

24 images

24 iMAGES

Revoir Antonioni

Gérard Grugeau

Number 173, September 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/78550ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Grugeau, G. (2015). Revoir Antonioni. *24 images*, (173), 4–9.

REVOIR ANTONIONI

par Gérard Grugeau



L'AVVENTURA (1960)

« Nous savons que derrière chaque image révélée se trouve une autre image plus fidèle à la réalité et qu'au dos de cette image, il y en a une autre, et encore une autre derrière la dernière, jusqu'à la vraie image de cette réalité absolue, mystérieuse que personne ne verra jamais »

CETTE PHRASE PRONONCÉE EN VOIX HORS CHAMP PAR LE CINÉASTE-PHOTOGRAPHE (JOHN MALKOVICH) qui sert de relais entre les différents récits de *Par-delà les nuages*, coréalisé avec Wim Wenders en 1995 par un Michelangelo Antonioni diminué par la maladie, résume en un raccourci saisissant l'inlassable quête d'un auteur qui aura, avec Jean-Luc Godard, délaissé les trajectoires ordinaires pour jeter les bases du cinéma contemporain. La rétrospective intégrale, initialement prévue en octobre, que lui consacra la Cinémathèque québécoise en 2016 sera l'occasion de prendre à nouveau la mesure du parcours exemplaire d'un artiste qui sera parvenu à s'affranchir des codes esthétiques dominants pour tenter de percer le mystère du réel tout en réactivant le désir d'images et en émancipant le regard du spectateur.

Revoir l'œuvre d'Antonioni, c'est voyager en cinéma dans un temps de l'art où tout bascule, où la linéarité narrative du réalisme et la transparence de l'image classique cèdent le pas au libre exercice de la pensée face à un monde menacé de sclérose. Un temps de l'art qui récuse les conventions et prend à contre-pied la formule attribuée à Bazin par Godard dans *Le mépris* voulant que « le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs ». Désormais, on se détache de l'effet de croyance d'un cinéma démonstratif qui se donnait à voir et nous entraînait dans des territoires fictionnels où le phénomène d'identification jouait à plein entre l'écran et la salle. On cherche à faire apparaître ce qui

se cache tout en révélant l'illusion d'un réel insaisissable lequel, chez Antonioni, tend à se dissoudre inexorablement. Désormais, on affirme surtout le principe d'une pensée de la maturation qui cristallise au point de rencontre de deux regards : celui du cinéaste et celui du spectateur.

LA NAISSANCE D'UNE NOUVELLE IMAGE

Quand *L'avventura* est présenté sous les huées à Cannes en 1960, le jury présidé par Georges Simenon récompense le film pour « sa création d'un nouveau langage cinématographique et la beauté de ses images ». Une nouvelle image vient en effet de naître, ce

que Deleuze nommera un cinéma de voyant. Selon le philosophe, ce qui constitue la nouvelle image, « c'est la situation purement optique et sonore qui se substitue aux situations sensori-motrices défaillantes »¹ de l'image-action que l'on associait jusqu'alors au réalisme. Une image-action avec ses liens de causalité préétablis qui figeaient le langage et guidaient mécaniquement le temps du film jusqu'à son dénouement. Avec le cinéma de la modernité, la donne change et Antonioni se fait, pour sa part, le partisan d'une objectivité qui crée de nouveaux rapports dans le dialogue que le cinéma instaure avec le monde. Tout comme les protagonistes de l'œuvre qu'on lui présente, le spectateur est lui aussi convié à « investir les milieux et les objets par le regard », à appréhender par les sens la banalité d'un quotidien où plus rien ne s'explique puisque l'image n'est plus désormais dans l'action et la réalité fonctionnelle. De fait, nous sommes dans un nouvel espace-temps généré le plus souvent par une crise déterminante (la disparition d'Anna dans *L'avventura*) dont les effets resteront de l'ordre du simple constat et d'un indicible refermé sur ses mystères. « Quand tout a été dit, quand la scène majeure semble terminée, il y a ce qui vient après... »², affirmait Antonioni. À l'écran prévalent alors la dédramatisation de situations évidées de tout psychologisme et la persistante quête d'une présence (voir la primauté des acteurs chez le cinéaste). Alors que les actions se désarticulent, le temps s'étirole sous le poids insidieux d'une condition existentielle à la dérive ; il se scinde en bloc et sédimente par strates. Les espaces se vident absorbant les corps et les âmes (*Le cri*) alors que le réel – contaminé ou non par l'imaginaire – tend à l'indétermination et se fragmente jusqu'à l'abstraction (*L'éclipse*, *Le désert rouge*). C'est en cassant le rapport à l'image-action et à ses clichés réducteurs que peut ainsi naître une image plus expansive, laquelle, paradoxalement, se construit avec ses temps morts sur la béance, la raréfaction et la désintégration (*Blow up*). D'où cette beauté douloureuse et irradiante, car soumise au poids de la vie et à un présent toujours inadaptable, que dégagent les fictions antonioniennes avec leurs longs plans chargés de signes et investis d'une pensée que le spectateur, livré à la polyvalence du sens, est appelé à lire, à déchiffrer, en y associant son propre regard.

