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

LES MYSTÈRES DU PARC

Parcs romantiques et parcs modernes

Considéré par une longue tradition comme une oasis de verdure, une parenthèse de nature au sein d'un monde urbain artificiel, le parc permet au regard de se reposer. En revanche, chez Antonioni, il est fréquemment l'endroit où se cachent mystère, angoisse, tromperie, non seulement pour le crime qu'on y commet dans *Blow up* ou *I vinti*, mais pour le rapport ambigu qui s'y établit entre homme et nature ou entre nature et culture. Pourquoi Antonioni associe-t-il parc ou nature avec l'idée de mort ou de perte d'identité ? Que sait-on de la nature ? Est-elle visible ? Est-elle une force positive ou négative, bienveillante ou destructrice ? Est-ce un mystère extérieur ou intérieur à l'homme ? Il est difficile de répondre. Au mieux dira-t-on que, par ses cadrages et son montage, Antonioni, fait souvent apparaître la nature en négatif.

Pour mieux situer le thème du parc dans la pensée d'Antonioni – il s'agit d'une pensée visuelle, ne l'oublions pas – on doit revenir sur l'idée, toujours actuelle, du parc comme lieu de rencontre entre nature et culture. Cela nous montrera à quel point le réalisateur domine ce problème.

Le parc n'a pas, en Europe, des origines anciennes, il remonte à la transformation du jardin italien réalisée par les

romantiques anglais et allemands – de même notre idée de « nature » est-elle récente. Le parc était, dans les *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau, et chez les romantiques anglais, du poète Pope à l'architecte Capability Brown, le lieu des délices perdues. Les projets romantiques d'une redécouverte de la nature trahissaient une naïveté qui nous frappe aujourd'hui, même si nous nous y abandonnons volontiers en admirant la « beauté de la nature ». Rousseau parle de nature en pensant à un parc précis, celui de son hôte, le marquis Girardin. Son évocation des longues journées passées à herboriser en méditant sur l'homme et la nature, désigne, sans équivoque, la nature romantique :

> Les rives du lac de Bienne sont plus sauvages et romantiques que celles du lac de Genève, parce que les rochers et les bois y bordent l'eau de plus près ; mais elles ne sont pas moins riantes [...]. Comme il n'y a pas sur ces heureux bords de grandes routes commodes pour les voitures, le pays est peu fréquenté par les voyageurs ; mais qu'il est intéressant pour des contemplatifs solitaires qui aiment à s'enivrer à loisir des charmes de la nature [1].

« Romantisme » et « nature », mais une nature construite, apprivoisée, agréable. Girardin, auteur de ce parc, avait écrit un traité, *La Composition des paysages* (1777), où il décrivait l'art des jardins qu'il identifiait à des paysages. La différence entre le parc romantique et le jardin italien réside précisément dans la *simulation* d'une liberté naturelle. Si le jardin italien, *hortus conclusus*, métaphore du paradis terrestre, repoussait la nature vers l'extérieur, au-delà des murs d'enceinte, le parc romantique, anglais ou allemand, ne connaît pas de frontières, tout y est laissé libre comme dans la nature, ou du moins simule cette liberté. Le parc a pour idéal la plus grande simplicité : des arbres et des prés. Au début du XIXe siècle on en trouve l'illustration avec le jardin de Goethe à Weimar, ou encore avec la description que propose une page fameuse des *Affinités électives* (1809) dans laquelle Charlotte, dirigeant la mise en place d'un parc romantique, observe que « personne ne se sent à l'aise dans un jardin qui ne ressemble pas à une campagne ouverte ; rien ne doit y évoquer la contrainte, nous voulons respirer en toute liberté » [2].

Les paroles de Charlotte sont claires : la « liberté absolue » est une simulation, le jardin doit « ressembler » à une campagne ouverte, il n'est pas la nature mais son apparence. Le projet de libération contrôlée des forces de la nature, rêve des romantiques, n'est donc pas un abandon de l'artifice mais la recherche d'un artifice encore plus subtil. Ce projet est voué à l'échec, comme on le voit dans le roman de Goethe, la violence de la nature, sa vertigineuse instabilité se déchaînent derrière le rideau du parc. Le désir de contrôler les forces bienveillantes de la nature, peut-être par la culture, produit un tout autre effet : le parc, faux lieu de délices, est en réalité une frontière entre nature et culture, ordre et désordre, identité et égarement, vie et mort. Nous sommes déjà proches des parcs de nos villes modernes, lambeaux de nature apprivoisée à l'intérieur de la ville.

