

Magali Laurencin

MILLE ET UNE NUITS EN MÉDITERRANÉE

REGARDER LA VILLE AVEC LE CINÉMA

La ville de Méditerranée fascine encore. Elle a donné naissance à des images et continue à entretenir des mythes. Selon le poète grec et alexandrin Cavafi, « ces cités nous suivent partout, nous poursuivent jusque dans nos rêves ». A peine arrivé en Tunisie, au début du printemps de 1914, Paul Klee¹ note : « La soirée est indescriptible. De surcroît se lève la pleine lune. Cette soirée est inscrite en moi pour toujours... Moi-même,



Coucher de soleil sur Istanbul.

je suis la lune du Sud à son lever [...]. Un extrait des Mille et Une Nuits avec quatre-vingt-dix-neuf pour cent de réalité [...]. Pas d'impressions isolées, mais un tout. Matière et rêve coïncident».

Avec le mouvement romantique, l'Orient est entré pleinement dans la conscience européenne. Non pas l'Orient réel qui n'existe pas, mais celui du Voyage en Orient qui fait suite au Voyage en Italie. Cette notion existe en effet et se fonde avant tout sur l'idée d'un monde différent dans lequel il y a l'idée de trésors cachés et celle, très importante, de la magie, du rêve. Là-bas, les romantiques vont se mirer dans leur propre rêve. Pierre Loti a poussé très loin l'exotisme dans ses romans. Le pays turc d'*Aziyadé*² est bien l'Orient dont rêve la France casanière du XIXe siècle : un amour fantastique avec une jeune sultane s'échappant toutes les

nuits du harem pour venir le rejoindre dans sa petite maison située à l'extrémité du vieil Istanbul.

La Méditerranée s'impose le jour, et aussi la nuit. Ses villes n'ont de sens que si l'on prend le temps d'y séjourner. Elles ne se livrent qu'à celui qui sait apprécier, sur l'horizon rouge du couchant, comme dans un conte moderne, la ville fébrile jusqu'à la nuit, la sereine indifférence de la mer, la majesté de la lune qui monte sans impatience, puis, quand les étoiles sont toutes là, l'instant où le temps fait une halte.

Un imaginaire universel

C'est probablement sur le mode du sensible que la ville s'appréhende le mieux. L'imaginaire a pu trouver un épanouissement considérable par le biais des artistes qui définissent et donnent à voir un espace comme aucune considération objective ne saurait le faire. Le cinéma a fortement contribué à la formation d'un imaginaire universel car il sait tout autant magnifier l'espace que banaliser le décor urbain et « mieux et plus profondément que tout autre art, (il) plonge ses racines dans les réalités d'un passé culturel, d'un tempérament national, d'un moment historique. »³ De fait, la représentation de la ville du cinéaste va au-delà du visible. Elle n'est pas celle de l'urbaniste ou de l'architecte, et encore moins celle de ses habitants.

La ville de Méditerranée vit dans ses souvenirs. Tout se passe en imagination. Le réalisme poétique, au cinéma, y a trouvé un terrain propice. Lorsqu'il visualise la césure entre l'Orient et l'Occident, les interprétations restent infiniment variées. Elles ont largement nourri un certain romantisme tout en entretenant des clichés qui finissent parfois dans la banalité des cartes

1. Dans son Journal, cité par M. Le Bot in *La Méditerranée créatrice*, éd. de l'Aube, 1994, p. 130.

2. Loti P., *Aziyadé*, 1876, Gallimard, Folio, 1991.

3. Buache F., *Le cinéma italien, 1945-1990*. Lausanne, L'âge d'homme, 1992, p. 55. Plusieurs propos de notre texte sont repris de cet excellent ouvrage.

postales. Tout contribue à ce que le cinéma de la Méditerranée privilégie la ville comme studio naturel. Les extérieurs urbains sont presque tous photogéniques, théâtraux et décoratifs. Les façades des palais favorisent les effets d'opéra et le spectacle semble permanent entre les façades misérables des quartiers populaires. Profitant de la nuit qui rend la ville plus impénétrable, le film fait jaillir de l'ombre des formes fantastiques. Il y a comme un redoublement de l'artifice.

