

24 images

24 iMAGES

Antonioni avant Antonioni

Thierry Horguelin

Number 135, December 2007, January 2008

Bergman/Antonioni

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18982ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Horguelin, T. (2007). Antonioni avant Antonioni. *24 images*, (135), 30–31.

ANTONIONI

avant Antonioni

par Thierry Horguelin

Dans l'œuvre de Michelangelo Antonioni, il y a un avant et un après *L'avventura*. L'importance de ce film et de ceux qui suivirent est telle que la première période du cinéaste s'en trouve aujourd'hui un peu négligée. Période pourtant très intéressante, où l'on voit le cinéaste se dégager progressivement des conventions dramatiques, un point de vue se former, un style se constituer. À revoir ces films dans l'ordre chronologique, on est même frappé par leur continuité jusqu'à *L'avventura* inclus – si bien que ce dernier apparaît moins comme une rupture esthétique franche que comme une nouvelle étape dans le développement organique de l'œuvre. La maturité d'Antonioni fut immédiate, et ses débuts suivent une ligne ascendante presque sans accident, d'autant plus remarquable que ne lui furent épargnées ni les vicissitudes de production ni les ennuis avec la pré-censure (laquelle édulcorera de manière irréparable le scénario des *Vaincus*, seul film insatisfaisant de la période, et en partie renié par son auteur).



Le génie du lieu

Michelangelo Antonioni est un Italien du Nord. Ses premiers films se déroulent à Milan, à Ferrare où il est né, à Turin et dans la plaine du Pô, et lorsqu'il plante sa caméra à Rome (*La dame sans camélias*), il y transporte tout naturellement la grisaille des hivers de sa région natale. Le génie du lieu propre à son cinéma, il est tentant de le rapporter à ses origines ferraraïses. Ferrare, dont André Pieyre de Mandiargues écrivait que « nulle autre vieille ville d'Italie n'offre de si profonds espaces, soulignés de perspectives architecturales presque à perte de vue », semble en effet avoir laissé une empreinte profonde sur tous ses artistes, depuis ses peintres si singuliers du Quattrocento, privilégiant les traits anguleux et les paysages minéralisés, jusqu'à Giorgio De Chirico, inventeur avec Carlo Carrà de la peinture métaphysique, marquée par des anomalies de perspective, un silence irréel et une sensation mélancolique de temps suspendu – toutes choses éminemment antonioniennes.

Critique de cinéma doué d'une grande pénétration, Antonioni a débuté comme scénariste et assistant avant d'accéder à la réalisation. Ses courts métrages documentaires s'inscrivent dans le courant néoréaliste – et même le préfigurent, si l'on songe que les premiers plans de *Gente del Po*, consacré à la vie quotidienne des ouvriers, pêcheurs et paysans des abords de ce fleuve, furent tournés en 1943. Mais déjà le traitement visuel les infléchit dans une direction très personnelle. *Nettoyage urbain* (1948)* en particulier, qui dépeint la journée des éboueurs de Rome, frappe par un souci plastique qui englobe et dépasse le commentaire social. La caméra d'Antonioni semble n'avoir d'autre but que de se laisser guider par la liberté de son regard, sans *a priori* sur la réalité qu'il découvre, au fil d'un montage qui obéit

à une logique poétique d'association libre. Le film se signale encore par son sens de l'architecture urbaine, la manière déjà si particulière d'inscrire les personnages dans l'espace.

L'enquête

Cette emprise du décor moderne où se perdent les personnages, la prédilection pour les espaces vides et désolés, tour à tour miroir et carcan de leurs sentiments, s'affirment dans *Chronique d'un amour* (1950) et caractérisent tous les films de la période, sans revêtir encore le caractère abstrait de *La nuit* ou du *Désert rouge*. Dans ce premier long métrage de fiction, Antonioni pose les fondements d'un univers et d'une esthétique. Il prend décidément congé du néoréalisme, d'une part en situant son intrigue dans la haute bourgeoisie milanaise, observée avec ironie, d'autre part en recourant à des genres que cependant il s'attache à distendre par un style résolument moderne. Premier d'une longue série de portraits de femmes (la très belle Lucia Bosè, qui évoque Louise Brooks de manière troublante), le film se situe au carrefour étrange du drame bourgeois et du film noir, avec son couple d'amants maudits, ses filatures, ses chambres d'hôtel miteuses et ses voitures qui filent dans la nuit. Pour la première fois aussi, le cinéaste adopte le schéma d'une enquête semi-policrière auquel il empruntera fréquemment par la suite un climat ambigu de mystère laissé en suspens, privé de résolution (début de *Femmes entre elles*, recherches pour retrouver Anna dans *L'avventura*, *Blow up*, *Profession : reporter*). Par jalousie, un riche industriel charge un détective privé d'enquêter sur la vie de jeune fille de sa jeune épouse. Or, c'est ironiquement cette enquête même qui va réveiller le passé, en amenant Paola à renouer avec son ancien amant, auquel la lie un

secret quasi criminel, lesté d'un poids de culpabilité qui finira par les séparer à nouveau. Le film montre aussi comment les barrières de classes empoisonnent insidieusement les rapports amoureux (thème qui reparaitra dans *Femmes entre elles*). Mais *Chronique d'un amour* est surtout l'affirmation éclatante d'un style. Au découpage classique en champs-contrechamps, Antonioni préfère des plans-séquences souples et déliés, qui tirent toutes les ressources de la profondeur de champ et de savants recadrages. En prolongeant les plans, les scènes au-delà de leur nécessité dramatique, la mise en scène fait ressentir l'indécision, la paralysie fondamentale des personnages – puisque c'est leur inaction, bien plus que leur velléité de meurtre, qui sera deux fois cause de mort.

