UNIVERSITÀ DEGLI STUDI FIRENZE

FLORE
Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

# ANTONIONI: PERSONNAGE, PAYSAGE

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

*Original Citation:*
ANTONIONI: PERSONNAGE, PAYSAGE / A. BERNARDI. - STAMPA. - (2006), pp. 1-147.

*Availability:*
This version is available at: 2158/259215 since:

*Publisher:*
Presses Universitaires Vincennes

*Terms of use:*
Open Access
La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf)

*Publisher copyright claim:*

(Article begins on next page)

12 October 2024

l'*Idroscalo*, dont se souviendra à son tour Visconti dans *Rocco et ses frères* (1960), tous endroits nouveaux, modernes, tantôt peuplés, tantôt déserts, alors que Ferrare, ville d'ombres, n'est jamais ni bondée ni déserte.

La comparaison n'intervient donc pas entre deux, mais entre trois temps et trois espaces, représentés par les deux villes, Milan métropole profane, Ferrare province double d'hier et d'aujourd'hui, lieu jadis sacré, maintenant déconsacré, parc aussi mystérieux que ce jardin où un étranger, qui ressemble bizarrement à Antonioni, lance tout seul des balles de tennis contre un mur, semblant ainsi exprimer la vacuité des lieux, l'impossibilité mélancolique de rejouer un match à l'ancienne, de refaire le jeu du vieux cinéma.

Une scène du film se rapporte directement à son *Urtext* en le renversant, il s'agit du dialogue entre Paola et Guido sur le pont du *Naviglio*, le canal navigable traversant Milan. Tournée en plan-séquence la scène rejoint un autre plan-séquence, l'enquête d'*Ossessione* sur la rive du Pô. Guido et Paola se rencontrent sur le pont pour organiser le meurtre du mari, elle très élégante comme toujours, lui avec son costume usé. Si, auparavant, ses vêtements râpés donnaient au Gino de Visconti la grandeur d'un héros sans paix, le manteau dans lequel il tente maintenant de se protéger contre le froid souligne sa pauvreté de héros dépossédé, tombé, précipité du mythe dans la banalité du temps industriel. Autrement dit, un personnage viscontien passé à travers le filtre existentiel de Camus qu'Antonioni aimait à citer. La séquence dure 3' et 14" et la caméra fait un seul mouvement, continu et beaucoup plus simple que les panoramiques de Visconti, mais plus élégant, froid, coulant et stylisé, comme le sont les habits de Paola par rapport au négligé de Giovanna. Suivant les deux amants qui, en parcourant le pont, ressassent leurs fautes lointaines, la caméra effectue un panoramique compliqué, une rotation de 360°, d'un bord à l'autre du *Naviglio*, pour revenir, mélancolique, au point de départ, faisant, pourrait-on dire, « beaucoup de bruit pour rien » et soulignant une fois encore l'absence de drame, alors que dans *Ossessione*, des panoramiques violents répondaient à la violence du drame. Tout rappelle le film originel, mais tout est différent et répète inutilement quelque chose qui n'a jamais eu lieu. Bref, un après sans un avant. Dans le film de Visconti, on voyait le Pô majestueux, ici le pauvre *Naviglio*, là-bas la campagne ardente,

ici une sinistre banlieue hivernale, là des paysans battant le blé, ici des ouvriers aperçus sur les berges : « Quel bon air, ici. C'est déjà la campagne » remarque Guido tristement, en faisant écho à Gino qui, dans *Ossessione*, se souvenait de ses voyages.

L'espace démythifié garde pourtant les traces de quelque chose qui se trouve par-derrière, ce que l'auteur appellera « mystère de l'image ». Mais pour découvrir le lieu, le plateau, derrière l'espace filmique, il nous faut avancer encore un peu.

