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

LE PAYSAGE COMME FORME SYMBOLIQUE

La réflexion que je propose dans ces pages voudrait récupérer l'une des significations originaires du cinéma, une façon de regarder consciente de la dualité entre le sujet et le monde : loin de résoudre cette relation dans une unité fictive du spectateur avec le monde représenté, le cinéma des origines visait une expérience dualiste de la réalité, entendue comme relation entre sujet et objet. Dès son invention, le Cinématographe Lumière commence une véritable recherche visuelle. Le sujet du regard était bien sûr un sujet dominateur qui appartenait au positivisme et à la période de l'esprit scientifique (l'homme occidental s'apprêtait à la conquête du monde), mais c'était tout de même un sujet qui regardait quelque chose qui ne lui appartenait pas encore, quelque chose de lointain, d'étrange, d'inconnu.

Plus tard, André Bazin parla d'une question qui était à la base de sa conception du cinéma, une question (« Qu'est-ce que le cinéma ? ») qui était plus importante que toute réponse. Interrogation philosophique, donc, si tant est que le propre de la philosophie consiste à accorder moins d'importance aux réponses qu'à ce qui les provoque. Godard dira que si Méliès avait découvert « l'ordinaire dans l'extraordinaire », Lumière, pour sa part, avait découvert « l'extraordinaire dans

l'ordinaire », suggérant ainsi que le regard originel du cinéma était un regard de découverte et, plus encore, de recherche.

Ce discours part donc d'une prise de position fondamentalement dualiste : d'un côté le monde, la réalité, enfermée dans son mystère, de l'autre les discours ou les images qui ne sont pas la réalité mais qui simplement l'interprètent et, face aux images, le regard du sujet qui s'incarne dans le regard du cinéma. Contre la tendance heideggerienne qui absorbe le monde dans le langage, tendance qui aujourd'hui trouve son incarnation la plus parfaite dans l'apothéose du virtuel, Jean-Paul Sartre, dans *L'imaginaire*, à la suite de Hume et de Kant, se plut à souligner, sans qu'il lui fût possible de le démontrer logiquement, combien le réel était différent de son image. Regarder la réalité : c'est-à-dire enquêter sur le noumène, l'interroger toujours, dans un mouvement de recherche sans fin, un mouvement qui n'est pas sans réponse puisque ses réponses infinies sont les images.

Tel *était* le cinéma pour Bazin qui, en sartrien convaincu, paraphrasa quelques pages du philosophe dans son célèbre essai *Ontologie de l'image photographique*. Il s'agissait de récupérer une perspective kantienne, dualiste, qui fait la distinction entre sujet et monde et qui place la réalité en dehors des discours, un choix qui pourrait paraître inactuel en un temps où le langage et le monde sont près de devenir identiques, comme à l'époque post-moderne. En effet, dans notre culture, l'image tend à se confondre toujours davantage avec le simulacre dont elle diffère profondément. Alors que le simulacre ne représente pas la réalité mais se substitue à elle, l'image au contraire est toujours caractérisée, selon Maurice Blanchot, par le principe de l'absence, de l'éloignement et, nous pourrions dire avec les mots d'Antonioni, du « mystère ». C'est le rapport avec l'absence qui définit l'image dont la principale fonction est de représenter, c'est-à-dire de renvoyer à quelque chose qui est ailleurs. L'image nous livre la présence d'une absence. Faudrait-il donc établir une distinction entre le cinéma des simulacres et le cinéma des images ?

Et comme actuellement le cinéma a une tendance toujours plus forte à s'identifier à la réalité, à s'y substituer, à se profiler sur un plan mythopoïétique (les simulacres), nous devons partir à la recherche d'un cinéma réflexif (les images) qui ne désire qu'interpréter, interroger. Un cinéma qui au lieu de produire des mythes – c'est-à-dire des modèles de comportement

à suivre dans la vie – enquête sur les comportements existants, en critiquant, observant, discutant.

Comment peut-on opposer un cinéma des images et de la réflexion à un cinéma du simulacre et du mythe ?

Paysage et culture

Le concept de « paysage » pourrait nous aider à saisir cette différence entre un cinéma du mythe et un cinéma de la réflexion

Considérons quelques images-type qui ont de tout temps caractérisé notre culture. Ulysse qui scrute l'horizon salé depuis les rivages de l'île Ogygie (des vers d'Homère aux couleurs éteintes de Böcklin), Pétrarque qui escalade le Mont Ventoux, Hypérion qui lance un regard sur la mer grecque en pensant : « l'idéal est ce qui a appartenu à la nature », le pays des Indes apparaissant pour la première fois à Christophe Colomb et décrit dans les pages de son journal ; le sublime romantique et les scénarios de ruines qui illuminèrent Byron, Winkelmann ou d'autres voyageurs plus modestes du « grand tour », les paysages exotiques, luxuriants, mais infestés de cannibales qui apparaissent aux deux naufragés de *Typee* ; l'île déserte de Robinson Crusoe, le blanc irréel des glaciers où s'arrête le regard de Gordon Pym ; la mélancolie de Goethe méditant sur le sommet d'une montagne, comme on peut l'observer dans le célèbre tableau de Tischbein, les voyageurs de Friedrich sur le Semmering ou au bord de la mer ; René, assis au milieu de ruines, dans une page de Chateaubriand, le « regard exclu » de Leopardi, avec le buisson qui suggère l'infini. Ce sont ces quelques images qui viennent immédiatement à l'esprit lorsqu'on parle de paysage et qui montrent comment ce dernier et, en particulier, le thème de l'homme contemplant le scénario de la nature est l'une des formes symboliques de la culture occidentale.

