

Une expérience nouvelle

L'Avventura de Michelangelo Antonioni

Jean-François Hamel

Volume 32, Number 3, Summer 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/72193ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Hamel, J.-F. (2014). Review of [Une expérience nouvelle / *L'Avventura* de Michelangelo Antonioni]. *Ciné-Bulles*, 32(3), 40–45.



Histoires de cinéma **L'Avventura** de Michelangelo Antonioni

Une expérience nouvelle

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Mort le 30 juillet 2007, soit le même jour qu'Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni a été salué presque unanimement comme un monument, une légende du cinéma. Le décès simultané des deux hommes a pu être perçu, à juste titre, comme la fin d'une époque (bien que celle-ci était déjà terminée depuis longtemps), celle du cinéma moderne des années 1960, où chaque nouveau film européen semblait modifier la manière de faire et de voir des images. De cette sensation nostalgique ressentie ce jour-là naissent des souvenirs laissés par les deux cinéastes, intimement liés à une certaine éducation cinématographique. Ils ont été, en quelque sorte, les fondateurs, en compagnie d'autres réalisateurs de cette période, d'un cinéma qui pourrait être l'objet des mêmes considérations esthétiques que la littérature et les arts visuels. Leur héritage est immense et ne doit pas être négligé, malgré le temps qui passe.

Pourtant, Antonioni n'est généralement pas le cinéaste le plus cité par les étudiants ou encore par la critique contemporaine; son nom, bien qu'il soit célébré, peut paraître désuet, surtout dans un monde de plus en plus technologique et rapide, alors que le cinéma actuel, même d'auteur, ne cesse de se nourrir des nouveaux supports numériques qui sont mis à sa disposition. Mais à bien regarder l'évolution du cinéma depuis un demi-siècle, il semble légitime de considérer Antonioni comme l'une des figures incontournables pour les générations qui lui ont succédé, même si elles en ont parfois davantage reproduit les clichés que la véritable nouveauté. Dans une entrevue accordée à Serge Kaganski en 2004, Jean-Luc Godard affirme justement : « ...pour revenir à **Ten** [d'Abbas Kiarostami] et **Elephant** [de Gus Van Sant], je dirais que c'est du sous-Antonioni. Antonioni est le cinéaste qui a le plus influencé le cinéma contemporain, et cette influence est délétère. On a l'influence qu'on peut¹. »

Bien que récompensé du Lion d'argent à la Mostra de Venise en 1955 pour le très beau **Femmes entre elles** et, deux ans plus tard, au Festival de Locarno pour **Le Cri**, Antonioni n'a acquis sa notoriété internationale qu'en 1960, lors de la présentation de **L'Avventura** au Festival de Cannes. L'accueil du public lors de la première projection du film fut pourtant hostile. Dans un entretien accordé à la télévision italienne en 1961, Monica Vitti, l'actrice principale du film et muse d'Antonioni, raconte ses souvenirs de l'événement : « La projection de **L'Avventura** a été dramatique. Dès le générique du début, le public s'est mis à ricaner. Il riait des choses les plus graves, ces scènes si difficiles à tourner auxquelles on croyait tant. Ça a duré tout le long du film. Le peu de gens qui ont vraiment regardé le film l'ont aimé. En sortant de la salle, je pleurais comme un enfant. J'avais l'impression que tout le travail et tout l'engagement que j'avais fournis pour que ce film soit un succès étaient vains. On croyait tous en ce film et

c'était un désastre. » En réaction à cette réception hostile, accompagnée de huées, une trentaine de personnes (écrivains, critiques, réalisateurs), dont des membres du jury (incluant Roberto Rossellini), signèrent une lettre pour signifier que **L'Avventura** était « le plus beau film jamais projeté dans un festival ». À la clôture de l'événement, le film remportait le Prix du jury et depuis, sa réputation n'a eu de cesse de s'affirmer, acquérant le statut de chef-d'œuvre incontesté et d'œuvre phare de la modernité cinématographique.

L'intrigue de **L'Avventura** est pourtant simple : pendant une croisière sur la Méditerranée, Anna, une jeune héritière, disparaît subitement lors d'une escale sur une île, laissant derrière elle Sandro, son fiancé, et Claudia, sa meilleure amie, qui la cherchent en vain. Alors qu'Anna ne montre toujours aucun signe de vie, Sandro et Claudia, tout en continuant leurs recherches, entament une liaison. Cette idylle demeurant fragile, Claudia surprend Sandro avec une autre femme lors d'une réception mondaine. Celui-ci implore son pardon; à cela la jeune femme répond par un long silence qui peut s'interpréter de multiples façons. Accepte-t-elle ses excuses ou, au contraire, se referme-t-elle dans sa solitude, confirmant l'échec de leur courte relation? L'incompréhension initiale du public peut trouver sa source dans cette distorsion narrative. Antonioni ne fournit aucune information sur la disparition d'Anna, obligeant le spectateur à revoir ses attentes, d'autant plus qu'il donne de prime abord l'impression d'élaborer un récit policier au cours duquel l'énigme sera résolue.