Antonioni « voit », sans équivoque possible, la fausse tranquillité du parc urbain. Il traduit en images extrêmement riches ce balancement entre deux mondes que trahit la nature apprivoisée. L'inquiétante étrangeté de la photographie et le mouvement de la prise de vue rendent à la nature ce que la culture voulait lui enlever, son instabilité mystérieuse, son devenir indifférent à l'homme en tant qu'individu. Le parc devient une région dangereuse où l'on risque de se perdre à jamais. Le mystère du parc est subsumé dans celui de l'image, il *devient* ce mystère même, car l'image photographique est elle-même rencontre avec le mystère des choses.

Pour cette raison, me semble-t-il, le cinéma d'Antonioni renonce partiellement au récit, le mystère du référent s'insinue à travers les « trous » de la diégèse. La nature se fait multiplicité et contradiction grâce à la tension, au sein même de l'image, entre le connu et l'inconnu.

La séquence égarée

Le parc de l'épisode anglais, dans *I vinti,* apparaît au début du film. Au moment où l'on découvre le cadavre, le jeune Aubrey, qui a tué une prostituée dans le parc, récite des vers de l'*Ode à la mort* de Shelley : « Ô mort, où est ton but ? ». Plus tard, au tribunal, il raconte son crime que nous suivons en flash-back. Il n'y a pas de véritable entrée dans le parc, seul un kiosque à sandwiches marque la limite des habitations, seule nous guide la voix de la femme : « On va au parc ? ». S'agit-il bien

d'un parc ? Ce que nous en apercevons, dans les plans initiaux et dans l'évocation de l'assassinat, fait davantage penser à une zone imprécise, aux marges de la ville. Au sein de la métropole, le parc est devenu une parodie du projet romantique. Peut-être l'a-t-il toujours été car, s'il se prête aux divagations poétiques, il est également l'endroit où se déchaînent les pulsions abjectes, sexe mercenaire et crime. La référence à Shelley évoque la triste fin des rêves de grandeur, l'inadéquation du modèle romantique aux temps modernes. Si la mégalopole est le lieu où l'on perd son identité, et la banlieue celui où l'agressivité mûrit dans la solitude et l'angoisse, le parc n'est pas source de soulagement, de paix, ou de douceur, mais invite plutôt à exprimer de la violence.

À la fin de cet épisode, le reporter Watton appelle son journal pour annoncer la condamnation à mort. Tandis qu'il parle, à l'intérieur de la cabine téléphonique, un superbe panoramique opère une synthèse de la ville, de sa périphérie et du parc, la caméra s'éloigne, s'arrête un instant, en une sorte de suspension réflexive, parcourt la pelouse, les rangées de petites maisons, saisit enfin, au loin, deux joueurs de tennis qui annoncent ceux de *Blow up*. Leur silhouette inattendue suggère que l'existence est un jeu ou une énigme cachée sous les apparences de la normalité.

Le parc des *Vinti*, banal, sans artifice, est peut-être plus inquiétant que celui de *Blow up*, mais c'est dans ce dernier film que le mystère atteint son sommet. Le parc revient à trois reprises. Tout d'abord, le protagoniste y prend des photos [3]; puis, la nuit, il y trouve le cadavre ; enfin, le lendemain matin, il y constate la disparition du corps et, après sa rencontre avec des mimes, s'évanouit à son tour. À cela s'ajoute une autre scène, celle où le protagoniste aligne contre le mur ses photographies de manière à créer une sorte de séquence cinématographique, c'est-à-dire une histoire là où il n'y en a pas. Le thème de ces quatre scènes – et du film même – pourrait être précisément *la crise de la séquence cinématographique* et le hiatus entre différentes formes de représentation qui se révèlent incompatibles entre elles.

Un premier désaccord, évident, surgit entre l'homme et la machine, entre la culture et la technique : l'œil de l'appareil n'est pas équivalent à celui du photographe. La photographie, comme le suggère la théorie de la photogénie, révèle quelque chose que l'œil ne perçoit pas, ébranlant ainsi une concordance présumée

entre des points de vue et des expériences différentes : ce que je vois est différent de ce que voit une autre personne ou un appareil photo. Par là, *Blow up* propose une réflexion sur la précarité d'un sujet dépendant de son très étroit point de vue. Les photographies enregistrent sans comprendre, elles dévoilent un meurtre et ne l'expliquent pas, quand l'homme, qui lui comprend, ne voit pas et, pour se plier aux attentes des autres, doit récuser son regard, c'est-à-dire ou bien tout ignorer comme le lui demande l'inconnue jouée par Vanessa Redgrave, ou bien, sur l'injonction des mimes, voir une balle de tennis qui n'existe pas.