Mais ce que symbolisent ces images de paysage est plus difficile à définir. Il faudrait une étude à part pour illustrer la manière dont le paysage condense un problème toujours discuté par les philosophes et les poètes, un mystère qui marque le seuil de la culture, et que nous ne cesserons jamais d'élaborer puisque c'est le fondement inconnu de notre existence en tant que sujet ; c'est-à-dire tout ce que l'on entend quand on parle du rapport inextricable entre nature et culture. Walter Benjamin voyait

dans les paysages de ruines le seuil entre histoire et nature, Simmel le rapport entre nature et art, là où la nature se réapproprie ce que l'art lui a enlevé. Mais d'autres exemples pourraient être allégués pour soutenir la thèse selon laquelle une conception du monde et de l'homme se manifeste dans le rapport qui s'établit entre observateur et paysage.

Certes, le paysage est considéré traditionnellement comme le triomphe de la culture, du regard souverain qui a donné forme au chaos, qui a transformé le monde confus en espace ordonné, lieu de plaisir et de contemplation visuelle. Dans le paysage, l'homme tient un rôle central ou, mieux, dominant. Mais est-ce vraiment ainsi que les choses se passent ? Que nous disent tous ceux qu'on vient de nommer et dont le regard ou l'esprit se perd au loin ? Qu'est-ce qui les attire dans cette vision sans fin, ensorcelée, au-delà de l'ordre apparent ? Dans ces images, le regard est un mouvement qui emporte l'homme au-delà de lui-même, dans la direction de sa transcendance ou vers sa propre origine, au-delà du savoir commun, vers quelque chose de mystérieux qui apparaît et disparaît dans le même temps. On trouve dans ces images l'idée que le paysage est certainement le sommet de la culture, mais aussi juste le contraire, sa frontière, une limite, une sorte de fresque ou de rideau fragile, derrière lequel on sent encore le souffle froid d'un monde inconnu.

Cela suffirait certes à justifier une étude du paysage au cinéma. Si ce topos est récurrent dans la littérature ou la peinture, il devient essentiel dans le cinéma moderne et contemporain. Il s'agit d'un dispositif dans lequel la présence d'un observateur, faisant partie intégrante du paysage, implique une référence à l'acte de voir et à la position de celui qui regarde.

Le paysage est donc une interrogation sur la culture, il n'est pas un objet autonome ; étudier le paysage, c'est étudier une culture, sa façon de construire l'espace et de se comprendre, dans ce rapport entre le connu et l'inconnu que nous appelons habituellement le monde. Étudier le paysage au cinéma signifie aussi réfléchir sur l'acte de voir qui est l'acte constitutif du cinéma même.

Le spectateur comme sujet du regard

Qui est celui qui regarde ? Qu'est-il en train de regarder ? Et surtout : quelle est la place ou le statut du sujet qui regarde ?

En effet, au-delà de la caméra, un autre regard est aux aguets, dans l'ombre, celui du spectateur qui organise et structure son rapport au film, selon des codes et des modèles culturels toujours différents dans l'espace et dans le temps : la perception des œuvres change toujours, on le sait. La stéréoscopie de ces regards, la dislocation réciproque de ces points de vue ne peuvent être ignorées. Réfléchir sur le paysage suppose donc de prendre en compte au moins trois points de vue différents et distants : le regard des personnages dans le film, le regard du film, le regard du spectateur sur le film. Ce sont trois actes différents qui doivent être confrontés et distingués et que parfois la critique ou l'analyse du film ont associés à un niveau unique, attribuant au texte ce qui appartient au personnage ou au spectateur. Ce n'est qu'à une époque récente que ces rôles ont été étudiés dans leur corrélation autonome.

À cette multiplicité de regards, il faut ajouter ce qui caractérise le cinéma, système de représentation qui fonctionne un peu comme le cerveau. Il est potentiellement, comme le notait déjà Münsterberg [1], un instrument intellectuel puisque le changement des points de vue (montage) incarne techniquement le mouvement du regard et de la pensée du sujet humain. En effet, le cinéma a la possibilité, même s'il ne l'utilise pas souvent, de regarder une chose sous plusieurs angles, de s'approcher et de s'éloigner, de s'éloigner aussi de soi-même.