UNE IMAGE ENGAGÉE DANS SON ÉPOQUE

Cette révolution d'une image réflexive désormais consciente d'elle-même prend corps dans un contexte de remise en cause générale d'une continuité artistique inappropriée pour son temps. En prenant ses distances avec le classicisme, le cinéma d'Antonioni s'engage résolument dans son époque et chemine avec les autres arts dans un temps de la création cerné par le malaise et l'insécurité. On est alors dans « l'ère du soupçon » évoquée par Nathalie Sarraute, l'absurde de la littérature existentialiste (*L'étranger* de Camus, *La nausée* de Sartre) et la déconstruction narrative prônée par le Nouveau Roman, lequel, par l'ambiguïté de l'être là, crée de l'opacité et ouvre par le fait même un nouvel espace de liberté, aussi ténu soit-il. Voir en ouverture de *L'éclipse* la rupture de Vittoria qui lui laisse soudain entrevoir un autre rapport au monde (l'échappée belle de l'aéroport, la rencontre avec Piero). Mais à travers ses films qui témoignent généralement du sens tragique de la destinée humaine (*Le cri*), Antonioni fait naturellement écho

à Albert Camus et son « homme révolté », confronté à un réel insaisissable (*Blow up*) qui se dérobe dans « le silence déraisonnable du monde. » Ce n'est donc pas un hasard si le cinéaste inscrit au cœur de son œuvre les thèmes de la disparition (*L'avventura*) et des jeux de substitution de personnalité ou d'identité (*Profession : reporter*). Antonioni aime à jouer de la séparation de corps désaccordés qui ne sont pourtant jamais aussi présents les uns aux autres que dans l'absence qu'ils créent dans leur sillage (l'image obsédante d'Irma qui accompagne l'errance de Guido dans *Le cri*, les femmes disparues qui hantent le présent du couple dans *Chronique d'un amour* et *L'avventura*). Ce sont d'ailleurs ces trouées dans la fiction, ces brillantes éclipses narratives, qui feront dire à Roland Barthes que, comme chez Matisse, l'art d'Antonioni est « un art de l'interstice » se déployant entre le vide et le plein. Avec ses lignes de fuite funestes où se reflète l'âme pétrifiée de personnages qui ne parviennent plus à étreindre la réalité (*Le cri* et ses brouillards poisseux, sa grisaille diffuse), le paysage antonionien prend forme dans la blancheur de la déréliction, dans l'oblitération de ce que le cinéaste appelait « l'horizon des événements. » Ou alors il évoque la prolifération de la matière dans le cauchemar climatisé d'un modernisme urbain qui réifie tout et précipite l'homme dans un « néant objectivé » (*La nuit*). Le paysage se peuple aussi d'architectures froides cohabitant avec des espaces désertés, atteignant parfois à une dimension onirique (les structures métalliques à l'écoute des étoiles dans *Le désert rouge*) ou métaphysique (la ville de Noto dans *L'avventura*, les alignements d'arcades dans *Par-delà les nuages*) proche de la peinture de Giorgio de Chirico. Mais sans doute est-ce auprès du maître italien de la perspective Piero della Francesca qu'Antonioni puisera le plus son inspiration pour imposer son art de l'espace géométrique, un art indissociable de la géographie intérieure de ses personnages dont il est la réverbération secrète. Ainsi, dans le sublime dernier plan de *L'avventura*, l'image scindée en deux