Aux yeux des personnages, à l'objectif de l'appareil photo, se superpose, dans le film, un troisième œil, celui du cinéma. Voit-il d'autres choses ? Plusieurs sans doute, mais elles ne suffisent pas non plus. Le film nous montre d'abord que le protagoniste ne distingue rien et que l'appareil photo a enregistré des images incohérentes. Au-delà de ces mises en relation trop simples, le film propose une donnée aussi impressionnante qu'élémentaire. Il fait nuit, le photographe explore le parc silencieux et obscur qui l'avait attiré pendant le jour. Il y trouve – nous le voyons – le cadavre qu'a saisi l'appareil photographique et, de surcroît, y perçoit le bruissement des feuilles. Dans l'obscurité, les branches agitées par le vent semblent nous indiquer une présence invisible, plus menaçante que le cadavre même. De nouveau, comme dans la ville déserte de *L'Avventura* où passent Claudia et Sandro, nous avons l'impression que quelqu'un guette dans l'ombre ou rôde autour de nous. Nous sommes au seuil d'un autre monde, peut-être est-ce précisément la nature. Mais qu'est-ce que la nature pour Antonioni ? Il est difficile de répondre. La « question » que pose le réalisateur ne serait-elle pas justement celle-ci : *qu'y a-t-il derrière la représentation* ?

Le protagoniste retourne au parc le lendemain matin, mais n'y trouve pas le cadavre aperçu pendant la nuit. Il s'approche de l'arbre, se penche, puis regarde en haut. Une caméra sans doute subjective montre les branches, depuis le point où le photographe est censé se trouver, mais un brusque panoramique nous signale qu'il est, au contraire, debout à notre droite. Il s'agit d'une fausse caméra subjective. Le photographe serait donc regardé par le parc, un parc qui possède plusieurs regards. L'impression est renforcée par un retour sur des scènes

précédentes, où des changements systématiques d'objectif – du cinquante au téléobjectif puis au grand angle – modifiaient les dimensions d'un parc tour à tour plus vaste et moins grand. Les yeux des personnages et ceux des appareils ne sont pas seuls à diverger, les yeux multiples du cinéma ne parviennent pas non plus à former un espace unitaire et le film, en démultipliant l'espace, rompt l'unité de la représentation.

Mais nous, que voyons-nous qui échappe au personnage ? La nature, du moins ce que l'homme peut en saisir, une sorte de négatif photographique, porté par le vent qui en est la trace invisible, ou par le bruissement des feuilles. La photographie n'est donc pas seulement un instrument, un expédient narratif, comme dans le récit de Cortázar dont a été tiré le scénario, elle est aussi une métaphore ou une forme du voir. Si la photographie voit sans comprendre, et si l'œil humain doit ne pas regarder pour comprendre, l'œil du cinéma les surpasse l'un et l'autre quand il saisit la trace de l'invisible. Au cours de l'une des premières projections du cinématographe Lumière, les spectateurs les plus attentifs avaient remarqué, stupéfaits, le mouvement des feuilles d'un arbre. Sans doute Antonioni pensait-il à cette anecdote rapportée par Kracauer quand il disait : « Comme le vent est photogénique… ». Photogénique parce qu'il montre l'invisible [4].

La première scène du parc met en scène une nature docile et soumise. L'impression est déjà différente dans la seconde scène, la présence du cadavre nous obligeant à mieux regarder, à bien ouvrir les yeux. Avec la troisième, nous sommes aux marges de la nature, la vision fait exploser le langage du cinéma. Paradoxalement, le cadavre a été nécessaire pour nous faire percevoir ce que nous avions sous les yeux : les feuilles agitées par le vent, le pré. Se déguisant en clochard pour observer un asile de nuit, le photographe croyait prendre la vie au dépourvu, or c'est la vie même, avec toute son opacité, qui le prend à revers. Sa disparition à la fin, lorsqu'il est englouti par le vert de l'herbe, paraît maintenant presque naturelle, si du moins l'on réfléchit à la découverte qu'il vient de faire : le Moi est une simple convention face au mouvement incessant de la nature. Les points de vue varient à l'infini et se contredisent, comme peuvent se contredire la vue et l'ouïe. À l'aube le photographe fait semblant de ramasser, pour de faux joueurs, une balle qui n'existe pas et que, cependant, nous entendons rebondir,