Ce mouvement est aussi proche d'une recherche que l'on désigne sous le nom d'anthropologie culturelle : nous pouvons regarder un autre ou bien nous-mêmes avec les yeux d'un autre. Une civilisation qui oublie de se regarder, ou ignore qu'elle est regardée, est une civilisation destructrice qui annule la subjectivité de l'autre. Le cinéma a été en effet utilisé dans la narration classique pour établir le regard souverain de l'homme occidental sur les autres hommes ou bien sur les femmes en les réduisant à des objets, en ignorant le regard de l'autre. Mais il pourrait être et devrait être aussi le contraire : un lieu de rapport avec l'altérité et avec la différence.

On regarde donc, mais on est aussi regardé. En effet, dans le cinématographe des origines ce rebond des regards était plus

visible : l'opérateur était salué par les passants. Ainsi, par exemple, dans la prise de vue intitulée *Arrivée des congressistes à Neuville-sur-Saône* (Lumière), les congressistes en descendant du bateau saluent l'opérateur que nous ne voyons pas, mais dont nous sentons l'existence grâce à ces salutations. Il se passe la même chose dans les pays exotiques visités par les caméramans des origines, où les enfants et les adultes regardaient l'opérateur et la caméra avec une vive curiosité : nombreux sont les « regards caméra » dans les documentaires des pionniers. Mais on en trouve aussi beaucoup dans les fictions de Méliès. Très vraisemblablement d'ailleurs ces « regards caméra » n'étaient absolument pas remarqués, ni par les premiers opérateurs ni par les premiers spectateurs. Cependant leur nombre est assez important pour pouvoir affirmer que le cinéma des pionniers regarde les autres et qu'il est également regardé par les autres. Il n'est donc pas seulement l'instrument de notre curiosité européenne mais il est aussi la preuve et la démonstration de la curiosité des peuples extra européens.

Dans la narration classique cet indice de réflexivité déstabilisant que figure le « regard caméra » sera remplacé par de nombreux éléments de stabilisation qui donneront une place plus sûre au sujet dans le dispositif cinématographique. Mais il a toujours existé dans le cinéma comique, comme expérience de la subversion. En effet, cet échange entre observateur et observé suscite des craintes, des incertitudes, des réflexions. Le cinéma, s'il est un spectacle, est aussi un système de représentation du monde défiant la pensée la plus complexe.

Regarder et voir

Il faut également établir une distinction entre les différents types de regard, plus ou moins conscients et réflexifs, que nous pourrions synthétiser dans la distinction entre *voir* et *regarder* qui appartient de fait au domaine de l'anthropologie culturelle. L'acte de voir représente un mouvement de définition de l'objet, la constitution de sens, un acte souverain avec lequel nous donnons un nom à la chose que nous voyons, alors que l'acte de regarder représente un moment plus ouvert, un regard sur l'inconnu, sur le mystère qui est toujours devant nous, dans les objets et dans les lieux les plus familiers. Ces deux aspects, malheureusement quasi toujours confondus l'un avec l'autre, ne

se succèdent pas chronologiquement, mais coexistent dans les expériences les plus communes. Et c'est justement le cinéma, encore une fois, qui se charge de représenter cette stratification et de mettre en évidence, dans notre expérience visuelle, la dialectique du voir et du regarder.

Considérons un film de François Truffaut, *L'Enfant sauvage* (1970). Le docteur Itard qui examine le petit Victor, trouvé dans la forêt, s'aperçoit qu'il ne réagit pas aux voix humaines et dit : « Il nous entend sans nous écouter, de même qu'il nous regarde sans voir. Nous lui apprendrons à écouter et à voir ». Écouter et voir incombe justement au savoir et à la culture. Notre aptitude à voir est dépendante de notre savoir, l'homme voit ce qu'il sait, il voit et il nomme les choses, les lieux ou les autres hommes[2]. L'acte de voir est associé au monde des fins, à la valeur d'utilisation des choses. Mais il y a dans l'expérience visuelle quelque chose de plus, c'est l'acte de regarder, la possibilité de se situer au-delà du savoir qui conditionne notre perception, de remonter vers ce qui n'appartient pas encore à notre savoir et que donc nous ne sommes pas capables de voir. L'invisible est une partie constituante et déterminante du visible, comme l'a démontré Merleau-Ponty[3]. La tâche du cinéma est donc aussi de conserver cette ouverture sur l'inconnu qui existe dans le regard enfantin ou dans le regard des « sauvages », c'est-à-dire de créatures étrangères au monde de la culture, comme le petit Victor au moment de sa découverte. Mais il voit peut-être d'autres choses que nous ne voyons plus, c'est-à-dire les possibles. Le cinéma, comme les autres arts, lorsque c'est un art, nous apprend non seulement à voir, ce qui fait partie de notre éducation, mais à regarder, à regarder et à voir dans le même temps, c'est-à-dire à récupérer cette richesse et cette ouverture sur les possibles qui est constitutive du « regarder », sans perdre les connaissances par ailleurs importantes qui subsistent dans le « voir ».