LE DÉSERT ROUGE (1964)



L'ÉCLIPSE (1962)

par un mur réunit symboliquement au bord du néant le couple en crise dans un temps de la résignation où l'espace en partie ouvert rattache néanmoins encore à la vie. Antonioni s'est aussi plu à explorer la couleur pour en dégager des notations inédites à la musicalité anxiogène et les expériences chromatiques mises en œuvre dans *Le désert rouge* rappellent à certains égards l'art méditatif d'un Mark Rothko qui par sa « peinture en champs de couleur » traduit puissamment la figure solitaire de l'humain. Sur le plan de la musique, la collaboration, difficile mais fructueuse, avec Pink Floyd et Grateful Dead sur *Zabriskie Point* marquera plusieurs générations pour l'osmose qu'elle aura su créer avec le climat désillusionné des années 1970. À travers cette cohabitation des arts à laquelle le cinéma contemporain adhère pleinement, Antonioni est sans conteste un homme de son siècle, visionnaire à ses heures, chantre incisif d'une modernité qu'il incarne brillamment à l'aune de son esthétique inquiète. Modernité à laquelle s'alimenteront plusieurs cinéastes contemporains, dont Lisandro Alonso et Nobuhiro Suwa. Pour Dominique Païni³, qui établit fort justement un rapprochement entre la déambulation nocturne de Jeanne Moreau dans *La nuit* et la finale dans le parc de *Vive l'amour*, il ne fait aucun doute que Tsai Ming-liang fait figure d'héritier de la vision antonionienne puisque, dans la continuité de *Blow up*, le cinéaste taïwanais pousse jusqu'au vertige « l'agrandissement » du réel tout en dilatant à l'extrême l'expérience du temps (*Les chiens errants*).

LES NOUVELLES PERSPECTIVES DE L'IMAGE

Antonioni n'est pas pour autant un homme de rupture. Avec l'acuité de regard qu'on lui connaît, il accompagne plutôt le siècle tout en anticipant constamment le monde à venir, chaque film s'avérant en phase avec sa période de réalisation et les courants d'idées qui la traversent. Là réside la part du visionnaire chez le cinéaste. Ancrés ouvertement dans le courant néoréaliste inauguré par Luchino Visconti dans *Ossessione* (1943), ses courts métrages (*Les gens du Pô*, *Nettoyage urbain*) pavent déjà la voie de l'expérimentation. Antonioni introduit alors une narration

au cœur du documentaire. Et le temps objectif s'affiche comme le thème central de récits qui réhabilitent l'expérience vécue de ses protagonistes en restituant la richesse intrinsèque d'un quotidien présenté sans fard où, au-delà de sa beauté, la basse vallée du Pô apparaît comme un lieu gangrené par la misère et la fatalité. Puis, *Chronique d'un amour* (1950) met en place le canevas du film-enquête qui caractérisera la plupart des fictions antonioniennes et explore déjà l'espace de façon inédite pour refléter dans la structuration de l'image les états d'âme de ses personnages. Mais c'est avec *Le cri* (1957), la chronique d'une mort annoncée née de la vision d'un mur suite à la lecture d'une nouvelle de Julio Cortazar que le cinéaste porte à son point d'orgue l'esthétique néoréaliste tout en ouvrant de