## *Femmes entre elles*, ou les non-rencontres

La représentation classique est fondée sur une élaboration symbolique de l'espace qui comporte trois degrés : le lieu primaire, le plateau, l'espace d'action où les personnages bougent, et le paysage qui reflète, à travers leur regard, leurs sentiments intimes, leur *Stimmung*. Dans le cinéma d'Antonioni, je l'ai dit, on assiste à un parcours inverse : lorsque le personnage ou le film lui-même (dans le montage par exemple) perdent le contrôle symbolique du paysage, ce dernier redevient simple espace ; et lorsque l'action fait défaut, l'espace peut redevenir lieu originaire : la mer, simple étendue d'eau, la terre, terre, les rochers, rochers. Mais en va-t-il réellement ainsi ? Et si oui, pour qui ? Qui regarde ce *cosmos* qui redevient *chaos* ? Comment se déroule ce parcours en arrière ou, si l'on veut, cette désintégration de la représentation classique ?

Dans *Femmes entre elles* (1955), inspiré de Pavese, le cinéma italien va à la rencontre de ce qui est peut-être la première *perte du paysage*. Un dimanche, les protagonistes, cinq jeunes femmes issues de la haute bourgeoisie, vont à la mer avec leurs amis. L'escapade tourne mal et dévoile la vaniteuse indifférence des hommes comme l'incapacité des femmes à communiquer. Le catalyseur de la scène où se révèlent conflits et solitudes est précisément la mer. Devant des flots agités, troubles, sur une plage vide, parsemée de rares buissons, les personnages, incapables de regarder autour d'eux, s'enferment de plus en plus dans leurs fausses relations.

Dès que le groupe arrive sur la plage, Rosetta – qui, peu auparavant, a tenté de se suicider – descend la première vers le rivage et regarde la mer écumeuse. La femme qui regarde la mer s'abandonnant à la *Grübelei*, à la rêverie mélancolique et solitaire est un stéréotype romantique. Mais Antonioni fait

intervenir, à côté de Rosetta, un contre-champ moqueur : les autres femmes se mettent elles aussi à regarder, elles commencent à faire des commentaires sur la saleté de l'eau qu'elles comparent à la flétrissure de l'âge, leurs propos dégénèrent, tournent à la parodie. La caméra regarde les femmes qui, à leur tour, regardent Rosetta face à la mer. Rosetta est comme attirée par le vide blanchâtre. L'une des « amies », Momina, tourne la tête et aperçoit deux amoureux allongés sur le sable. Faisant semblant de vouloir assurer leur tranquillité, elle les signale aux autres : « Rosetta, fais attention, tu déranges ! ». Momina est le premier des personnages d'Antonioni qui ne voit rien. Le contraste avec Rosetta est radical : pendant que celle-ci est complètement absorbée par ce qu'elle contemple, l'autre ne voit rien et pense qu'il n'y a rien à voir. Le couple d'amoureux est un autre indice, il renvoie au modèle des amants dans la nature. Mais, avec Antonioni, le couple devient lui aussi parodique, pénible résidu d'une sexualité primitive (les faunes et les nymphes du bois dont parlait Schiller) transformée en scène embarrassante que les bourgeoises de la société industrielle exorcisent par le ridicule. On retrouvera le couple bien plus tard, cette fois magnifié par le sable et par l'immensité d'un décor enfin habité, dans *Zabrinskie Point* où Mark et Daria donnent vie au désert par leurs étreintes. Nous n'en sommes pas encore là, les deux pauvres amants se lèvent et s'en vont.

La bourgeoisie – eût-on dit autrefois, sur la lancée du récit de Pavese – ne supporte pas le sentiment de l'infini et de la nature, elle doit se moquer de ce qu'elle ne comprend pas. Il ne s'agit pas seulement d'un problème de classe : pour Antonioni, la bourgeoisie symbolise l'*homo oeconomicus* qui, enfermé dans son espace-temps purement quantitatif, est en train de détruire le monde après avoir détruit le paysage. Habitué aux journées, aux rues, aux chambres pleines, à des rapports mesurés en temps de travail, en argent (tel est justement le cas de nos « amies » et de leurs compagnons), l'homme industriel ne peut qu'éprouver ennui et gêne face au résidu de l'infini que la mer représente dans cette scène. Si, pour Pavese, la bourgeoisie était une classe en décadence, elle est pour Antonioni quelque chose en plus et en moins, une représentation de l'homme moderne qui étend au monde entier son incapacité à regarder. L'œil de la bourgeoisie ne voit que lorsqu'il y a quelque chose à voir, un objet, un sens, une valeur ; c'est un œil entièrement structuré sur le mode des fins.