Dans le film dit « colonial » ou « exotique », la ville-objet flotte. La représentation occidentale insiste davantage sur le pittoresque d'une terre accueillante. *A contrario*, les auteurs du pourtour de la Méditerranée renvoient plutôt des images austères, baroques ou violentes, où la douleur et la mort tiennent une place importante. « Il y a en Méditerranée une imminence du tragique, une proximité du malheur. Il est là, tout près, et on ne cherche pas à le cacher, même pas à le tenir à distance. Il fait partie de la vie, tout simplement [...]. Le chœur antique maintient le noir parmi les forces de la nuit et l'actualité ne dément pas cette attraction pour la violence et la guerre. »⁴ Les artistes mettent en images, en paroles, en musiques le sens potentiel et latent des villes de Méditerranée qui, toutes, sédimentent d'antiques terreurs et tant de souvenirs et de désirs. Leurs regards particuliers font apparaître plus intensément ces villes comme lieu de paradoxe. Il y a une surprenante contradiction entre la joie et la beauté du crépuscule, la force de la vie et de l'amour d'un côté, la nuit, la mort et la catastrophe de l'autre. De plus, l'étrange tendresse de la ville-port cosmopolite s'oppose au flot, sans cesse renaissant, de violences convoquées par le cinéma pour animer cet univers que forment la mer, le port et la nuit.

Les sortilèges de la nuit

« Ah ! que la mer est belle sous un ciel étoilé », lance un marin esseulé dans *Justin de Marseille*⁵. En Méditerranée, la ville vit sa seconde vie la nuit. « De Marseille à Constantinople, dans les ports de la Méditerranée, tout un peuple vit pieds nus sur les quais. [...] Le jour, il mène une vie en apparence fiévreuse et en réalité sans objet ; la nuit, les ruelles étroites, gorgées de maisons louches, d'églises anciennes et pavoisées de linge sale, prennent un air de fête infiniment attirant. »⁶ Sur des musiques d'accordéon, les rues résonnent jusqu'à l'aube des chants des marins nostalgiques. Dès les premiers beaux jours, les fenêtres grandes ouvertes et les terrasses laissent passer des éclats de voix, et, tard dans la nuit, les téléviseurs participent aujourd'hui au concert. Les cornes des bateaux, les chants des *muez-zin*, les cloches des églises se mêlent aux cris des gamins qui jouent dans les rues sur fond de klaxons, de sifflets et même, comme à Alexandrie, de hennissements. Tout cela crée un brouhaha indescriptible, sorte de sympho-

nie de la nuit dans la grande ville de Méditerranée. Pendant qu'imperturbablement les phares accomplissent leur travail, une multitude de familles et des bandes de jeunes garçons prennent le frais sur la « corniche » ou sur la « promenade ».

Les quais et les places forment l'agora de la Provence. Les cafés des ports sont légendaires, leurs noms familiers. C'est au bar de la Marine et pas ailleurs dans *Marius*⁷ que le verbe méditerranéen rassemble le soir pour une partie de cartes sur le Vieux-Port. En Italie et en Espagne, dès que le jour décroît, la tradition veut



Marius de Marcel Pagnol.

que l'on boive et l'on mange entre amis, debout. Au seuil d'une *bottega* ou d'une *vinoteca*, sur le *Campo San Luca* à Venise, on se côtoie dans une bruyante douceur, en toutes saisons. Le bruissement des discussions se prolonge jusqu'à la nuit.

Les traditions diffèrent dans les villes du Sud de la Méditerranée. Les cafés étant plutôt des lieux fermés servent de refuge aux hommes, exclusivement. Le roman *Mendiants et orgueilleux* d'Albert Cossery, le film⁸ et peut-être encore mieux la bande dessinée de Golo, traduisent superbement, chacun à leur manière, l'extravagance nocturne des venelles du Caire à la fin des années quarante. Les soirées d'un intellectuel camé poursuivi par la police pour avoir tué une prostituée se terminent systématiquement au Café des Glaces. Plus inquiétant, l'inextricable labyrinthe de la casbah d'Al-

4. Fabre T., « Le Noir et le Bleu », in *Méditerranées*, Librio, E.J.L., 1998, p. 9.

5. Film de M. Tourneur, 1926.

6. Grenier J., au début des *Inspirations Méditerranéennes*, Éd. Gallimard, Paris, 1941.

7. Film de A. Korda et M. Pagnol, 1931. Marcel Pagnol entretient le charme biscornu du « jouer faux » qui participe de la réussite de ses films.

8. El Bakri A., *Le Caire*, 1991, sur un roman homonyme de A. Cossery illustré aussi par Golo, ed. Casterman, 1991.



Venise, la Monnaie.

ger vu par le cinéma colonial dans *Pépé le Moko*⁹ ne laisse filtrer aucune lumière du jour. Dans ce dédale, la nuit, et tous ses traquenards, semble permanente.