nouvelles perspectives davantage adaptées à leur objet. Nouvelles perspectives qui donneront lieu à la trilogie sur l'instabilité des sentiments et du siècle (*L'avventura*, *La nuit*, *L'éclipse*) laquelle, par l'audace de ses compositions abstraites et la lisibilité ouverte de la nouvelle image qui invite à la méditation, marque l'entrée fracassante dans la modernité. On marche beaucoup chez Antonioni et dans l'instant suspendu où sourd l'angoisse désemparée de l'homme contemporain, le passé constitue le hors champ miné d'un présent au sein duquel l'avenir semble déjà hypothéqué. Ce moment de la promenade ou de l'errance filmé en longs plans-séquences reconfigure l'espace et le temps. À l'inverse du réalisme qui générerait un temps construit artificiellement, la modernité s'empare avec audace du réel pour inscrire le mouvement dans l'image tout en jouant, par des rapports internes et des relations mentales, d'un montage déconstruit qui privilégie le vide. Art de l'interstice là encore, art de l'avalement où Anna, la disparue de *L'avventura*, hante constamment par sa présence invisible l'espace minéral de l'île, alors que le regard imaginaire du couple en devenir – et celui du spectateur – tente de combler une absence qui renvoie l'homme et la femme à leur propre absence à eux-mêmes et au monde. Ce mouvement dans l'image qui traduit la maladie des sentiments et le déni de réalité, crée des résonances que le montage dans le plan tend à morceler et dont les acteurs deviennent les passeurs vulnérables. Au-delà des intentions de surface, la caméra d'Antonioni saisit, comme en creux, l'écho des traces qui prolongent leurs gestes surgissant instinctivement dans la précarité de l'instant. Et jamais le visage de Monica Vitti n'aura été aussi vibrant que quand il se consume au présent dans l'être là d'un désarroi contenu (*L'avventura*) ou d'une liberté brièvement entrevue (*L'éclipse*).


UN CINÉMA DE L'ENGAGEMENT PERSONNEL

« Célébration de la violence comme triomphe personnel » associée à la jeunesse dorée de l'après-guerre dans *Les vaincus*, crise de l'intellectuel et de l'humanisme dans *La nuit*, question coloniale, menace nucléaire et réification du monde dans *L'éclipse*, aliéné

de la civilisation industrielle et névrose comme mal moderne dans *Le désert rouge*, interrogation sur l'image et exubérances du pop art dans le *Swinging London* de *Blow up*, luttes étudiantes dans *Zabriskie Point*, guérillas anticolonialistes dans *Profession: reporter*: chez Antonioni, il est clair que l'horizon des événements participe toujours des grandes préoccupations du vivre contemporain. Mais le cinéaste n'a rien d'un idéologue pour autant. Il est et reste un bourgeois esthète et cultivé qui se plaît à conjuguer drames individuels et affections du siècle. L'incursion d'Antonioni dans la Chine de Mao (*Chung Kuo, la Chine*) révèle davantage un artiste qui montre sans expliquer et casse les codes de la représentation officielle tout en livrant sous liberté surveillée ce qu'il appelle un « recueil d'observations filmées. » Rien de plus saisissant que ces longues séquences documentaires souvent silencieuses qui captent, à Shanghai ou ailleurs, d'innombrables flux où l'homme chinois au fil de ses activités nous apparaît dans toute sa singularité, loin de la théâtralisation habituelle entretenue par la propagande idéologique du régime (le film fut d'ailleurs interdit de projection en Chine jusqu'en 2004). Tout le cinéma d'Antonioni privilégie cet étirement de la durée qui dépasse la fulgurance de l'instant et s'épanouit dans le mouvement du temps au cœur du plan. Si la fiction antonionienne épouse son époque et rend compte en filigrane des tensions politiques à l'œuvre dans l'espace public, elle est avant tout le lieu de toutes les mésadaptations et de toutes les dérives. Dans *Le cri*, quand Aldo revient au village, l'hiver chevillé au corps, il marche à contre-courant des paysans en révolte menacés d'expropriation et bientôt rejoints dans leur lutte par les ouvriers solidaires. De même dans *Zabriskie Point*, le jeune étudiant des campus américains se détourne d'un militantisme qui l'ennuie pour s'abîmer dans sa propre chute après avoir touché à l'éblouissement d'une liberté illusoire. La mort psychique ou physique n'est jamais loin pour le héros antonionien. Peu importe le contexte des situations, le cinéaste reste de fait fidèle à ses obsessions: celles d'un artiste pour qui l'homme demeure englué dans l'éternel retour du même, cherchant en vain à asseoir une identité masculine qui lui échappe. Jusqu'au *Désert rouge*, l'homme assujéti se noie dans le regard des femmes, victime inconsistante de la « maladie de l'Eros. » L'écran sert d'écrin à la beauté frémissante des égéries féminines (Lucia Bosè, Monica Vitti, Jeanne Moreau), lesquelles occupent tout l'espace réel et imaginaire. Rarement au cinéma, le féminin aura-t-il été approché avec une telle sensibilité exacerbée. Puis, Antonioni délaisse l'Italie et les univers féminins pour interroger son art à l'ombre des hommes qu'il regarde tomber dans les interstices de leur être. Commence pour lui une errance internationale où son cinéma change de cible et s'intéresse plus directement aux images et à leurs mirages inaccessibles. Ce sera donc *Blow up* (annoncé dès *Les vaincus* en 1953 dans un segment déjà tourné en Angleterre) et *Profession: reporter*, deux films où l'artiste à travers son travail de photographe ou de journaliste doute de son regard objectif sur la réalité, regard qui vient buter contre l'abstraction des apparences. Si les personnages masculins antonioniens traversent toujours une crise identitaire, minés qu'ils sont par la pulsion de mort, ils finiront de toute façon