Pour l'homme industriel, la vision de la nature n'est que source d'ennui. Tel est le sens manifeste de la scène ; mais dans ce vide, dans cette grisaille, dans ce qu'Antonioni lui-même appellerait une « nausée », il n'y a pas que du chaos. Peut-être tout n'est-il pas limité à ces deux mondes qui ne se rencontrent pas, puisque quelqu'un néanmoins voit la mer, le ciel, le vent, le sable. C'est la caméra. Et que voit ce troisième œil, qui n'est ni impitoyable ni compatissant, mais attentif ?

Il voit d'abord ce que les autres ne voient pas. L'absence d'un rapport entre personnages et espace ne nous échappe pas, c'est même le thème central de la scène. La caméra voit les hommes, le lieu, qui ne devient pas paysage à cause du manque de lien entre les personnages. Nous observons l'*homo oeconomicus* attaché à dégrader à la fois l'espace, lui-même, les autres. Mais nous voyons aussi le mouvement obscur de la mer, nous ressentons sa présence sous ce ciel gris et le silence de la nature qui rend cette présence encore plus lourde pour ceux qui ne savent pas la voir. Surtout nous discernons le vent, présent dans les vingt-quatre plans d'une présence invisible, intense, que les personnages n'aperçoivent pas, mais qui défait leurs cheveux et leurs vêtements. Le vent n'est pas simplement un élément de dramatisation, il est plutôt un ébranlement continu, il est déjà un *cri* silencieux, expressionniste, qui déforme les visages et les âmes, une irruption dans le domaine de l'invisible que les personnages essaient constamment d'ignorer : pour eux, le vent n'est que de l'air qui bouge, une gêne de plus. Mais pour nous, il est un autre personnage, un inconnu que nous ne voyons pas mais que nous « voyons de ne pas voir »[8] comme le dirait Béla Balász. La présence de la nature, du monde dépourvu de sens ou au-delà du sens, devient plus compréhensible si l'on pense aux récits de Pavese où le souvenir mythique de la nature a toujours un rôle déterminant. La nature est toute proche et pourtant lointaine, étrangère, son souffle est une griffure que les personnages ne peuvent pas sentir et qui néanmoins les défigure, les transforme en ce qu'ils sont réellement.

Ainsi, l'image se charge-t-elle d'un conflit, d'une différence entre deux regards, l'un qui voit et l'autre qui ne voit pas. La caméra, donc, ne voit pas seulement ce qui est là, mais aussi ce qui n'est pas là. Mieux, elle voit ce qui manque. La présence du hors-cadre est marquée, non seulement par le vent, mais également par les mouvements inquiets des personnages et par

des regards toujours tournés ailleurs. Même si les raccords de regard sont corrects, il demeure une tension insatisfaite vers le hors-cadre, une tendance des personnages à s'enfuir du cadre. La caméra est obligée de les suivre avec des ajustements continus, des travellings, d'incessants panoramiques, comme si elle pourchassait leurs âmes en peine, tourmentées par l'espace ouvert, immense, de la plage, aussi instables qu'elles le sont en ville, cherchant en vain quelque chose à faire. Le contraste se développe dans l'alternance même des plans : si le premier et le troisième plans sont de très longues vues sur la mer, le deuxième est une vue rapprochée des femmes qui les cadre de manière sarcastique. Au plan serré où Rosetta écoute, angoissée, les méchancetés qu'on dit sur elle succède un plan général des hommes au bord de la mer ; au plan rapproché qui serre toutes les femmes succède un plan général dans lequel Momina, tourmentée, s'échappe du groupe en direction de la mer. Et finalement, aux plans où se marque la douleur de Nene qui voit son mari, Lorenzo, s'intéresser à Rosetta, succède une longue plongée sur le groupe qui retourne vers les voitures, dans le coucher de soleil. Cette variation continue donne une forte instabilité à la représentation, proximité et distance alternent de façon douloureuse, ouvrant autant de blessures dans la toile de l'écran. Dans le même plan, figures proches et lointaines s'opposent souvent sans parvenir à un équilibre. La séquence semble s'approprier le *chaos,* il semble que la nature invisible influence le montage, en lui transmettant incertitude, inquiétude, peur, ce que les personnages ignorent leur revient et les surprend par derrière.