Ce refus de répondre aux normes du cinéma conventionnel apparaît, chez Antonioni, comme une volonté d'élargir les perceptions du spectateur, lesquelles ne seraient plus entièrement orientées vers un souci de compréhension. En 1975, l'année de la sortie de **Professione : reporter**, où le rapport à la réalité est sans cesse remis en question, Antonioni explique ainsi sa vision de l'art : « Jamais je ne me laisserai de répéter qu'un film n'a pas besoin d'être *compris*, il suffit qu'il soit *sent*. Pour chaque spectateur, voir un film doit être avant tout une expérience personnelle, intuitive². » En ce sens, pour apprécier la richesse poétique de **L'Avventura**, il faudrait se détourner de l'apparente absence de sens pour se laisser absorber par ces images qui hantent l'esprit justement parce qu'elles ne cherchent pas à communiquer un message précis. Elles se donnent à lire de façon subjective. Les nombreux silences qui peuplent l'œuvre d'Antonioni, autre source de raillerie d'un public habitué aux explications verbales, cherchent justement à dire cette impossibilité de sens qui anime les relations entre ses personnages, alors que chacun se retourne vers lui-même, incapable de comprendre l'autre. Aucun dialogue ne vient confirmer cet état d'amertume et de déception. Cela serait inutile, les images l'ayant déjà révélé.

1. *Les Inrockuptibles*, 5 mai 2004.

2. *Il Tempo*, 20 mars 1975.

À la sortie du film en septembre 1960, soit quelques mois après sa présentation à Cannes, Antonioni déclarait : « Je déteste les mécanismes artificiels des récits cinématographiques conventionnels. La vie a une tout autre cadence, tantôt précipitée, tantôt très lente. Dans une histoire tout de sentiments comme celle de **L'Avventura**, j'ai senti la nécessité de lier ces sentiments au temps. À un temps qui est le leur. Plus je revois **L'Avventura**, plus je me convaincs que son rythme est le rythme juste, que ce film ne peut en avoir un autre³. » Pour le cinéaste, les ruptures de ton qui habitent si densément son film seraient une manière de montrer la vie

telle qu'elle se déploie en dehors des fictions programmées, non pas en ligne droite, mais peuplée de nombreuses digressions et de moments d'attente qui n'en finissent plus. Les temps morts utilisés par Antonioni ne sont pas fortuits. Ils traduisent habilement le malaise et l'immobilisme des personnages : tandis que Sandro expose à Claudia ses doutes sur son travail d'architecte, qui le satisfait plus ou moins, cette dernière est tiraillée entre le souvenir de son amie disparue et ses sentiments naissants pour Sandro. Chacun vit ainsi un inconfort permanent et leur histoire d'amour peut alors être perçue comme une tentative de s'extirper de cet incessant vertige.

Ce tiraillement est constant chez Antonioni, tout particulièrement dans la trilogie que forment **L'Avventura**, **La Nuit**


3. *L'Humanité-Dimanche*, 25 septembre 1960.

LE NÉORÉALISME ITALIEN

Mouvement fondateur de la modernité cinématographique, le néoréalisme italien reste un moment décisif de l'histoire du cinéma. Il représente en outre l'influence la plus importante et la plus décisive de toutes les nouvelles vagues européennes qui verront le jour à la fin des années 1950. Le néoréalisme propose un renversement radical du cinéma dit des « Téléphones blancs », très populaire en Italie à la fin des années 1930, englobant des films bourgeois aux intrigues mélodramatiques et sentimentales, dont les conflits (une histoire d'amour pointait toujours à l'horizon) étaient résolus la plupart du temps au téléphone. Après la fin de la Seconde Guerre mondiale, le manque de moyens et le sentiment de désillusion qui accompagnent la défaite provoquent une remise en question au sein de la société italienne, obligée de faire avec les ruines d'après-guerre. Les cinéastes ressentent eux aussi la nécessité de capter cet état, descendant dans les rues pour y filmer la vie quotidienne dans sa dure réalité.