Federico Fellini donne libre cours à son imagination pour exalter les sortilèges de la nuit dans *Fellini-Roma*¹⁰. Il s'attarde avec délectation sur le petit peuple des rues, bruyant et volubile, attablé le soir entre le pied des immeubles et les rails du tramway. Il dessine, avec la démesure qui le caractérise, les prestiges et les misères du monde à travers l'univers cérémonieux des palais, l'autoroute et le ballet nocturne des motos à travers la Rome antique.

La nuit, l'amour et la mort

« Si, selon l'usage métaphorique, la mort était la nuit même, la grande nuit indifférenciée où ne brille aucun astre, alors nous dirions que la mort, l'être de la mort représente la nuit qui n'aura été qu'un temps irréparable, incalculable pour toute clarté du jour. »¹¹

Luchino Visconti ensorcelle aussi les lieux qu'il peint, mais dans *Nuits blanches*¹², il illustre surtout la nuit de l'amour, de la mort, de l'attente, de l'enchantement et du désenchantement. La ville, dans le brouillard et dans la nuit, est bien là et pourtant elle n'existe pas réellement.

Il en va de même dans les contes des *Mille et Une Nuits* où sont proposés ici-bas des modèles de vie heureuse à travers lesquels se dessine une véritable morale du bonheur¹³, un magnifique rapport à la vie. L'Orient est omniprésent dans ce texte, car en le lisant, nous nous sentons ailleurs. On a envie de se perdre dans les *Mille et Une Nuits*. Selon l'écrivain argentin Jorge Luis Borges : « Dire mille et une nuits c'est ajouter une nuit à l'infini des nuits. Le mot mille est presque synonyme d'infini »¹⁴. On sait qu'en entrant dans ce livre on pourra oublier sa pauvre destinée humaine. Si les contes ont souvent été repris par le cinéma¹⁵, le principe en lui-même n'a guère trouvé de traductions filmées. *Ruse de femmes*¹⁶ reprend : « Raconte une histoire ou je te tue ! ». La jeune princesse du film défie le prince comme Schahrazade, la fille du vizir, dans le récit, mais elle ne raconte pas des histoires pour avoir la vie sauve. Elle monte un stratagème et égare le prince dans Tanger, ville irréelle qui prête à tous les fantasmes. Sur un autre ton, Pier Paolo Pasolini célèbre, dans *Il fiore delle mille e una notte*¹⁷, la beauté, la liberté et le plaisir, en nous faisant traverser des villes et des palais magnifiques, non identifiables.

Les comparaisons qui relèvent l'analogie entre les ténèbres et la mort sont fort répandues.

Si Venise est aujourd'hui « la ville la plus sûre du monde »¹⁸, paradoxalement, sa représentation au cinéma privilégie l'image de « la Venise qui tue » célébrée par Byron. Sa morbidité est exaltée chez nombre de grands réalisateurs. La ville s'abandonnant au déses-

poir de la perte de son passé prestigieux est un théâtre parfait pour les conspirations. Sur le Grand Canal, dans *Le Pont des soupirs*¹⁹, aux fêtes nocturnes sur les gondoles s'entremêle le « soulèvement pour la patrie » des gondoliers. La Venise de *Senso*²⁰, sans gondoles, est



Senso de Luchino Visconti.

un mélodrame sans *happy end*. Le film, « beau comme la mort »²¹, est un poème en images, une somptueuse métaphore. Luchino Visconti illustre dans un style baroque le roman d'une société qui agonise. Il choisit le décor naturel, l'espace labyrinthique où la comtesse Livia se meurt lorsqu'elle traverse la ville, pour animer son univers multidimensionnel. La ville où, dans la

9. J. Duvivier, 1936.

10. Film de F. Fellini, Rome, 1971.

11. A. Khalibi, op. cité.

12. Film de L. Visconti, Italie, 1957 (d'après Dostoïevski).

13. L'origine du livre des *Mille et Une Nuits* est ignorée. Il surgit de façon mystérieuse au quinzième siècle, à Alexandrie. Vers 1850, les diseurs de contes que l'on appelle des *confabulatores nocturni*, – des hommes de la nuit qui racontent des histoires – étaient nombreux au Caire et ils racontaient les histoires des Mille et Une Nuits.

14. in *Conférences, Les Mille et Une Nuits*, 1985, Paris, Folio (Essais).