Dans cette séquence de regards qui n'arrivent pas à voir, Antonioni reprend aussi les idées de Pavese sur la disparition du sacré et du mythe dans la société bourgeoise-citadine. La fête, autrefois grande expérience de ré-immersion dans le temps mythique et régénérateur, est devenue un moment vide pour la société désacralisée de l'*homo oeconomicus*. Comme Pavese l'avait écrit, Rosetta, la suicidaire, « est une victime, naïve, la plus innocente de tous, et si elle meurt, c'est justement parce que, parmi eux, elle est la seule encore capable de sentir ce qui lui manque »[9]. L'innocence fait défaut à ces personnages. Pour Pavese, l'innocence est toujours liée à la capacité de vivre dans le mythe, dans le temps sacré de l'enfance, de vivre la nature de manière « extatique », si bien que la mort (Pavese le montre dans

sa trilogie *Le Diable sur les collines*, *Le Bel Été*, *Trois femmes seules*) représente la dernière étape d'une recherche désormais inutile des « extases de l'enfance ». Ceci aide à comprendre comment Antonioni *cache*, dans cette séquence, tout ce qui manque aux personnages du récit : l'innocence comme capacité à regarder la nature de l'intérieur, à vivre en elle sans chercher à l'exploiter[10]. La nature est là, sous leurs yeux, autour d'eux, la mer, le ciel, le vent, la terre, dans ce gris uniforme et mystérieux qui prélude déjà au *Cri*. Si, dans la trilogie de Pavese, la campagne et la fête étaient des motifs nostalgiques et mélancoliques, des réalités perdues, dans le film l'incapacité de regarder la mer, de profiter de la fête, de participer à la vie de la nature traduit visuellement cette perte, et montre comment la fête, autrefois moment culminant de la vie, est devenue le jour le plus morne de la semaine. C'est ce manque qui tue Rosetta. Elle n'est pas différente des autres ; mais par son suicide, elle est simplement celle qui paie pour tous. Aux autres, il ne reste plus qu'à retourner à leur quotidien sans comprendre ni voir. La différence entre Antonioni et Pavese se trouve peut-être dans le fait que, pour l'écrivain, la nature représente le monde mythique et sacré, perdu et irrécupérable, alors que pour Antonioni la nature est là, face à nous, proche mais inaccessible, désacralisée et pourtant encore mystérieuse et terrible, absente mais toujours présente, par son silence assourdissant. L'expérience de la nature dans le cinéma d'Antonioni pourrait se définir, on le verra, comme *l'expérience du sacré dans le monde désacralisé*… Et comme ce manque de rapport entre les hommes et les lieux traduit le manque de rapport entre les êtres, deux non-rapports se correspondent, celui des personnages entre eux, celui des hommes et du monde. Nous pourrions peut-être définir ce premier stade de la relation entre paysage et personnage par un mot emprunté à Cortázar, écrivain cher au réalisateur : il s'agit d'une *dé-rencontre*[11].

Dans cette dé-rencontre, dans cette fissure, la nature apparaît pour la première fois.

## *Le Cri*, une symphonie de regards manqués

Le non-rapport entre personnages et espace est déterminant dans *Le cri*, film directement relié à cette séquence expressionniste de *Femmes entre elles* qu'on pourrait définir, en

empruntant un titre à Murnau, comme une *symphonie du gris*[12]. Il s'agit bien, en effet, d'une symphonie de fantasmes, mais non pas au sens psychanalytique, ou fantastique, ou tragique, comme ce serait le cas avec Visconti, dont pourtant le film s'inspire. Plutôt de fantasmes comme faiblesse, évanescence. On l'a déjà dit, *Le Cri* est une autre réinterprétation des lieux et des mythes du premier film néo-réaliste, *Ossessione*. Quel genre de réinterprétation ? Quels fantasmes habitent, ou bien n'habitent plus, ces territoires parcourus par le regard vide du protagoniste, Aldo, si différent du Gino de Visconti ? Ces territoires sont encore ceux du mythe sans mythe, de la tragédie sans tragédie. La tragédie moderne, pour Antonioni, consiste justement dans le fait qu'il n'y a plus de tragédie. Le véritable tragique moderne se trouve dans l'interrogation, dans le *pathos* d'une aspiration au rapport avec le tout destinée à l'échec.