engloutis par l'énigme insondable du réel et de ses leurres. Seul le personnage de Piero (Alain Delon), le jeune courtier de la Bourse dans *L'éclipse* confère, par sa présence immédiate au monde, une impulsion inédite à la fiction antonionienne, entraînant avec lui le personnage féminin de Vittoria. Plus tard, *Le mystère Oberwald*, réalisé pour la télévision, et *Identification d'une femme* marqueront pour le cinéaste le retour en Italie, bouclant la boucle d'un itinéraire artistique d'une singulière cohérence.

LE JUGEMENT DERNIER

Dans *Le regard de Michel-Ange*, son court métrage testamentaire réalisé alors qu'il était aphasique, Michelangelo Antonioni entre dans la basilique Saint-Pierre-aux-Liens de Rome où se dresse le tombeau du Pape Jules II. Face au monument imposant, le cinéaste confronte son regard à celui de Moïse statufié par le sculpteur Michel-Ange. Antonioni, fébrile, scrute silencieusement ce visage à l'œil courroucé avant de palper les volutes de marbre dont il semble vouloir appréhender de façon tactile la vibration secrète. Peut-être pense-t-il alors à ce qu'Albert Camus disait de la sculpture: « Ce qu'elle cherche, dans ses grandes époques, c'est le geste, la mine ou le regard vide qui résumeront tous les gestes et tous les regards du monde. Son propos n'est pas d'imiter, mais de styliser, et d'emprisonner dans une expression significative la fureur passagère des corps ou le tournoiement infini des attitudes. Alors, seulement, elle érige, au fronton des cités tumultueuses, le modèle, le type, l'immobile perfection qui apaisera, pour un moment, l'incessante fièvre des hommes. »⁴ Sans doute est-ce ce même apaisement qu'a recherché toute sa vie celui qui, au travers de son art, semble se soumettre ici, à la froideur du tombeau, au jugement d'un autre Michel-Ange, son double en création, tout en se mirant pour une dernière fois dans le miroir d'une ultime figure de substitution. 