hors champ, sur les raquettes. Que se passe-t-il ? Cette contradiction confirme que le monde est un mystère auquel nous donnons un ordre fictif afin de le contrôler. À l'intérieur de l'homme s'entrecroisent différentes formes de perception, parfois incompatibles[5]. Cette perception multiple était apparue, un peu plus tôt, lorsque le mouvement de la caméra, s'approchant des photos épinglées au mur, était accompagné par le bruissement du vent soufflant sur les vêtements, les visages, les cheveux en désordre des personnages : deux perceptions distantes, hétérogènes se superposaient. L'immobilité des photographies n'a rien à voir avec le bruissement du vent ; d'où provient l'impression de bouleversement que produit la scène, du mouvement de l'air ou de la découverte du crime ? Y a-t-il même une différence, le vent n'est-il pas un épiphénomène du devenir tout autant que la mort ?

Les mimes, qui apparaissent au début puis à la fin du film, sont d'autres figures de la limite, des figures philosophiques qui s'interposent entre le « monde de la vie » dont parle Husserl et le langage ou la représentation (en espèce le théâtre), qui tentent de rejouer ce monde. L'action du mime n'est pas du théâtre, mais elle n'est pas non plus une action ordinaire, elle est les deux à la fois, un faire signe d'agir, une fiction déclarée. Je crois donc pouvoir affirmer que le mystère de *Blow up* est celui de la multiplicité du monde et des langages, ou bien celui de l'irréductibilité du monde au langage. Quant à la mort qui y est montrée, elle est celle de la représentation classique.

La séquence finale de *Blow up* serait alors une réélaboration synthétique des finales de deux films antérieurs : *I vinti* et *La Notte*. Le premier, on l'a vu, se terminait par le plan des joueurs de tennis aperçus au loin, derrière l'enfilade des maisons de banlieue, dans une normalité évocatrice de la mort ; dans le second film, les personnages disparaissent derrière les arbres, abandonnés par une caméra qui trace un long travelling arrière. *Blow up* reprend l'herbe du parc et le tennis, le travelling arrière est devenu fragment de zénith, soudaine et violente. Sans vouloir en tirer de conclusion, on admettra qu'Antonioni a traité et retraité les mêmes problèmes avec les mêmes images, et mis en cause une représentation qui, plaçant l'homme au centre, ramène la pluralité du monde à une unité fictive. Ce qui reste de *Blow up* ce n'est pas un homme, mais juste un lieu, le pré, qui pourrait être lu comme symbole du monde au même titre que le

jeu des mimes. Plusieurs réalisateurs se souviendront de ce vert à la fois lumineux et obscur, Pasolini à la fin d'*Œdipe roi*, Bertolucci à la fin de *Stratégie de l'araignée*, avec l'herbe poussant entre les rails, Greenaway dont le premier film sera presque une reprise en costume de *Blow up*, ou encore Kubrick avec, dans *Shining,* son plan du labyrinthe évocateur des esprits qui hantent l'Overlook Hotel.

Le mystère de la nature, l'énigme de la vision revenaient dans un projet qu'Antonioni n'a pas pu réaliser, *Techniquement douce* (1966). Le protagoniste fuit la cruauté du monde civilisé (spéculation immobilière, jeux cruels, servilité…) et se perd, à cause d'un accident d'avion, dans une nature hostile, la forêt amazonienne (que le réalisateur souhaitait photographier au plus profond, non sur ses marges). L'inspiration conradienne est évidente[6]; le modèle est *Au cœur des ténèbres*, récit du passage de l'horreur de la culture à l'horreur de la nature, de la régression de l'homme civil à l'état bestial. Mais, dans le scénario d'Antonioni, l'engloutissement dans la nature est remplacé par un glissement incessant de la nature à la culture, d'une horreur à l'autre. Le récit de *Techniquement douce* prévoyait deux histoires parallèles, l'une en Sardaigne, l'autre dans la jungle, sans que l'on sache si l'un des récits entretenait un rapport temporel avec l'autre (souvenir de la Sardaigne dans la jungle ou jungle anticipant la Sardaigne ?). Passage de la nature à l'homme – voire à l'enfant, aussi cruel que le sont nature et science. Ce scénario nous ramène à des thèmes antonioniens déjà entraperçus, comme la vision en tant qu'étrangeté insondable, comme le voyage, expérience triste à cause de l'impossibilité de pénétrer les mondes traversés, comme le sentiment d'être espionné qu'éprouve, dès le début, le protagoniste du récit, une impression que traduisent une fausse vue subjective prise de l'intérieur d'un magasin où il n'y a personne, ou un périscope qui émerge de l'eau pour aussitôt y disparaître. « Il y a un objectif, là, qui nous espionne » est-il dit deux fois[7]. À cela s'ajoute le goût du paradoxe (« La caméra aurait dû se biologiser. La nature et l'homme, qui est son élément, auraient été au centre de mon intérêt »), et l'intérêt pour le principe d'indétermination d'Heisenberg (« Dès que tu entres dans un endroit, celui-ci se modifie devant toi, pour devenir ce que tu veux qu'il soit »). *Techniquement douce* était censé montrer les deux visages de la nature et les deux visages de l'homme, à la fois beauté et horreur.