Le travail d'Antonioni, partant de l'*Urtext* de Visconti, consiste à effacer ce *pathos*, cette tension angoissée vers un autre lieu, cette notion du sacré et du transcendant qui apparaissaient encore dans la puissance du soleil ou dans la sensualité de Giovanna. Ici, aucun *fatum* ne dirige plus l'action, la nécessité a disparu, et avec elle la grandeur des personnages et des lieux. La route du *Cri* est la même que celle d'*Ossessione*, mais elle est profondément différente, nous ne sommes plus en été mais en hiver, dans le brouillard où tout se perd, où villages, routes, rivière, hommes et terre se confondent, se dérobent à l'œil du protagoniste qui cherche désespérément un rapport avec le monde alors qu'une grisaille indifférenciée cache tout. La tragédie d'Aldo consiste en une expérience opposée à celle de Gino. Si Gino était un Œdipe qui volait la femme au père ou un Egisthe qui s'installait dans la maison de l'ennemi, Aldo n'est plus ni l'un ni l'autre ; il perd, sans comprendre, sa maison, sa femme, l'espace, le paysage, bref tout les points de repère qui avaient construit son identité. La tragédie d'Aldo est donc la perte du tragique. S'il n'y a pas ici de fantasmes, toutes les choses sont fantasmatiques. Avec les ombres du mythe la réalité aussi s'évanouit. Le mythe constituait la substance, le sang qui s'écoulait dans les veines du réel et celui-ci devient exsangue à cause de la fuite des ombres.

Nous comprenons ainsi, grâce à Antonioni, que le néo-réalisme conservait un fort élément de mythopoïèse, la caméra, en dépit des projets de marche sur les pas du personnage

développés par Zavattini, jouait encore le rôle d'un narrateur classique et ne renonçait pas au grand récit épique. Pour être réaliste jusqu'au bout, Antonioni doit éliminer le mythe et n'en laisser que les résidus. Les espaces symboliques d'*Ossessione* se réduisent ainsi à un simple lieu, sans géographie ni routes. Il est en fait impossible de se faire une idée, même élémentaire, de la dérive d'Aldo, ou du temps qu'elle a duré. La « réalité », privée de sa valeur symbolique, n'est que ruines, ombres, le voyage d'Aldo conduit à la mort, mais il est dès le début un voyage au royaume des morts, une *nékya*[13].

Temps, espace deviennent incertains, la dérive, si l'on suit l'enchaînement des images, dure peu, mais les dialogues disent que plusieurs mois se sont écoulés. Ici encore, comme dans la promenade à la mer de *Femmes entre elles*, le temps et l'espace perdent leur valeur linéaire, narrative, la construction syntagmatique contraste avec la chaîne du récit. L'absence d'indices temporels ou spatiaux est significative, tout s'agglutine, à commencer par l'espace-temps. Il ne reste plus qu'un lieu, au sens où on l'a proposé auparavant, un degré zéro de spécifications, frontière entre plusieurs mondes. Il ne reste plus qu'un nom, Goriano, et un décor gris mais inondé de lumière, une grisaille brillante, musicale, terre, ciel, arbres, hommes, maisons, usines ne sont que de variations chromatiques-musicales sur un même thème. Lorsque Aldo retourne à son village nous devinons, en voyant le bébé d'Irma, qu'un an au moins s'est écoulé, mais aucun indice, le changement des saisons par exemple, ne nous permettait de nous en apercevoir.