1. Gilles Deleuze dans *L'image-temps*, Les éditions de minuit 1985, p. 10.
2. Gilles Deleuze, *idem*, p. 15.
3. Conférence de Dominique Païni: *Antonioni, moderne ou contemporain?* Cinémathèque française, 20 avril 2015. Païni est commissaire de l'exposition *Antonioni, aux origines du pop*, présentée du 9 avril au 19 juillet 2015 à la Cinémathèque française.
4. Claude Perrin, *L'univers fragmenté de L'avventura*, Études cinématographiques, n° 36-37, 1964: *Michelangelo: l'homme et l'objet*, p. 43.



LE REGARD DE MICHEL-ANGE (2004)



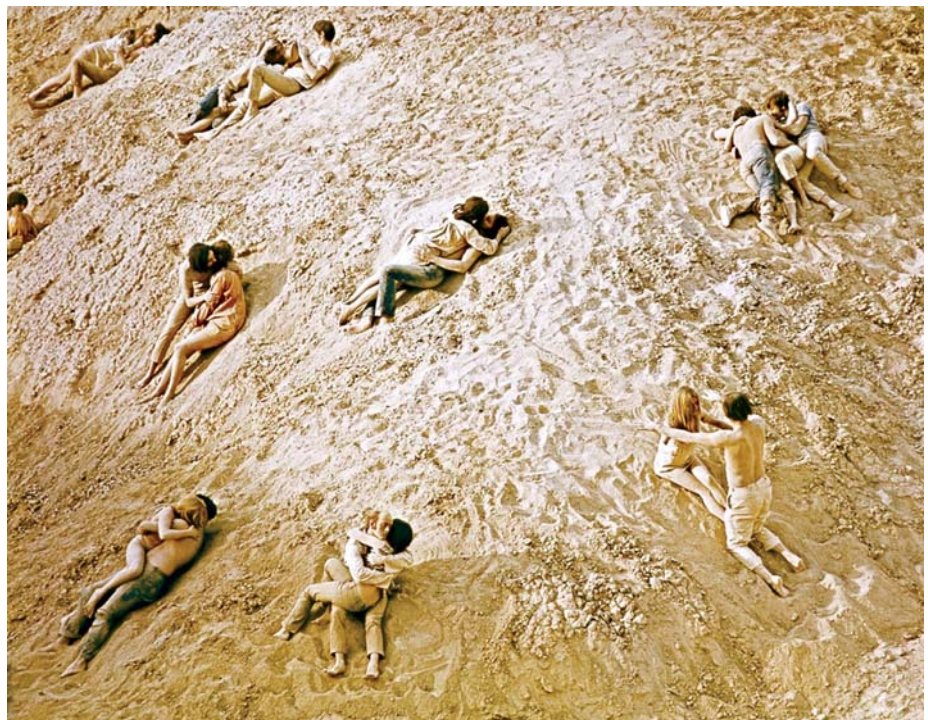
PROFESSION: REPORTER

Le hors champ du cinéma comme tombeau de la dissolution de l'être.
 Dans la torpeur du jour finissant, la mort s'en vient, alors que la caméra
 s'apprête à faire le mur, à jouer les passe-murailles.



L'ÉCLIPSE

L'errance est une crise transitoire,
 une quête anxieuse,
 une tension permanente
 entre l'ombre et la lumière.



ZABRISKIE POINT

L'orgie mentale du *Désert rouge*
 se matérialise dans la vallée de la Mort.
 Retour fantasmé aux origines,
 utopie éphémère avant la désillusion.



BLOW UP

La caméra est un oeil.
 « Regarder les choses jusqu'à l'épuisement,
 (...) affronter en soi les spectres
 de la subjectivité moderne. »
 (Barthes)

LE DÉSERT ROUGE

Rouge comme une orgie mentale
 sur fond de drogue et de sexualité libérée.
 « Le désert sanglant, palpitant, plein
 de la chair des hommes » (Antonioni).



L'AVVENTURA

Le temps de la résignation. Le mur de l'incompréhension fragmente l'espace.
 À gauche, l'horizon ouvre sur la mer, mais le volcan reste une île inaccessible.
 L'ombre de la disparue est toujours là.

