s'aventurent dans cette région, un écrivain et un scientifique, sous la conduite obligatoire d'un Stalker (guide). La zone abriterait une chambre comblant les vœux des hommes qui y pénètrent. De là commence le périple des trois personnages

Le film commence par une série de plans en noir et blanc, dans la maison Stalker, puis celui-ci rencontre deux hommes dans un bar, il s'agit d'un écrivain et d'un professeur. Les trois hommes parlent de la zone que le professeur veut connaître. Ils discutent autour d'un verre de vodka avant de quitter le bar et s'engouffrer dans un décor dévasté par la guerre, que le spectateur découvre en même temps que les trois personnages. Dehors, les trois hommes essaient d'échapper à la vigilance des militaires, en traversant des maisons en ruines et des hangars abandonnés et surtout de l'eau qui inonde les rues sous formes de flaques.

Tarkovski utilise le cadrage dans le cadrage en filmant à travers les portes et les fenêtres aux vitres brisées. Cette forme de cadrage sert à isoler les personnages dans un paysage dominant. Trois gros plans des protagonistes filmés de profil se succèdent, regardant dans la même direction, Ils arrivent à quitter les lieux en ruine, dans une voiture roulant sur les rails. Le bruit de l'engin rythme les images filmées toujours en noir et blanc. Puis le paysage passe du noir et blanc à la couleur, (voir Fig. 1,2) tandis que les trois personnages dans la zone continuent leur voyage



Fig. 6 : La zone filmée en noir et blanc



Fig 7 : hors de la zone, passage à la couleur

La zone, offre un paysage naturel mystérieux, qui est soigneusement utilisé comme élément dramatique, en plongeant le spectateur dans une atmosphère apocalyptique. Les trois hommes ne semblent pas se connaître, ils avancent éparpillés dans un décor surnaturel ou apparaissent des carcasses d'engins, des poteaux électriques, des arbres arrachés.



*Fig. 8. Le reste d'engins militaires éparpillés dans la nature*

Ils se posent des questions sur la zone, s'interrogent sur la vie et le sort réservé à l'homme. Le professeur raconte à l'écrivain, l'histoire de la zone dévastée par une météorite que personne n'a trouvé les débris. D'autres gens qui n'ont jamais pus quitter l'endroit remettent en cause l'histoire du météorite et attribuent cette catastrophe à l'homme. Les trois hommes continuent d'avancer dans un champ de ruine, le reste d'une bataille rude ou il n'y a plus personne qu'une nature en désolation. La caméra effectue un travelling assez rapide à la mesure de la vitesse du chariot qui porte les trois personnages, puis elle avance dans un plan large et dévoile une forêt verte et dense. Le silence renforce une étrange atmosphère, ou la vie semble s'arrêter. Les éléments naturels sont constamment présents, de l'eau, sous forme de flaques ou celle qui coule d'un ruisseau, une pluie battante, puis, en arrière-plan une fumée s'échappe d'un feu, le brouillard enveloppe d'une épaisse couche la nature. Tarkovski s'approprie le paysage et transforme chaque plan en un tableau de peinture qu'il nous peint pertinemment avec âme, en incérant le sentiment du spirituel. Le paysage est vivant par son mystère, les hommes évoluent à tâtonnement, pour se diriger vers l'inconnu, l'incertain. Le paysage devient le quatrième personnage, il enferme ses hommes.

Au fur et à mesure qu'ils s'enfoncent dans la zone, encore de l'eau, quand l'écrivain, le scientifique et Stalker pénètrent les ruines d'un bunker, ils marchent dans des flaques d'eau noirâtre. La caméra réalise des mouvements panoramiques très lents sur la surface de la nature souillée par le reste des objets militaires, alors que les trois hommes continuent leur périple vers ce qui semble être l'infini. Ils donnent l'impression d'errer dans un monde au bord de l'apocalypse. Le

professeur et l'écrivain continuent de parler de se qui venait de frapper la zone, lorsque Stalker apparait et s'excuse de les avoir abandonnés pour un moment, puis ils entendent un chien aboyer, ils se retournent un moment. La présence de l'animal s'est faite par son bruit, et nullement par son physique. L'animal est l'unique rescapé dans la nature (la zone), il vient de perturber la présence des trois personnages. Devant ce paysage apocalyptique Stalker se pose la question sur la possibilité que des hommes ont vécu réellement dans cette zone, les deux autres personnages continuent de regarder dans la direction d'ou venait l'aboiement du chien. Un épais brouillard enveloppe le paysage dans lequel les trois hommes s'enfoncent encore plus, la caméra est leur témoin, elle balaye la zone grâce aux déplacements qu'elle effectue en même temps que les trois personnages. Tarkovski met à distance le regard des protagonistes, qui se méfient l'un de l'autre. Le contact entre eux se fait par les objets, comme la bouteille d'alcool ou un boulon,

*Les films de Tarkovski frappent d'abord par la longueur des plans dont ils sont composés. A titre d'exemple, Stalker se décompose en 142 plans et dure près de trois heures ; dans le même temps les films d'Eisenstein comportent en moyenne 1000 plans et durent entre une heure et une heure et demie ; enfin les films d'aujourd'hui sont composés de 1800 plans et durent environ une heure et demie. La différence provient directement du traitement du temps et du rythme que le cinéaste crée dans le film. Beaucoup considèrent que le rythme du film est imposé par le montage. Le rythme étant alors seulement la rapidité avec laquelle s'enchaînent les plans mis bout à bout. Eisenstein était de ceux-là, et c'est pour cette raison qu'on l'oppose si souvent à Tarkovski.*

Le vent se lève, les feuillages augmentent d'intensité, accentuant le sentiment d'inquiétude chez les trois personnages. Stalker, effrayé, s'interroge sur l'apparition d'une fille, puis sa disparition. Le vent double de force, ils pénètrent dans la forêt dense, gros plan de Stalker, il se retourne vers l'écrivain et le professeur, et leur annonce : « la zone capricieuse », il continue de s'interroger sur ce qui s'est passé dans la zone.