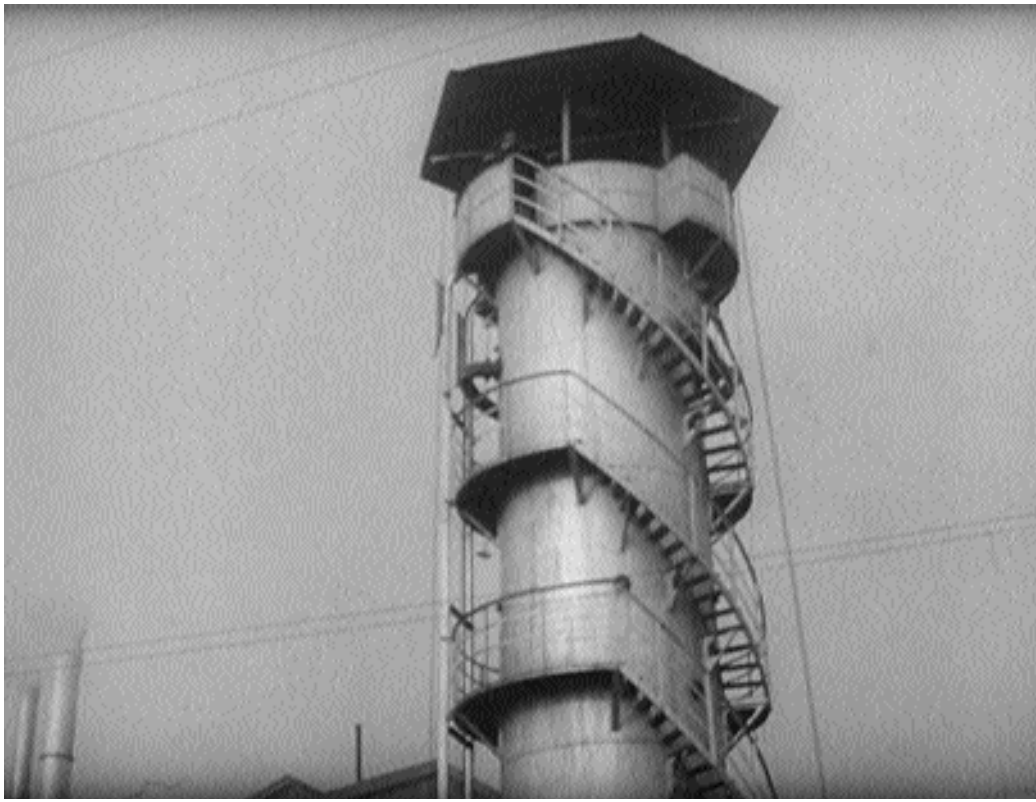
Aldo d'ailleurs parle de perte du paysage dans sa conversation avec Andreina, la jeune prostituée : « D'où je travaillais, je voyais parfois ma maison, la rivière, je voyais ma fille qui revenait de l'école ou qui jouait dans la cour… ». Qu'est-ce que cela signifie ? Pourquoi Aldo parle-t-il d'un décor perdu ? Le début du film raconte exactement la perte de ce décor, la perte de l'espace qui se réduit à un simple lieu.

## Le début et la fin du film : le cycle

Considérons deux séquences, la première et la dernière. Au début, après les premiers plans qui constituent une sorte de prologue, Irma apporte son repas à Aldo dans la sucrerie. Du haut de la tour nous voyons en bas un ouvrier qui appelle :

« Aldo, Irma est là ! ». Un homme entre dans le plan par le côté gauche, pour en sortir tout de suite, nous avons à peine le temps d'entrevoir ses épaules en premier plan. La même chose se répète juste après, Aldo entre de dos. Cette vue semi-subjective d'Aldo, qui est censée nous montrer le décor de sa vie tel que lui-même le décrira plus tard, ne nous dévoile rien, même pas son visage. Le film signale donc avant tout son absence, puis sa présence vague et incertaine, au bord de l'image. À cela succède un plan de la tour, vue du bas, « totem symbolique »[14], comme Brunetta l'a appelée (un des nombreux fétiches de la technologie industrielle que nous allons retrouver dans les films d'Antonioni), et nous voyons Irma, également de dos. Nous retournons ensuite sur la tour avec Aldo, juste à temps pour voir Irma qui s'éloigne. C'est en tout un groupe de six plans où, par trois caméras semi-subjectives et un montage champ contre-champ à distance, l'horizon d'Aldo est défini. Mais quel horizon ? Quel Aldo ? Par trois fois nous le voyons se montrer seulement de dos, sans pouvoir appréhender son visage ; dans le sixième et dernier plan seulement, nous arrivons à le voir, lorsqu'il apprend la nouvelle du départ de la femme, que nous avons par ailleurs déjà vu (il y a une redondance entre paroles et images). La première apparition d'Aldo n'est donc pas un visage, mais une veste grise comme le paysage dans lequel il se confond. Plus tard, nous allons le retrouver avec un manteau usé, seul indice du changement de saison, dans une terre où tous les mois se ressemblent.