15. Comme Aladin et la lampe magique, Ali Baba et les quarante voleurs, Sindbad le marin... qui sont les plus connus.

16. Film de Farida Benlyazid, Maroc, 1999, 90'.

17. Film de P.P. Pasolini, Italie, 1973.

18. Selon les dires des Vénitiens.

19. Film de M. Bonnard, 1940.

20. Film de L. Visconti, Italie, 1954.

21. Selon les termes de la critique André Bazin.

nuit, apparaissent le théâtre de la Fenice et le Campo del Ghetto, y est déserte mais protectrice dans un premier temps. Le jeu des couleurs participe pleinement au fonctionnement d'ensemble du film. Les tons tour à tour marron foncé et bleu-noir qui s'irisent des reflets de l'eau des canaux, traduisent la passion coupable qui naît dans Venise et symbolisent la face noire des personnages, annonciatrice de mort.

L'*Othello* d'Orson Welles²² est fondamentalement tragique. Le cinéaste fait preuve d'une sobre expressivité et c'est seulement sur le plan plastique qu'existe un foisonnement baroque. Othello, « le monstre noir », symbolise la force et l'aveuglement de la nuit aux prises avec la lumière pure, fragile et néanmoins dévastatrice du jour que représente Desdémone. Les eaux immobiles et sombres de Venise, l'eau étant l'élément plastique du baroque, jouent aussi le rôle de miroir. Dans le noir, les murailles deviennent le plus grandiose des monuments funéraires. Après le crime, elles barrent tout l'écran et se resserrent comme un étouffement et Othello sombre dans une folie incontrôlée pour échapper au temps et à la mort.

Proche du film noir qui se singularise par la prédominance des scènes nocturnes allant de pair avec l'enfermement des personnages, *Bab El Oued city*²³ fonctionne sur un registre assez semblable. En conflit avec



Casablanca de Michael Curtiz.

Alger devenue hostile, les hommes étouffent dans les ruelles sombres et rêvent de fuir. Les murailles du port, le rétrécissement de la vision, la chaleur lourde de la nuit forment un univers clos. Le port n'est en rien synonyme de voyage et de dépaysement, les horizons sont bouchés.

Thème de la passion et de la mort par excellence, amour, honneur, manipulations et trahisons sur fond de différences sociales, les variations sur le thème de Roméo et Juliette ne manquent pas dans le cinéma méditerranéen. Teruel et Barcelone, Vérone et Venise offrent des cadres fabuleux aux amours impossibles. La nuit est le seul refuge pour les jeunes amants dont

les familles sont ennemies. Pour eux, la nuit blanche n'est pas l'oubli du sommeil et du rêve, « mais rêves volés aux rêves. Plutôt ni le jour ni la nuit, plutôt un récit immémorial qui abolit le temps. »²⁴ *Les Amants de Vérone*²⁵ ressemble à une danse dont les séquences se déplacent dans une Venise qui se prête admirablement au jeu de mort et d'allégresse du thème. Les amants n'ont que la nuit pour eux. Ils se cherchent et se perdent dans les dédales de la ville et mourront dans le dépôt des décors somptueux du film dont ils sont les acteurs improvisés. *Los Tarentos*²⁶ transporte quant à lui l'histoire chez les Gitans, dans une Barcelone merveilleusement colorée. La famille de Roméo, sans fortune, chante et danse toutes les nuits sur les hauteurs de la ville ou sur la plage. Celle de Juliette, sédentarisée et enrichie, a la mainmise sur les quartiers chauds. Les amants profitent de la nuit pour se retrouver sur la plage ou dans un pigeonnier. C'est dans ce dernier lieu qu'ils mourront, victimes impuissantes.

La nuit de l'oubli

L'allégorie qui caractérise si fortement le cinéma méditerranéen et contamine celui qui se fait sur la Méditerranée est souvent, pour les réalisateurs, une façon d'accéder à une représentation centrée sur le mythe antique dans une optique moderne ou à travers leurs propres interrogations ou fantasmes. *Le Satyricon*²⁷ de Fellini est construit sur le mariage du mythe, de l'imaginaire, de la science fiction. Le cinéaste fabule une romanité archaïque, une cité à plusieurs niveaux, à la fois Carthage, Babylone, termitière érotique de la nuit. Il nous entraîne dans une suite de songeries désenchantées d'une richesse extravagante, dans un cadre baroque et fantastique sentant le soufre d'apocalypses prochaines.