Cette complexité, ces expériences initiales sont présentes dans le cinématographe des origines. Dans le cinéma moderne, la complexité du regard apparaît ou réapparaît très souvent associée au paysage, figure qui met en scène l'acte même de regarder. Nous choisirons le cinéma d'Antonioni comme guide. Là, les scènes de paysage dans lesquelles un homme regarde le monde deviennent des expériences limites, des seuils. Mais de quels univers sont-elles les seuils, de quelle réalité sont-elles les

signes ? En d'autres termes, le paysage dans le cinéma peut-il être étudié comme une frontière ? Et quel genre de frontière ? Entre nature et culture ? Entre les cultures ?

Mais pourquoi Antonioni ? Le paysage dans le cinéma d'Antonioni devient un personnage à part entière, un véritable interlocuteur, parfois un antagoniste impitoyable à l'égard des protagonistes ; ce n'est plus un miroir de l'âme, ce n'est plus le lieu de l'action ; c'est au contraire un étranger à l'action, un lieu vaste et opaque où les personnages risquent de se perdre ; un seuil justement d'où nous entrevoyons les limites de notre culture, entendue comme la somme des modèles et des images qui constituent notre connaissance du monde. En établissant un rapport toujours critique entre personnage et paysage, c'est notre culture, notre regard de dominateurs qu'Antonioni met en discussion. En même temps que le personnage, c'est aussi la caméra qui découvre les limites de son propre savoir. Elle se reconnaît, elle aussi, face à l'inconnu, elle rencontre l'altérité la plus mystérieuse et elle retrouve les racines profondes de notre savoir. Par quels moyens ? Par une critique impitoyable de la puissance du regard.

En effet, les mythes qui paraissent ensevelis dans la nature domestiquée émergent de l'observation du paysage. Le monde oublié, les rêves les plus archaïques n'ont pas totalement disparu, ils sont là, prêts à émerger, violents et mystérieux, derrière la subtile scénographie. Dans les paysages antonioniens, le passé est aux aguets derrière le présent et le mythe est caché dans la lumière solaire de la rationalité (le désert de *Zabriskie Point*…). Mais l'observation du paysage qu'il nous offre n'est pas une chute dans le mythe, elle est plutôt une tentative de ramener à la lumière de la conscience ce mystérieux passé et ces rêves, grâce à une recherche lucide et tendre. Reste à préciser toutefois ce que j'entends par « mythes » ?

Pavese : la culture est une réflexion sur le mythe

Le mythe est une image, un événement extérieur établi pour toujours. Ou du moins, il se présente comme tel, éternel, même si évidemment il ne l'est pas. Sa répétition est le rituel. Reprenant et paraphrasant une célèbre définition de Roland Barthes, pour qui le mythe était « un mot », nous pourrions dire que le mythe se concrétise non seulement dans un mot mais

aussi dans une image. Marilyn Monroe est un mythe, le Far West, l'Orient en sont d'autres. Le mythe en effet se condense dans l'image ou le nom d'un lieu, fréquemment aussi dans le nom commun d'un lieu, plutôt que dans une image humaine. Pourquoi un lieu ? Cet aspect a été étudié par Cesare Pavese qui parle de deux caractéristiques fondamentales se rapportant aux images du paysage[4] :

> Un matin de septembre, lorsqu'un peu de brume s'exhale de la terre, un plateau au milieu des collines, composé de prairies, de groupes d'arbres, et traversé par de longues clairières, et dont le caractère de lieu sacré qu'il dut avoir dans le passé te semble évident, retient ton attention ; dans les clairières, les fêtes, les fleurs, les sacrifices au bord du mystère qui se révèle et menace entre les ombres sylvestres. Là, sur la frontière entre le ciel et l'arbre, le dieu pouvait se manifester. Aujourd'hui, la caractéristique, je ne dis pas de la poésie, mais de la fable mythique est la consécration des lieux uniques, associés à un fait, à une geste, à un événement. À un lieu parmi d'autres on donne une signification absolue, l'isolant du monde. De cette façon, les sanctuaires sont apparus. De cette façon, les lieux de l'enfance reviennent à la mémoire […]. Mais le parallèle avec l'enfance fait immédiatement voir comment le lieu mythique n'est pas tant un lieu spécifique, le sanctuaire, qu'un lieu de nom commun, universel, la prairie, la forêt, la grotte, la plage, la maison qui dans son indétermination évoque toutes les prairies, les forêts… et les anime toutes de son tremblement symbolique.