Regardons à présent la fin du parcours, les derniers plans. Aldo retourne à la maison et à l'usine, momentanément déserte à cause d'une manifestation. Irma, qui l'a vu par la fenêtre de sa nouvelle habitation, apparemment riche, laisse son bébé à la gouvernante et court en direction de l'usine. Nous la voyons entrer par les grillages. Un long travelling latéral suit Aldo qui s'achemine vers la tour ; celle-ci occupera ensuite le plan toute seule : le plan qui partait d'un champ vide se termine aussi sur un champ vide (chiasme à distance). Du haut de la tour, encore un champ vide, puis Aldo entre, monte l'escalier et regarde alentour, égaré. Le plan indiqué dans le scénario avec le numéro 520 est très différent du film. Ici, Aldo est tout en haut de la tour, il regarde le paysage, mais à l'inverse de ce qui était prévu par le scénario, il ne voit rien, ni « le Pô », ni « sa maison » et encore moins le feu dont on parle dans le texte écrit, mais



juste une vague mixture grise faite d'eau, de terre et de ciel, la même mixture indistincte qui ouvrait son histoire et qui maintenant la termine. Il s'ensuit un cadre analogue à ceux du début, où un champ vide du haut de la tour est rempli juste après par les épaules d'Aldo, qui se penche ainsi sur le film comme s'il en était déjà à moitié sorti. Nous le voyons du bas pendant qu'il hésite. Encore un regard d'en haut, puis la chute et le cri d'Irma qui vient de le rejoindre aux pieds de la tour. Le visage de la femme, serré dans ses mains, nous rappelle le célèbre tableau de Munch, qui donne aussi son titre au film. Cinéma et peinture pour Antonioni ne signifient pas recherche d'une composition érudite, mais recherche du sens profond : le film pourrait être considéré comme une interprétation du tableau, et vice-versa. Nous l'avons vu, la figure stylistique de ces deux séquences est la présence récurrente d'un champ vide, qui commence ou termine les plans, avant l'entrée des personnages ou une fois qu'ils sont sortis. Le thème du récit, perte du paysage et suicide d'Aldo, devient ici forme stylistique.

Dans cette grisaille, on trouve pourtant beaucoup de présences. Revenons au début : lorsque Aldo demande à l'ingénieur la permission de s'éloigner, derrière eux une grande citerne cylindrique apparaît, elle aussi très près et pourtant distante dans le brouillard. Tout comme les maisons et les gens du village, elle est à peine visible, elle se confond avec le ciel : présente-absente, elle menace les personnages. Elle est d'autant plus obscure qu'elle est insaisissable. Cette citerne imposante, à la forme géométrique et pourtant vague, est un autre totem, une présence évanescente mais pour cette raison même menaçante, peut-être encore plus que la tour, le premier élément-signe de ce monde désacralisé de la technique qu'Antonioni interrogera plus tard. Le mythe a donc laissé ses traces là où il a été nié, dans la technologie. Il s'agit d'une opposition entre une technique qui entre dans la vie humaine avec les attributs d'une puissance surnaturelle, et une nature qui au contraire disparaît de plus en plus. Entre ces entités, l'homme, le sujet de la vision, se révèle incapable de soutenir la confrontation.

Nous allons trouver beaucoup d'autres totems de ce genre, grands monuments fétichistes au progrès. On en trouve un encore plus menaçant au début de *L'Éclipse*, puis, dans le film suivant, *La Notte*, la grande silhouette lisse et presque surnaturelle, sacrale, du gratte-ciel Pirelli ; ou dans *Le Désert*