Partant aussi du principe que le cinéma peut recréer le monde, Michael Curtiz, pour *Casablanca*²⁸ « ou la renaissance des dieux » selon les termes d'Umberto Eco²⁹, s'est employé à fabriquer une ville qui n'existe pas et qui deviendra pourtant un véritable mythe. Une vérité plus vraie que la vérité, telle était donc l'ambition de départ, et cependant, dans un temps à la limite du temps, seuls les espaces extrêmes comme le bar ou l'aéroport, ressortent, toujours noyés dans la brume ou la nuit. Le départ comme état permanent donne le ton aux amours malheureuses dans cette ville que l'on

22. États-Unis, 1953.

23. Film de M. Allouache, Algérie-France, 1988.

24. Khalibi A., *De la mille et troisième nuit*, Arrabela, 1996.

25. Film de A. Cayatte, France, 1949. Adaptation et dialogues de J. Prévert.

26. Film de C. Benpar, Espagne, 1973.

27. Italie, 1969.

28. Film de M. Curtiz, Hollywood, 1943.

29. Eco U. dans *La Guerre du faux*, Paris, Grasset, 1985.

devine à peine. L'attente d'hypothétiques visas dans le bar-boîte de nuit dure un temps non défini dans ce Casablanca vichyste de 1943, lieu de passage vers les États-Unis *via* Lisbonne.

Dépouiller le paysage de tout pittoresque pour en faire ressortir l'essence même et se tenir en dehors du temps par le moyen de l'épure – comme dans la tragédie grecque – reste l'attitude de nombre de réalisateurs. En remettant en question la grécité et la tradition, le cinéma de Théo Angelopoulos ne tire pas directement parti des thèmes de la tragédie. La Grèce qu'il filme n'existe pas, ou alors c'est déjà une Grèce de peintre. Les lieux sont recréés à partir d'une mosaïque d'autres lieux, afin de « dénaturaliser » ce que l'espace pourrait avoir de réaliste. En tournant *Alexandre le Grand*³⁰, Angelopoulos nous fait faire le voyage entre les passés qui se télescopent d'un Alexandre non identifié, où les frontières entre le réel et l'imaginaire sont abolies. Lorsque son héros-bouffon s'arrête à Athènes, la ville du pouvoir, des riches et du mal, c'est dans le noir, où quelques lumières vacillent. Il semble incapable de voir le vrai. *Le Regard d'Ulysse*³¹ se fait encore davantage l'écho de l'extrême angoisse de l'homme moderne. Pour entrer dans ce film insolite et grandiose, « il importe d'emblée de laisser toute espérance. [...] L'impossible retour de son Ulysse pourrait bien être perçu comme une descente orphique aux Enfers »³² par le biais de tableaux vivants superbement chorégraphiés, comme celui où, dans la pâle lumière de flambeaux, l'on voit une foule cachée par des parapluies noirs se heurter aux intégristes armés dans une rue de Florina. La scène est exacerbée par le son des cloches auquel se mêle le bruit de la pluie.

La nuit de l'errance

Le lamento sur la faillite des sentiments, sur la vanité du monde, sur l'omniprésence de la mort est un thème obsessionnel du cinéma des années soixante. Grands manipulateurs de symboles, les cinéastes savent remarquablement flirter avec la nuit. En Méditerranée, ils se plaisent à faire de superbes plongées sur les places vides et accumulent des plans ayant un étrange caractère d'horizontalité, l'architecture ancienne ou moderne se perdant dans la profondeur de l'image. Ils organisent volontiers leurs films autour de personnages errants emprisonnés dans des nuits blanches se prolongeant entre le crépuscule et l'aube, « là où s'effacent tout commencement et toute fin »³³. Ceux-ci se meuvent dans la froide urbanité de l'architecture dont la plastique est sublimée par le noir et blanc.

Dans *La Luna*³⁴, Bernardo Bertolucci s'attarde sur une femme qui marche apparemment sans but dans le noir, sur une place déserte. La ville est vide. La sobriété des images et des sons confère au film une existence magique. Michelangelo Antonioni, dans *La Notte*³⁵, décrit la désolation désenchantée des lieux de fête noc-

turnes dans la molle ambiance d'une société de somnambules perdus au centre d'un décor urbain trop net qui s'inscrit dans le vertige de la ville moderne.