Nous pourrions dire après cela que le lieu mythique est un lieu saisi dans son aspect sacré ou bien qu'il est exactement ce qu'il y a derrière le paysage. Si le paysage est clair et solaire, rationnel, conscient et anthropocentrique, le lieu mythique est obscur, archaïque et il n'a pas pour centre l'homme mais un dieu disparu, un vide, une absence. Le mythe, c'est le point aveugle du paysage. Les événements de l'enfance deviennent mythiques dans le souvenir qui les élabore mais, du fait qu'aucun enfant n'a conscience de vivre, il est évident que pour la conscience le mythe n'existe que parce qu'il est perdu, qu'il n'est jamais vécu mais seulement revécu : « il faut savoir que nous ne voyons jamais les choses la première fois mais toujours la seconde fois » dit encore Pavese. Cette seconde fois, c'est la poésie, du moins à

l'époque contemporaine où les grands créateurs de mythes ont disparu : « la vie de chaque artiste et de tout homme est, comme celle des peuples, un effort incessant pour déchiffrer ses mythes… puisque l'oscillation des mythes qui passent de l'inconscient à la conscience marque le début d'un processus qui ne s'apaisera que lorsque nous les aurons tous dévoilés ; et ils fuient et retombent dans l'indistinct auquel ils appartiennent avec la partie la plus riche de nous-mêmes[5]. »

Le mythe est donc l'enfance du lieu, ou le lieu perçu à partir de l'enfance. Une enfance métaphorique, bien sûr, c'est-à-dire le point de vue d'un sujet humain qui tend à s'identifier au monde et à croire que tout est éternel, immuable. Le paysage, par contre, représente l'acte de regarder adulte et conscient. Ici aussi il s'agit d'une maturité métaphorique, entendue comme la capacité à reconnaître la scission entre soi-même et le monde, de se détacher des choses ou des êtres, afin de formuler un jugement critique et analytique. Regarder le paysage signifie regarder consciemment, avec un détachement réflexif ; le paysage est le lieu même du mythe, mais il est vu avec un œil distant qui saisit le mouvement dans l'immobilité apparente, la différence dans la répétition apparente, l'altérité dans l'identité.

Anthropologie et poésie

Le paysage est donc l'apparition diurne de l'espace qui, en revanche, révèle sa face nocturne dans le mythe. Mais le dévoilement des mythes n'est pas seulement la tâche de la poésie, comme le dit Pavese ; c'est aussi celle, du moins en partie, de l'anthropologie. Pavese le savait bien, lui qui, traduisant Lévy-Bruhl et Mircea Eliade, inaugura la première collection d'études anthropologiques en Italie. L'idée la plus intéressante est que Pavese, dans ce discours, associe la poésie à l'anthropologie et leur attribue un objet commun, une tâche similaire qui se matérialisera bien évidemment sous des formes diverses. Ainsi dans un autre essai, *La Selva*, Pavese parle de la poésie en termes anthropologiques : « Le sauvage qui nous intéresse, ce n'est pas la nature, la mer, la forêt, mais l'imprévu dans le cœur de nos compagnons, les hommes ». Mais pour Pavese la vraie nature, contre laquelle tous les jours nous devons combattre, c'est l'expérience humaine intersubjective. « La forêt obscure » c'est désormais la ville, la présence des autres : « Le propre de la

ville et de la femme, de la vie en commun… consiste en symboles et lorsque nous les heurtons, notre volonté se tend, frustrée, elle nous laisse impuissants face au mystère». Cette inclination à voir le sauvage, la cruauté, le mystère dans le cœur de l'homme et du monde contemporain revient dans l'œuvre de beaucoup de metteurs en scène du cinéma moderne italien, de Rossellini à Antonioni. Mais, dès maintenant, je voudrais souligner l'analogie qui existe entre l'usage que l'on fait ici du mot «mystère» et celui qu'en avait fait, peu de temps auparavant, André Bazin, pour définir le visage d'Edmund dans *Allemagne, année zéro*: «La préoccupation de Rossellini devant le visage de l'enfant d'*Allemagne, année zéro* est exactement à l'opposé de celle de Kulesov devant le gros plan de Mosjoukine, ici il s'agit de lui conserver tout son mystère» ou celui d'Ingrid Bergman dans *Europe 51*: «Son visage n'est que la trace d'une certaine souffrance».

Esthétique et anthropologie

L'idée qui guide cette recherche est donc celle qui relie la recherche esthétique à la recherche anthropologique et philosophique. De nombreux philosophes affirment la nécessité de voir dans l'art non la production du beau, mais un instrument de réflexion sur le rapport entre l'homme et le monde. De Goethe jusqu'à nos jours, l'idée de l'art comme connaissance a intéressé de nombreux théoriciens. Gregory Bateson, père de l'épistémologie moderne et du concept de «complexité», proposa en 1979 une conception de l'art proche de l'anthropologie et de la science. Le problème de l'art était pour lui un problème cognitif qui devait mettre à jour les nœuds, les liens visibles ou invisibles entre les choses ou entre les hommes. L'art doit être perçu comme un système de relation: «Par esthétique, j'entends ce qui est *sensible à la structure qui relie* […]. *De quelle façon êtes-vous en relation avec cette créature? Quelle structure vous relie à elle?*». La recherche esthétique fait partie de la recherche de la structure qui relie les autres structures. Bateson observe que, dans l'histoire universelle, il y a eu de très nombreuses visions du monde, diverses et opposées, mais que toutes ont soutenu l'idée d'une unité fondamentale qui passe par l'esthétique, laissant espérer que le grand pouvoir de la technique «ne suffira pas à nier l'idée d'une beauté unificatrice

fondamentale ». Le philosophe américain ne propose pas, bien sûr, un retour aux grands courants mystiques du passé, il ne veut pas construire un système nouveau pour remplacer la signification perdue de l'unité, il revendique simplement la nécessité de chercher cette unité : « le fait que nous ayons perdu la signification de l'unité esthétique a été pour nous une erreur épistémologique ».