Film phare du néoréalisme italien, **Rome, ville ouverte** (1946), de Roberto Rossellini, incarne un nouveau exemplaire qui ouvre la voie à d'autres réalisateurs, dont Luchino Visconti, qui réalise le magnifique **La Terre tremble** en 1948, et Vittorio De Sica, dont le chef-d'œuvre néoréaliste, **Le Voleur de bicyclette**, sort également en 1948. Rossellini, figure centrale du mouvement, s'intéresse de près à la résistance pendant la guerre à travers les destins tragiques d'une série de personnages inoubliables, tout en présentant une esthétique révolutionnaire qui cherche à capter l'essence du réel sans artifices. Il y a une volonté de montrer les visages les moins héroïques de la société. Pensons au père du célèbre

film de De Sica, accompagné par son fils dans sa quête pour retrouver la bicyclette qui lui a été volée : la simplicité presque banale du récit propose malgré tout une réflexion émouvante sur la dignité humaine dans des circonstances éprouvantes, où la pauvreté accentue le désespoir des individus. À ce titre, il faut aussi voir le puissant **Umberto D.** (1952) du même De Sica, qui montre la vie misérable d'un vieil homme obligé de mendier, mais refusant de le faire par orgueil, pour comprendre la puissance métaphorique du regard néoréaliste sur les questions sociales de l'époque.

Mais le néoréalisme italien, c'est aussi, pour Gilles Deleuze, « un cinéma de voyant, non plus d'action [...] le personnage est devenu une sorte de spectateur [...] il enregistre plus qu'il ne réagit. Il a beau bouger, courir, s'agiter, la situation dans laquelle il est déborde de toutes parts ses capacités motrices, et lui fait voir et entendre ce qui n'est plus justiciable en droit d'une réponse ou d'une action¹. » C'est en ce sens que l'on peut rattacher Antonioni à ce courant : bien qu'il offre une vision personnelle du monde et du cinéma, il s'inscrit dans le prolongement de cette mouvance d'après-guerre où la réalité dépasse les possibilités des personnages, qui tentent de réagir à des événements extraordinaires. De ce point de vue, le néoréalisme n'est pas seulement le courant de la classe ouvrière : il s'est élargi à travers les films d'Antonioni, qui réfléchissent sur la place de l'homme dans un monde moderne en plein bouleversement. (Jean-François Hamel) 

1. DELEUZE, Gilles. *L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 9.



Photo: Coll. Cinémathèque québécoise

(1961) et **L'Éclipse** (1962). Chaque fois un rapprochement a lieu, qui donne l'impression d'être davantage une esquisse de passion amoureuse qu'une véritable histoire d'amour. Dans **La Nuit**, lors d'une réception somptueuse, Giovanni délaisse sa femme et s'amourache de la fille de son hôte, avant de retourner vers son épouse, comme s'il y avait une impossibilité latente planant sur son désir de combattre la solitude et l'ennui. Dans **L'Éclipse**, la séquence finale montre les lieux où les deux protagonistes, Vittoria et Piero, ont vécu une liaison; mais ces lieux sont vidés de leur présence, exposant ainsi l'échec de leur relation. Dans tous les cas, une brèche s'ouvre entre les personnages, qui se referme subitement, sans qu'un lien durable ait pu prendre forme. L'espoir rôde quelque part dans **L'Avventura**, mais ne s'incarne jamais; l'ombre menaçante d'Anna continue de planer et sa disparition devient à la fois prétexte (Sandro et Claudia profitent de son absence) et illusion (elle reste malgré tout présente, impossible à oublier).

Il faut alors revoir la scène où apparaît la première tension sexuelle entre Sandro et Claudia, avec en tête les mots d'Antonioni: « **L'Avventura** est un film amer, souvent

douloureux. La douleur des sentiments qui finissent ou dont on entrevoit la fin au moment où ils naissent⁴. » Sur l'île rocailleuse, alors que les recherches se poursuivent pour retrouver Anna, les deux personnages sont assis, silencieux et immobiles. Puis, Claudia se lève, mais trébuche et Sandro retient sa main; ils échangent un regard incertain, avant de se diriger vers le bord du rocher, observant un navire sur la mer. Le geste furtif qui les rapproche pendant un court instant, et qui révèle la naissance de leur sentiment respectif, est non seulement vécu dans un mutisme déchirant, mais est immédiatement suivi par l'éloignement de Claudia. Et une fois que Sandro l'aura rejointe, les futurs amants resteront debout, enveloppés par l'immense paysage qui les entoure, où déjà leur intimité est rompue. Ce plan large les montrant en train de contempler l'horizon annonce l'ultime plan de **L'Avventura**, où ils ne seront encore que des observateurs immobiles (cette fois, Sandro est assis et Claudia, derrière lui, a une main posée sur son épaule).