Dans un style opposé, Federico Fellini, fantaisiste du réel, nous entraîne dans *La Dolce vita*³⁶ à travers les quartiers historiques de Rome au son des cha-cha-cha et dans l'odeur du whisky, parmi les reflets des carrosseries de voitures de luxe. Anita Ekberg tranche par sa spontanéité dans ce monde corrompu et décadent qui



La Dolce vita de Federico Fellini.

vit la nuit, traînant de bars en réceptions mondaines. La scène du bain dans la fontaine de Trévi reste légendaire. On retrouve Venise sublimée par Joseph Losey dans *Eva*³⁷. L'héroïne traîne son mal-être dans les fêtes chics, de *pallazo* en *pallazo*, en gondoles ou en canaux à moteur entre la Salute, le Harry's Bar et le Casino, sur fond de musiques douces. A l'aube, après plusieurs tentatives de séduction manquées, elle divague sur la *piazza* San Marco. Puis elle s'embarque, tel un automate, pour Torcello. C'est sur cette même *piazza* que se dénoue l'intrigue du *Honey pot*³⁸ de Joseph L. Mankiewicz. Minuit sonne, les dalles sont mouillées. Durant le

30. Athènes, 1980.

31. Athènes, 1995.

32. Herpe N., « Le Regard d'Ulysse, l'exil et le royaume », *Positif*, n° 415, 1995

33. Khalibi A., op. cité.

34. Film de B. Bertolucci, Italie, 1979.

35. Italie, 1961.

36. Rome, 1959.

37. Grande Bretagne-France, 1962.

38. États-Unis, Hollywood, 1967. En écho au désenchantement du réalisateur J. L. Mankiewicz qui, sur la fin de sa carrière, prend ses distances avec Hollywood.

retour en gondole, une femme meurt. Comme seul indice, une phrase toute simple : « Voulez-vous être responsable d'un homicide? » se glisse dans l'étourdissante somptuosité d'un jeu de formes directement dérivé du théâtre lyrique. Dans *Nosferatu à Venise*³⁹, une barque à moteur à l'aube, un homme de dos, des arlequins dans la brume, des portes qui grincent accompagnent l'errance du vampire de campo en *campo* faiblement éclairés jusqu'aux *calle* sombres qui le mènent dans une étrange bâtisse. Bruits de pas qui résonnent, course poursuite, ombres gigantesques qui se profilent, tout concourt à créer un profond climat de malaise.

Les univers en décomposition fascinent sans doute parce qu'ils symbolisent un monde passé, différent, d'une beauté un peu effrayante. De fait, les lieux en friche offrent des images d'une esthétique troublante qui révèlent des potentialités cinématographiques remarquables. À Athènes, dans *Désirs*⁴⁰, des adolescents perdus se retrouvent pour la nuit dans un chantier naval abandonné, abri de fortune à l'une des extrémités du métro. Ils squattent aussi les dessous d'une ville protectrice et méconnue, où l'on aperçoit les restes des murailles antiques. C'est une Belgrade particulièrement inhospitalière que l'on découvre dans *Quand je serai mort et livide*⁴¹ qui accompagne la dérive nocturne sans espoir d'un couple de jeunes délinquants. Youssef Chahine, à la manière des néo-réalistes italiens, peint sobrement dans *Gare centrale*⁴², les souffrances d'un pauvre crieur de journaux bossu et sexuellement frustré qui se réfugie chaque nuit dans l'univers glauque et sinistre de la gare du Caire. C'est dans ce cadre qu'il



Quand je serai mort et livide de Z. Pavlovic.

tombe amoureux d'une belle vendeuse de limonade, qu'il tente de la tuer par jalousie et devient fou.

Tavernes, bouges, auberges et bars miteux des ports alimentent encore une littérature et une filmographie

considérables. La poursuite de l'ailleurs, on la trouve dans ces lieux, avec l'alcool et la drogue. Pauvres épaves, les personnages fuient, et pour toujours, et cela dans tous les ports de Méditerranée. La complaisance que l'on trouve dans l'évocation des *gazines* pathétiques et sombres d'Istanbul révèle la force du mal-être engendré par la ville. Dans la nouvelle de Yachar Kemal *Ouvert la*



Alexandrie pourquoi ? de Youssef Chahine.

*nuir*⁴³, on peut lire cette description poignante : « C'est un café pour couche-tard à Karabas, Tophane ou Galata. Une fumée de cigarettes. Un sale temps. [...] Dans la masse visqueuse du brouillard, dans la mouise, dans la souillure. Parfois une terrible bourrasque ouvre la porte. Parfois c'est un type ratatiné. Il vient s'asseoir, nauséux. Il s'assied. S'appuie. Il va tout doucement. Incline délicatement la tête sur la table. Puis s'y effondre. [...] Je sortis. Me dirigeai vers Karaköy. La rue était trempée. Comme s'il avait plu. Je parvins au Pont. Des péniches noires, les vapeurs dormaient encore. Silencieux. Un léger brouillard s'était répandu sur la mer. [...] Je restai un moment sur le Pont. Je songeai au café sordide. Je tombai de sommeil. ». Plusieurs scènes du film *Soubresauts dans un cercueil*⁴⁴ se déroulent dans un lieu identique, sur les rives du Bosphore.