Quelle part le paysage a-t-il dans cette recherche de l'unité ? Nous le verrons au fur et à mesure de notre voyage, mais il n'est peut-être pas inutile d'en dire d'ores et déjà quelques mots. La vision du paysage va au-delà de la vision traditionnelle de l'homme comme dominateur, comme découvreur et conquérant. Il nous faut donc trouver une autre relation qui se construit sur de nouveaux présupposés, différents des présupposés classiques qui plaçaient l'homme au centre d'un cosmos artificiel ; mais il s'agit de la chercher, non de l'inventer. Les images du parc nocturne de *Blow up* marquent sans doute le point culminant de la réflexion d'Antonioni sur le paysage et sur le mystère de la nature. Le protagoniste cherche ce qu'il ne peut trouver, mais il trouve ce qu'il ne cherchait pas : il est vrai qu'il ne voit aucun paysage, mais toutefois ce degré zéro de visibilité correspond à la très forte sensation d'une présence ; le regard du personnage et celui du spectateur s'adressent au monde extérieur, à ce qui transcende l'individu, le délimite, le définit. Ils découvrent ainsi leurs limites et l'histoire du film est là, dans la découverte d'une limite, dans la découverte que notre vie finit là où commence celle des autres.

Dans le cinéma moderne, le paysage ne doit pas être seulement compris comme un thème iconographique et esthétique, ce qui serait bien peu, mais avant tout comme un problème culturel *esthétique et anthropologique*. Nous allons découvrir que dans le cinéma italien beaucoup de personnages regardent le paysage ; dans certains films, il semble qu'ils ne fassent rien d'autre, du début à la fin. Que cherchent-ils ? Une identité perdue ? Leurs limites ? Ou bien une unité du monde qui n'est plus désormais qu'un souvenir ? Stimulée par le problème du paysage, l'esthétique débouche directement sur l'anthropologie, elle nous amène à réfléchir sur les limites de la culture, de notre savoir, elle devient un problème de connaissance et des limites de la connaissance. En effet, si le paysage est une *scénographie* ou un tableau dans lequel

s'exprime notre culture, nous pouvons aussi penser que le paysage est un voile (*skéné* en grec signifie « voile » ou « rideau ») qui peut nous cacher le monde des autres cultures ou qui peut au contraire nous montrer le point de contact entre notre culture et les autres. Regarder le paysage signifie alors chercher cette frontière et s'arrêter sur le seuil de notre savoir : cela devient une manière de regarder au-delà de soi-même, de chercher à voir ou entrevoir ce qui est derrière le tableau, derrière la scénographie, ce que nous n'avons jamais voulu connaître. Le cinéma peut nous aider dans cette démarche de connaissance et de recherche.

Typologies

Avant de parler du paysage dans le cinéma italien et afin de mieux saisir le rapport dialectique entre voir et regarder, il me semble opportun de parcourir les phases principales de la transformation du paysage dans le cinéma, et plus spécifiquement celles qui soulignent le rapport entre paysage et récit, car le récit est bien la forme de la représentation du monde au cinéma. En effet, si la forme traditionnelle du film est le récit, le problème à considérer sera celui du lien entre raconter et regarder ; il s'agira de voir quel rapport existe entre l'acte de regarder le paysage et l'acte de raconter une histoire. Il faudra donc tout d'abord analyser de quelle manière le paysage peut parfois servir à la construction du récit, s'intégrant à ce dernier, ou bien comment, à d'autres moments, il peut le briser ou le suspendre en ouvrant des lacérations, des temps morts dans la forme du film et du regard. Le paysage oscille continûment entre ces deux extrêmes : l'un d'intégration au récit et l'autre de sortie du récit, d'interruption du flux narratif, d'effraction. Ainsi dans ce bref parcours nous verrons à l'œuvre deux catégories, le paysage narratif et le paysage pictural. J'entends par paysage narratif, un paysage fonctionnel, intégré à la narration et à la dramaturgie du film, c'est-à-dire le paysage diégétique traditionnel ; par paysage pictural, celui caractérisé par un regard réflexif, en partie seulement narratif et dans lequel, comme dans la peinture, le sens n'est pas tant l'histoire racontée que l'ouverture sur les histoires possibles qui sont derrière ou à côté de l'histoire principale.