4. *Corriere della Sera*, 31 mai 1976.

LE VISAGE DE MONICA VITTI

Plus qu'aucun autre, Antonioni est un cinéaste de femmes. À l'image de celle de Jean-Luc Godard et d'Anna Karina, la relation qu'il développe, dès **L'Avventura**, avec Monica Vitti est l'une des plus marquantes entre un réalisateur et une actrice. En effet, comment imaginer Antonioni, de **L'Avventura** au **Désert rouge** (1964), sans le visage mystérieux et hypnotique de Vitti? Elle n'attire pas seulement l'attention par sa beauté, mais par une façon d'habiter le plan et de diriger le regard du spectateur vers elle, même lorsque la caméra filme de grands espaces. Et lorsqu'elle incarne un objet de fantasme (dans **La Notte**, par exemple), elle parvient à dépasser largement ce statut à travers la mise à distance qu'elle entretient à l'action, comme si elle y participait tout en y étant étrangère. Son visage renferme à la fois la sensualité de la femme fatale et la froideur du témoin, alliant ces pôles opposés dans des compositions remplies d'un charme mystérieux. Son aura à l'écran en devient indescriptible, puisque tout y est habilement dosé, donnant aux films dans lesquels elle joue une large part de leur force d'attraction.




Michelangelo Antonioni et Monica Vitti — Photo: Coll. Cinémathèque québécoise

Chez Antonioni, la femme occupe une place prépondérante, centrale, essentielle.

Elle semble, bien davantage que l'homme, analyser et comprendre le monde qui l'entoure. Alors que ses compagnons sont tous, à des degrés divers, absorbés par leurs intérêts individuels (pensons au personnage d'Alain Delon dans **L'Éclipse**, accaparé par sa carrière à la Bourse), les personnages joués par Vitti incarnent une conscience plus aiguë et plus sensible des enjeux auxquels elle fait face. Elle n'est jamais une victime et pourtant, ses aspirations romantiques

sont constamment déçues, comme si elles la menaient inexorablement vers la déception et l'absence, l'obligeant à pardonner (**L'Avventura**) ou à s'isoler (**L'Éclipse**). Son visage renvoie le spectateur à une douleur indicible: il montre, par ses traits mélancoliques, toute la fragilité du lien entre l'être et l'extérieur que cherchent à élucider les films d'Antonioni. Grâce à ce visage, le spectateur est frappé par la charge émotionnelle que recèle ce vide entre les choses.


L'importance de Monica Vitti est non seulement relative à son jeu, empreint d'une admirable subtilité, mais aussi parce qu'elle prolonge à l'écran la vision d'Antonioni. Ce dernier passe par le corps de Vitti pour construire sa mise scène. L'actrice supporte le regard de la caméra en se l'appropriant complètement. Il suffit, pour le comprendre, d'observer ces nombreuses scènes où elle paraît détachée de l'espace qu'elle occupe, comme si par-là elle regardait le monde pour Antonioni, parfaitement lucide de ce qu'elle voit et entend. Ce rôle n'est possible que parce que Vitti a la capacité, par un simple mouvement (des yeux, des lèvres), de faire ressentir au spectateur quelque chose qui lui échappait jusque-là, provoquant ainsi sa prise de

conscience de ce qui se joue, à répétition, chez Antonioni: le sentiment de dépossession devant une réalité incompréhensible et sans repères. En fait, si tant d'images antonioniennes restent encore aujourd'hui dans la mémoire des cinéphiles, c'est en grande partie parce que Monica Vitti les a si densément et si parfaitement habitées, par une présence tout à la fois pleine et évanescence. (Jean-François Hamel) 

De manière générale, la mise en scène d'Antonioni procède par des jeux d'écart entre les personnages et leur environnement. Si les extérieurs sont l'occasion pour le cinéaste d'étirer les paysages pour éloigner les corps de la caméra et ainsi exposer le vide qui les sépare, les intérieurs sont filmés comme des lieux anonymes et exigus, davantage remplis par des objets (des meubles, des portes, des murs) que par les personnages. Ceux-ci donnent alors l'impression d'y errer sans identité, sans appartenance, comme s'ils n'étaient que des passants, des touristes. Cela est particulièrement vrai dans **L'Avventura**, alors que Claudia et Sandro sont justement des êtres sans résidence, allant d'un endroit à l'autre, toujours comme des étrangers qui ne sont chez eux nulle part. José Moure a analysé avec acuité cette composante essentielle de la construction antonionienne de l'espace : « Les intérieurs des films d'Antonioni semblent se refuser obstinément à être occupés, investis par les personnages comme s'il était dans leur nature non pas de servir de décor scénique, mais d'exhiber les signes de l'absence, de l'abandon et de la désaffection⁵. » Lorsque Claudia va rejoindre des amies à la villa de l'un de ses compagnons de croisière, la caméra d'Antonioni ne cesse de se balader à travers des corridors étroits ou des embrasures de porte, créant ainsi des lieux de passage sans fixité dans lesquels les personnages errent comme des spectres.