La nuit de la luxure

La nuit, avec ses interdits, transfigure l'espace de la ville. L'explosion délirante de l'imagination de Youssef Chahine sculpte chaque plan d'*Alexandrie pourquoi?*⁴⁵ Il recrée la ville luxuriante des années 1940, lieu de

39. Film de A. Caminito, Italie, 1988.

40. Film de V. Iliopoulou, Grèce, 1997.

41. Film de Z. Pavlovic, Yougoslavie, 1967.

42. Égypte, 1958.

43. Nouvelle de Y. Kemal, 1958, *Anka*, revue d'art et de littérature de Turquie, 1997, n° 29-30, p. 227.

44. Film de K. Ataman, Turquie, 1997.

45. Égypte, 1978.

passage encombré de trajectoires multiples d'occupants, de militaires stationnés en ville avant de rejoindre le front du sud, de trafiquants, d'émigrés, de départs de familles juives fuyant les Allemands. Les soldats désœuvrés passent leurs nuits dans les bars, les night-clubs et les bordels investis aussi par quelques riches Alexandrins en quête de jeunes hommes. Le délire se poursuit dans *Alexandrie encore et toujours*⁴⁶, Pour ce faire, Chahine invente des images dont l'esthétique théâtrale et kitsch s'accorde magnifiquement avec le music-hall et la longue nuit de la fête.

En Italie, dans l'immédiat après-guerre, on accueille les libérateurs américains alors qu'avant on repoussait les occupants allemands. Le chômage et la misère s'étendent parallèlement au marché noir et à la prostitution. Roberto Rossellini rend compte sans complaisance, dans *Paisà*⁴⁷, de la dégradation des mœurs dans plusieurs grandes villes comme Florence, Rome et Naples. Dans *La Peau*⁴⁸, c'est une Naples encore plus sordide, qui est offerte aux *Yankees*. En se pavanant dans les quartiers misérables, ces soldats propres et nets découvrent l'impressionnante pauvreté d'une ville et les multiples tentations des nuits chaudes.

À Venise, fêtes galantes et prostitution adoptent un ton plus léger. *Casanova's big night*⁴⁹ raconte les tribulations nocturnes d'un Casanova d'opérette dans une Venise de carton. Clair de lune sur San Marco et Carnaval près du Rialto, rien ne manque à la carte postale produite par Hollywood. Musique romantique, bruits de tissus, bruits d'eau accompagnent *La Venexiana*⁵⁰, luxueuse transposition au féminin du libertinage dans lequel la haute société corrompue s'adonne au plaisir dans des lieux fastueux pendant que le petit peuple se contente des coins sombres de la ville pour ses ébats amoureux.

Le Barrio Chino qui jouxte le port de Barcelone, reste encore aujourd'hui le cadre de bien des turpitudes. «Évitez la nuit le Barrio Chino : pas de Chinois, mais des risques», prévient Manuel V. Montalbán. Dans ses romans noirs, bien ancrés dans le cadre méditerranéen comme *La Rose d'Alexandrie* ou *Le Labyrinthe grec*, il décrit la décrépitude des quartiers chauds, les odeurs infectes, les gargotes louches, la pornographie misérable, la drogue. Pedro Almodovar, oppose dans *Tout sur ma mère*⁵¹, un superbe plan aérien de Barcelone qui semble s'offrir aux spectateurs et une image délirante des faubourgs de la ville la nuit sous la pluie. Au bord du chemin de fer, à la sortie d'un tunnel, il nous emmène auprès des travestis, dans un lieu des plus surréaliste.

Les coups de théâtre que la jalousie occasionne sont largement exploités dans les récits méditerranéens. Les places, les quais constituent une scène idéale pour les dénouements tragiques. «Athènes est surtout belle la nuit, dans les lieux à la marge, où l'on chante», nous dit le réalisateur grec Robert Manthoulis. Michel Cacoyannis, dans *Stella*⁵², nous fait entrer au Paradis où chaque

soir chante Stella. Elle revendique sa liberté et vit comme elle l'entend. Dans la pâle lumière de l'aube, quand elle sort du cabaret, son ancien amant l'attend sur une place vide. Lentement, ils se dirigent l'un vers l'autre et s'étreignent. Tout en la gardant serrée contre lui, il la poignarde, pour l'honneur. En silence, le mouvement de la foule, après le drame, se calque magnifi-



Stella, femme libre de Michel Cacoyannis.

quement sur le modèle du chœur antique produisant une image d'une force rare. *L'Amour plus froid que la mort*⁵³ retrace lui aussi l'ascension sociale d'une Gitane, chanteuse dans des cabarets minables d'Istanbul, qui devient une star déchirée par un amour tragique.