Parallèlement nous observerons la différence entre *lieux* et *espaces*. Alors que le regard pictural s'intéresse à la descrip-

tion des lieux, description ouverte aux significations possibles, le regard narratif tend au contraire à la transformation d'un lieu en un espace diégétique, destiné à une action, lui attribuant un sens défini, précis, efficient pour l'histoire racontée. Certes ces deux catégories ne doivent pas être considérées comme alternatives et encore moins comme incompatibles, elles coexistent toujours, à différents degrés et sous différentes formes. Nous pouvons ainsi trouver un fort degré d'intégration narrative avec de faibles valeurs picturales, et inversement une forte valeur picturale avec une intégration narrative faible.

À partir de ces observations, on peut distinguer, il me semble, quelques grandes typologies de rapport entre paysage et récit. Au début, nous rencontrons les vues du cinématographe de Lumière et de ses successeurs, Kahn, Comerio et les autres : c'est la période pendant laquelle le cinéma montre simplement des lieux, des personnes mystérieuses, en bref, les lieux du cinéma que nous pourrions nommer à la suite d'un poète italien, Dino Campana, *le panorama squelettique du monde*. Dans une deuxième phase, les premiers rapports incertains entre figure et fond, les premiers mondes diégétiques font leur apparition. Les lieux ou les scénographies utilisés pour raconter une histoire ne sont pas encore complètement transformés en espaces diégétiques, ils conservent encore une forte autonomie par rapport à la narration, et le cinéma joue justement sur ce décalage, comme à l'époque des avant-gardes. Reprenant une phrase d'Ibsen, nous pourrions appeler cette typologie, *le temps des jeux*.

Autre catégorie à examiner : le cinéma de pleine intégration narrative dans lequel le paysage s'incorpore à l'histoire racontée. Nous pourrions l'identifier comme *le temps des mythes*, dans lequel le cinéma construit des mythologies (le western, par exemple) avec leur espace imaginaire, pleinement narratif. L'alternative à ce modèle d'intégration est *le paysage comme ouverture sur les possibles* dans lequel, bien que partant d'une histoire racontée, le regard suspend la narration et récupère la dimension picturale comme dimension mi-temporelle et mi-narrative. Enfin, la dernière phase sera celle de la maturité du regard cinématographique que nous pourrions appeler, citant toujours Ibsen, *le temps de la réflexion*. La narration d'une seule histoire apprend à cohabiter avec l'ouverture sur les autres histoires possibles. L'histoire se construit d'ailleurs dans la relation entre l'actuel et le possible,

entre l'espace (de l'histoire) et les lieux (du cinéma). Le cinéma récupère la stupeur des origines, le regard de Lumière sur le monde, mais il le fait avec une totale conscience, faisant de la narration une réflexion et de la réflexion une narration.

Je voudrais cependant, dès maintenant, éviter une équivoque. Les typologies que je propose ne sont pas successives, même si elles apparaissent à des moments différents de l'histoire du cinéma, les nouvelles formes ne chassent pas les anciennes. Nous pouvons les rencontrer simultanément et devons donc les considérer comme des formes meta-historiques qui coexistent et s'entrecroisent, jouant l'une contre l'autre et se modifiant entre elles. Voyons-les apparaître à quelques moments de l'histoire du cinéma.

« Le panorama squelettique du monde »

Fils du grand mythe scientifique positiviste mais aussi des fantasmagories plus archaïques, situé à mi-chemin entre la science et l'imaginaire, à l'époque de l'exploration du monde et des expositions universelles, le cinématographe à ses débuts fait proliférer de grandioses projets scientifiques ; il y a ceux qui désirent archiver tout le globe terrestre, ceux qui projettent d'emmagasiner l'histoire, ceux qui rêvent de voyager dans le temps et dans l'espace. Avec les premiers opérateurs qui s'avançaient aux frontières du monde pour rapporter toutes sortes d'images, l'art des prises de vue était une espèce de « grand tour » des pauvres. C'était aussi la continuation des lanternes magiques ou des « panoramas » dans lesquels l'information se mêlait à l'imaginaire.

Prenons pour exemple *Rimini l'Ostenda d'Italia,* film documentaire attribué à Luca Comerio, et datée approximativement de 1912-1913. Au début, une longue vue panoramique de 360° révèle une étendue de toits et quelques campaniles. On cherche en vain des constructions qui permettraient d'identifier la ville et on ne la reconnaît que par le titre. On ne nous montre en fait que la vue aérienne d'une ville, semblable à beaucoup d'autres, dans laquelle nous pénétrons grâce aux vues du marché, du port, des scènes de la vie quotidienne semblables à n'importe quelle autre cité portuaire. Le spectateur voit tout mais ne comprend presque rien. Le sens de ces vues panoramiques doit être cherché ailleurs, peut-être dans l'acte même

de regarder, un regard en mouvement qui parcourt l'horizon. Qu'est-ce que Comerio montrait sinon le cinématographe même ? Le but principal est une recherche de l'effet filmique. Le paysage des origines, qu'il s'agisse de lieux naturels ou de scènes de vie, ne sert de toile de fond à aucune histoire, il est lui-même l'histoire, le protagoniste et le discours. La lecture est incertaine, la figure et le fond coïncident. Dans le même temps, ce genre de paysage est très riche justement à cause de sa complexité. On apperçoit des images dont chaque fragment est autonome, point focal d'une histoire possible, et dont les ouvertures sont indéfinies, incalculables. En outre, ces images nécessitent un spectateur attentif et conscient, elles l'incluent dans la vision même.