L'envers des apparences

Lucia Bosè est à nouveau au centre de *La dame sans camélias* (1953), mélodrame désenchanté sur le thème des illusions perdues, qui fait écho, non sans cruauté, à sa propre carrière d'ancienne Miss Italie devenue vedette de cinéma. Elle y incarne une jeune vendeuse découverte par un producteur et lancée dans des œuvrettes légères pour minidettes, qui sera victime de ses rêves de papier glacé, des hommes qui la traitent

peu de choses, mais ce vide événementiel, ces incidents insignifiants ne sont là que pour cacher une violence passionnelle souterraine qui éclate ponctuellement. Les regards, les silences et la scénographie prennent en charge le non-dit que Pavese suggérerait par des moyens littéraires, tout en donnant corps aux propres obsessions du cinéaste, d'ailleurs proches de celles de l'écrivain : la solitude et le désœuvrement, l'énigme du monde féminin, l'impossibilité du couple, la hantise du suicide. Rarement sa mise en scène aura été plus fluide que dans ce portrait de groupe d'une rare densité, qui abandonne insensiblement la narration classique au profit d'une libre juxtaposition de grandes séquences.

La dérive, l'errance

De film en film, Antonioni a ainsi progressivement allégé sa dramaturgie, jusqu'à atteindre l'épure absolue du *Cri* (1957). Ce film charnière est à la fois celui du retour aux sources (la plaine du Pô de son premier film) et du dépassement vers une forme nouvelle qui s'accomplira pleinement dans ces autres films d'errance que seront *L'avventura* et *L'éclipse*. Délaissant les portraits de femmes de la haute société pour se resserrer sur un seul personnage masculin,



Nettoyage urbain (1948)

comme un objet de luxe ou de désir, victime enfin de ses propres limites d'actrice dont elle prend lucidement conscience lorsqu'elle tente d'accéder à des rôles sérieux. Faut-il s'étonner de voir Antonioni traiter un tel sujet ? Ce serait oublier qu'il coscénarisa *Le scheik blanc* de Federico Fellini et réalisa un remarquable documentaire sur les romans-photos (*L'amour mensonger*, 1949), qu'il a fait des fréquentes incursions dans l'univers de la mode (*Chronique d'un amour*, *Femmes entre elles*), de la photographie (*Blow up*) ou du cinéma (prologue d'*I tre volti*) ; autrement dit qu'il n'aura cessé d'interroger le monde de l'image et des apparences. Et si *La dame sans camélias* est d'une facture plus classique que *Chronique d'un amour*, la mise en scène n'en multiplie pas moins les jeux de miroir pour dépeindre les coulisses d'une Cinecittà froide et triste, royaume des images aliénantes, des leurres et des faux-semblants : un baiser de cinéma, devant les caméras, y paraît plus sincère qu'un baiser réel échangé hors champ devant un projecteur qui se profile en ombre chinoise, ou qu'une déclaration d'amour dans un enchevêtrement de décors à l'abandon. Et c'est par le seul jeu du cadre et de l'espace que le film nous fait ressentir combien Clara est un personnage déplacé, sans maîtrise sur son destin.

Un cinéma des sentiments

Femmes entre elles (1955) marque un premier tournant et, dans son équilibre maintenu entre rigueur et sensibilité, c'est le film le plus accompli de la période. Antonioni y réussit l'adaptation *a priori* impossible d'une très belle nouvelle de Pavese dont il restitue admirablement le climat. Venue ouvrir une maison de couture à Turin, Clelia s'intègre en observatrice à un groupe d'oisives fortunées aux rapports affectifs compliqués. Il ne se passe presque rien, ou très

Le cri accompagne la dérive poignante d'un ouvrier abandonné par sa compagne, qui se met en quête d'un nouveau travail et d'une nouvelle vie, avec d'autres femmes dont chacune, malgré elle, ne fait que raviver le souvenir et l'absence d'Irma. De prime abord, il semble qu'Antonioni réinterprète la thématique néoréaliste dans le sens d'une plus grande intériorité, à laquelle font écho les paysages brumeux et dénudés des abords du fleuve. Mais au-delà de la peinture d'un désenchantement existentiel qui ne trouvera d'issue que dans le suicide, c'est le statut même de l'homme au cœur du monde, sa capacité à le maîtriser et à l'interpréter que son cinéma remet ici radicalement en cause. L'errance d'Aldo et de sa fillette, vouée à la répétition du même, est ainsi peuplée d'incidents inexplicables, de rencontres sans lendemain qui finissent par constituer le film tout entier. Et plus que jamais, le malaise devant l'étrangeté irréductible du réel est inséparable de la forme que lui donne Antonioni.

Néanmoins, on sent qu'avec *Le cri*, le cinéaste est parvenu au bout de quelque chose. Aller plus loin dans la tristesse et le dépouillement, c'eût été risquer que la monodie se change en monotonie, que la forme se fige en formule. La rencontre déterminante d'une comédienne qu'il dirigera d'abord au théâtre, Monica Vitti, ouvrira bientôt un nouveau chapitre de son œuvre : ce sera *L'avventura*, chronique désenchantée de l'instabilité des sentiments, mais aussi échappée vers la lumière du Sud de l'Italie, où le regard sur les êtres et les choses se fait moins détaché, plus sensuel, où Antonioni rassemble et dépasse en une synthèse nouvelle tous les éléments de son cinéma. Mais cela, comme on dit, est une autre histoire. 24

* On peut découvrir *Nettezza urbana* sur YouTube.