La zone dans Stalker se constitue en harmonie avec les hommes qu'elle façonne, elle est l'unique, la chambre qui réalise leurs espérances et la seul, capable de cueillir les souffrances de leur âme et leur idée, enfuie dans le fond de l'âme. Tarkovski intervient sur la nature pour la rendre accessible aux émotions à l'homme. Le paysage chez le cinéaste apparait plus important que les personnages, dont on a l'impression qu'ils sont greffés sur celui-ci. Les trois hommes n'arrivent pas à quitter la zone, c'est le professeur qui disait à l'écrivain que des

hommes sont condamnés à revenir un jour dans cet endroit. La nature est plus forte que l'homme, elle l'habite, le rejette. Le paysage chez Tarkovski laisse le spectateur la question se poser sur son existence et sa relation avec la nature qu'il n'a pas su défendre, bien au contraire souvent il la détruit pour satisfaire ses caprices. Le courage du réalisateur quand il dénonce l'armement et son utilisation contre les hommes et la nature lui ont valu sa condamnation à l'exil. Il portera une vision prémonitoire du monde dans lequel vivent les hommes et les femmes, sous la menace d'une guerre dévastatrice aux conséquences multiples.

### **Conclusion**

Malgré la variété des objets et des approches, les contributions recueillies partagent l'idée que l'invention du paysage est un processus en continuels déroulement : pour le cinéma des origines comme pour le cinéma contemporain, il s'agit en réalité d'une réinvention, entendue comme reconquête d'une dimension de l'expérience Présentation. Invention et réinvention qui demande (et produit) continuellement une réadaptation du regard et des modèles de Tarkoski nous apprend par la caméra à orienter notre regard comme pour nous dire, faites attention à la nature, elle est la propriété de l'homme.

Le thème de la nature est récurrent dans l'œuvre d'Andrei Tarkovski, il occupe une place importante dans sa quête de la relation de l'homme avec le monde. Le travail qu'effectue le réalisateur sur le paysage comme un élément fondamental dans sa filmographie, reflète pertinemment l'idée de l'homme, et sa relation avec la nature. Il fait usage dans son œuvre d'un art qui a existé depuis des millénaires pour exprimer des préoccupations d'un autre genre dans un nouveau monde. Le cinéma continu et continuera de puiser dans les autres formes d'expression artistiques afin de parvenir avec le langage qui est le sien de soulever les attentes de l'humanité.

## **BIBLIOGRAPHIE**

- 1-Basil ElKhatib , Tarkovski, Cinéma et la Vie. Le 7 eme art. Edition du Ministère de la Culture. Damascus 1991
- 2-Daniel Banda, José Moure, Le cinéma : naissance d'un art 1895- 1920. Editions Flammarion, Paris, 2008.
- 3-Dictionnaire universel de la peinture, sous la direction de Robert Maillard, Bruxelles 1975, p.205.
- 4- Dictionnaire de la pensée du cinéma, sous la direction de Antoine de Baecque et de Philippe Chevalier. Edition PUF. 2012. P792.
- 5-Jean Mottet, Paysage de la banlieue dans le film «La Haine ». In Cinémas, Journal of Film Studies, Université de Montréal, 2001.
- 6-Kenneth McKenzie Clark ([Londres, 13 juillet 1903](#) – [21 mai 1983](#)),
- 7-Marco Bertozzi, La ville fictive dans le cinéma des premiers, édition Clueb, p. 119.
- 8-Noguez Dominique, Cinéma et &, édition Paris expérimental, 2010. P.108.
- 9-Ziegler Damien, La représentation du paysage au cinéma, édition Bazar and Collection Ciné bazar, Paris 2010. P.135.

## **NOTES**

- <sup>1</sup>-Daniel Banda, José Moure, Le cinéma : naissance d'un art 1895- 1920. Editions Flammarion, Paris, 2008. PP 21, 22
- <sup>2</sup> Dictionnaire universel de la peinture, sous la direction de Robert Maillard, Bruxelles 1975, p.205.
- <sup>3</sup>-Noguez Dominique, Cinéma et &, édition Paris expérimental, 2010. P.108.
- <sup>4</sup> Idem
- <sup>5</sup>- Ziegler Damien, La représentation du paysage au cinéma, édition Bazar and Collection Ciné bazar, Paris 2010, p135.
- <sup>6</sup> **Kenneth McKenzie Clark** ([Londres, 13 juillet 1903](#) – [21 mai 1983](#)), baron Clark, est un auteur britannique, directeur de musée et producteur d'une série à la télévision. Il est l'un des importants [historiens d'art](#) de sa génération
- <sup>7</sup>-Voir page 4 Kenneth Clark, Op. Cité, p. 4
- <sup>8</sup> 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).
- <sup>9</sup> Marco Bertozzi, La ville fictive dans le cinéma des premiers, édition Clueb, p. 119.
- <sup>10</sup>- Cecco Mariniello est né à Sienne en 1950. Illustrateur. Il, se dédie à la peinture d'aquarelles privilégiant des figures comique.

<sup>11-</sup> Jean Mottet, Paysage de la banlieue dans le film «La Haine ». In Cinémas, Journal of Film Studies, Université de Montréal, 2001