La scène où le protagoniste anonyme, après sa longue lutte pour la vie, « tombe d'un seul coup, le regard éteint, les ongles enfoncés dans le sol, les yeux pleins de larmes de rage, pointés sur une orchidée sauvage juste à côté de lui », et la course de S., son compagnon d'infortune, qui « s'écroule tout à côté d'un trou plein de vers » sont concomitantes et complémentaires.

Lorsque l'un des protagonistes meurt dans la boue, à côté d'un « trou plein de vers », l'autre expire au bord de la savane, devant les enfants d'une banlieue brésilienne, qui le regardent mourir, avec des yeux « impassibles » et cependant « très attentifs, comme dans un cours d'histoire naturelle ». C'est une métaphore non seulement du cobaye pris sous le regard du scientifique, mais aussi de la proie et du chasseur, et surtout du rapport entre le spectateur classique et le personnage que le spectateur interroge avec la même férocité indifférente. Tous trois, scientifique, chasseur, spectateur, sont intéressés par la destruction de l'objet, ils veulent effacer l'extranéité dont il est porteur. Dans le scénario les points de vue sont renversés, l'homme occidental est observé de la façon dont il avait l'habitude de regarder les autres mourir. On touche ici du doigt l'impossibilité de regarder, étudier, photographier sans détruire. Dans la jungle, comme l'observe Antonioni, il est impossible de construire une perspective, une hiérarchie de plans. Le monde, si on le regarde sincèrement, est un « mélange », un « amalgame » de choses différentes qui n'arrivent pas à prendre le dessus les unes sur les autres. C'est encore Antonioni qui le dit :

> Maintenant je peux dire qu'il y a un rapport inversement proportionnel entre l'horreur de la forêt vierge et sa photogénie, plus la forêt est effrayante, moins elle est photogénique. L'enchevêtrement de la végétation est tellement dense qu'il n'y a pas de plans, les verts ont fondu l'un dans l'autre, tout se mêle dans un amalgame sans profondeur[8].

Notes

1. *Rêveries du promeneur solitaire* (1778), Garnier-Flammarion, Paris, 1960, p. 61-62.
2. Le chapitre VIII des *Affinités électives* met en scène une conversation entre Charlotte et l'instituteur sur le thème du rapport entre contrainte et liberté qui prend pour point de

comparaison l'arrangement des jardins. Rappelons que le livre s'ouvre sur une description de paysage.

3. Dans le scénario le photographe porte le nom de Thomas mais dans le film il perd toute identité. Cet anonymat mérite d'être souligné.
4. L'anecdote, rapportée par Sadoul, a été reprise par Kracauer selon lequel un journaliste parisien, Henri de Parville, aurait proposé comme définition du Cinématographe Lumière « la nature prise en flagrant délit ». Cette phrase aurait été à l'origine de toutes les théories sur « la vie saisie à l'improviste » chères au cinéma soviétique et au cinéma direct. *Cf.* Siegfried Kracauer, *Nature of Film : the redemption of physical reality,* Oxford University Press, Londres, 1961, p. 90. Antonioni a pu trouve ce détail chez Kracauer ou directement chez Sadoul.
5. *Cf.* Miquel Dufrenne, *L'Œil et l'oreille,* Jean-Michel Place, 1991. Dufrenne insiste sur le fait que, souvent, vue et ouïe ont des perceptions différentes, leur concordance étant le résultat d'un arrangement par lequel le sujet parvient à unir artificiellement les différentes impressions qu'il ressent.
6. Dans *Quel Bowling sul Tevere,* Antonioni confesse (p. 67) qu'il a, à un moment donné, éprouvé un grand intérêt pour Conrad et a même songé à un film qui serait un hommage au romancier.
7. Le texte de *Tecnicamente dolce* a été édité par Aldo Tassone, Einaudi, Turin, 1976. Les citations données ici proviennent des p. 59 et 66, xvii, xxii, 108, 111.
8. Id. p. xxiv.