Apprendre la ville avec le cinéma

L'exploration de l'imaginaire de la nuit qui s'est formé autour des villes de Méditerranée découvre une réalité subtile et sensible. La représentation de ces villes

46. Égypte, 1987.

47. Italie, 1946.

48. Film de L. Cavani, Italie, 1980.

49. Film de N. Mc Leod, États-Unis, 1954.

50. Film de M. Bolognini, Italie, 1988.

51. Espagne, 1999.

52. Athènes, 1955.

53. Film de C. Gereade, Turquie, 1995.

la nuit ne correspond guère aux images couramment divulguées. Ces villes sont inscrites dans nos mémoires : le cinéma sait être un révélateur privilégié des atmosphères urbaines. Il pourrait à juste titre, constituer un moyen d'investigation complétant les techniques déjà connues et prendre plus d'importance dans la culture de ceux qui ont en charge de penser ou de décider pour la ville. Comme « il y a en nous [Méditerranéens] une longue réserve d'illusions »⁵⁴, en met-

tant un terme à ce voyage dans les mille et une nuits en Méditerranée, nous pouvons toujours rêver que le cinéma trouve sa place au sein de la recherche et de la formation en urbanisme.

Magali Laurencin

54. Matvejevitch P., 1987, Paris, Éd. Payot, 1995.

BIBLIOGRAPHIE

Borges J.L., (1985), *Conférences, Les Mille et Une Nuits*, Paris, Folio (Essais).

Buache F., (1992), *Le cinéma italien, 1945-1990*. Lausanne, L'âge d'homme.

Durrel L., (1957), *Le quatuor d'Alexandrie*, Paris, Le Livre de Poche.

Eco U., (1985), *La guerre du faux*, Paris, Grasset.

Grenier J., (1961), *Inspirations Méditerranéennes*, Paris, Gallimard.

Herpe N., (1995), «Le regard d'Ulysse, l'exil et le royaume», *Positif*, n° 415.

Kaiser B., (1996), *Méditerranée, une géographie de la fracture*, Tunis, Alif.

Khalibi A., (1996), *De la mille et troisième nuit*, Rabat, Arrabel,

Kemal Y., (1958), *Ouvert la nuit*, (Nouvelle) Anka, revue d'art et de littérature de Turquie, 1997, n° 29-30.

Klee P., (1959), *Journal*, Paris, Grasset, Cahiers Rouges.

Loti P., (1876), *Aziyadé*, Paris, Gallimard, Folio, 1991.

Mathé A., (1993), *Le port, un seuil pour l'imaginaire*, *Annales de la Recherche Urbaine*, n° 55-56.

Matvejevitch P., (1987), *Bréviaire méditerranéen*, Paris, Payot, 275 p.

Mazzoleni D., (a cura di), (1985), *La città e l'immaginario*, Roma, Officina Edizioni.

Schneider R., (1994), *Le néoréalisme italien*, Cinémaction.

Magali Laurencin est maître de conférences et chercheur à l'Institut d'Urbanisme de Grenoble et à la Maison Méditerranéenne des Sciences Humaines d'Aix-en-Provence. Spécialisée dans la représentation des villes de Méditerranée au cinéma, elle intervient ponctuellement dans plusieurs Universités du pourtour méditerranéen (Venise, Gênes, Barcelone, Tunis, Tétouan, Le Caire). Elle anime des ateliers internationaux d'échanges de compétences en urbanisme dans le cadre de la filière « Villes, Développement et coopération internationale de l'Institut d'Urbanisme de Grenoble. Elle a notamment publié : *La ville de Méditerranée entre tragédie et quotidienneté (Tunis, Centre Maghrébin du Cinéma, 1998)*, *Alexandrie pourquoi ? (Paris, Diagonal, 1997)*, *L'arène et le labyrinthe (Montpellier, Ecole d'Architecture, 1996)*, et prépare *Villes de Méditerranée en scène (ouvrage et DVD) Phares de Méditerranée et D'une rive à l'autre (documentaires en collaboration avec Belkacem Hadjhadj, réalisateur)*.
<magali.laurencin@upmf-grenoble.fr>