Dans sa très belle lettre intitulée « Cher Antonioni », publiée dans *Les Cahiers du cinéma* en mai 1980, Roland Barthes décortique le travail artistique du cinéaste, qu'il associe à une volonté d'aller au-delà des règles établies dans un souci radical d'observation : « Le pouvoir, quel qu'il soit, parce qu'il est violence, ne regarde jamais : s'il regardait une minute de plus (une minute de trop), il perdrait son essence de pouvoir. L'artiste, lui, s'arrête et regarde longuement, et je puis imaginer que vous vous êtes fait cinéaste parce que la caméra est un œil, contraint, par disposition technique, de regarder. Ce que vous ajoutez à cette disposition, commune à tous les cinéastes, c'est de regarder les choses radicalement, jusqu'à épuisement. » Une des nouveautés introduites par Antonioni est contenue dans ce geste plein et sans compromis : non pas seulement suivre l'action (au sens classique), mais s'attarder aux éléments les plus banals et les moins spectaculaires, qui peuvent s'avérer les plus significatifs sur le plan poétique. C'est en partie ce qui semble avoir choqué lors de la projection de **L'Avventura** à Cannes (et conduit certains à donner au cinéaste le surnom d'« Antonioennui ») : cette extrême attention portée à l'environnement des personnages et, plus particulièrement, à l'architecture, à laquelle le cinéaste est très sensible, parce qu'elle n'est pas seulement utilitaire ; pour lui, l'espace existe en lui-même et est révélateur de la condition des êtres qui l'habitent.

Chez Antonioni, cette condition est liée à un certain état d'esprit d'après-guerre, où la désillusion devant une Europe en pleine crise (et aux changements sociaux que cela sous-entend) se ressent vivement, alors que les repères collectifs s'effritent lentement. Ainsi, l'extrême dépouillement de sa mise en scène semble évoquer le vide qui ronge ses personnages, eux aussi profondément affectés par un monde en ruines. Les actions (ou l'inaction) de Sandro et de Claudia expriment cela, sur le plan métaphorique : ils cherchent quelque chose d'absent, qu'ils n'atteindront jamais. Deux états se font face et se répondent : l'errance et l'observation. Dans les deux cas, il y a une forme de passivité, de non-implication, qui détermine profondément les personnages antonioniens. Ils ne sont plus impliqués dans leur histoire, ils sont désormais extérieurs à celle-ci, dépossédés de leur fonction de personnage impliqué dans un récit dont il serait le principal ressort dramatique. Dans l'espace, ils ne sont plus que des corps errants, ils sont devenus objets et non plus sujets.

En somme, la modernité de **L'Avventura** (et son importance dans l'histoire du cinéma) passe surtout par des effets de rupture, tant sur les plans narratif qu'esthétique. Antonioni introduit ainsi, au tournant des années 1960, un nouveau langage cinématographique, fondé non plus sur des combinaisons entre récit, personnages et action, mais sur l'éclatement de ce type de système. En refusant d'indiquer la cause de la disparition d'Anna, le film refuse sa fonction de simple récit, de même qu'il n'expose aucune action concrète, sinon les déplacements de ses personnages qui, finalement, ne connaissent aucun aboutissement. Les images que filme Antonioni accompagnent cette inertie : elles dépassent les personnages, arrivant avant eux et s'achevant après eux (les images ne montrent alors que des « natures mortes »). Mais au-delà des renversements qu'opère **L'Avventura**, et ce, à tous les niveaux, c'est surtout la manière du spectateur de regarder un film qui s'en trouve profondément affectée : alors qu'il est habitué d'être en présence d'une structure entière et totalisante, il doit dorénavant composer avec des fragments, arrachés au néant, qu'il se voit forcé d'aborder l'esprit libre, pour en ressortir avec l'impression d'y avoir été définitivement transformé. 

5. MOURE, José. *Michelangelo Antonioni : cinéaste de l'évidement*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 14.