Ce n'est donc pas le monde qui nous apparaît dans le cinématographe de Lumière mais « le panorama squelettique du monde » c'est-à-dire une série de formes, de silhouettes, de figures qui nous échappent au moment même où elles apparaissent. Le cinématographe était un discours qui se taisait. En même temps le spectateur des origines discerne son propre reflet obscur sur l'écran, soit parce que regarder est le sens de la « prise de vue », soit parce que le spectateur se voit regardé directement et avec insistance par ceux qu'il observe. Nous pourrions dire alors que, avec le cinématographe, on se regarde soi-même dans l'acte de voir, la conscience de la vision prévalant sur l'objet ou sur le sens.

Cependant la signification que ces vues spectrales ont pour nous, et que probablement elles avaient aussi pour les spectateurs de l'époque, est bien différente de ce que l'on imagine. La construction et la lecture d'une image sont toujours basées sur des présuppositions qui se modifient en fonction de la culture d'une époque. Ces changements de points de vue au cours d'un siècle émergent dans le travail de deux poètes et restaurateurs du cinéma des origines, Angela Ricci Lucchi et Yervant Gianikian qui, dans le film *Du pôle à l'équateur* (1986), ont montré ce que nous pourrions appeler la stéréoscopie du regard. En utilisant les photogrammes des prises de vues réalisées dans diverses parties du monde par Luca Comerio et d'autres de ses collègues, mais en les photographiant de nouveau et en les remontant avec leur « caméra analytique », Gianikian et Ricci Lucchi ont construit un film. Celui-ci porte le même titre que le projet de Comerio mais avec une signification et une

forme profondément différentes : il nous montre deux types de visible distants et même en désaccord. En effet, les prises de vues de Comerio voulaient démontrer l'œuvre d'acculturation réalisée par les Blancs, la colonisation de l'Afrique, la conquête du pôle, la domination de l'homme sur la nature, et ces entreprises dans la relecture des deux auteurs contemporains sont devenues des exhibitions terrifiantes de violence et de solitude. Aujourd'hui, à un siècle de distance, les colonisateurs apparaissent terriblement grotesques et sinistres devant les autochtones qui les regardent avec curiosité et stupeur. Ce que nous voyons c'est la trace suggestive d'une nature disparue ou la résistance timide mais décidée d'autres civilisations inconnues face au regard dominateur de l'Occident ; la curiosité, le défi, l'orgueil qui s'expriment dans les « regards caméra » des hommes, des enfants et des femmes de ces pays lointains, nous avertissent que les personnes filmées sont en train de regarder l'opérateur tout autant que l'opérateur les regarde. L'observateur constitue pour les observés un objet d'intérêt tout aussi bizarre. Nous sommes devant des sujets qui regardent, et non devant des objets à étudier. En ce sens, le Cinématographe Lumière va bien au-delà de ce que les opérateurs montraient ou voulaient montrer.

Le temps des jeux : la figure et le fond

Les prises de vue du cinématographe ne voulaient pas raconter d'histoires. Au fur et à mesure que le cinéma apprend à raconter, il semble qu'il cesse de regarder autour de lui et qu'il commence à construire des mondes imaginaires, diégétiques. D'un monde inconnu, le paysage se transforme petit à petit en une scénographie pour une histoire. Mais, entre les deux, il y a une phase intermédiaire dans laquelle le paysage, qui n'est plus une prise de vue pure et simple, n'est cependant pas encore un instrument narratif. Nous sommes dans une zone de frontière entre deux façons de faire du cinéma que nous pourrions appeler *le temps des jeux et de la poésie*, où le rapport entre images et narration est encore indéfini, le rapport entre figure et fond encore vague. Le film primitif joue inconsciemment sur un double registre de représentation : montrer et raconter. À cette époque, le plan est divisé entre figure et fond qui la plupart du temps ne convergent pas vers une seule direction mais se

disputent l'écran. Le plan hésite entre deux possibilités : suivre une histoire ou regarder. Cette incertitude constitue aussi l'âme double du cinéma de Griffith qui se situe entre ces deux façons de faire du cinéma. Dans *A Corner in Weat* (1912), l'incertitude est bien visible entre l'histoire racontée (une histoire citadine) et deux splendides plans champêtres complètement isolés qui ouvrent et ferment le film, où un semeur semblant sorti d'un tableau de Millet s'avance du fond jusqu'au premier plan. Ces deux images de bordure, avec leur durée et leur extraordinaire profondeur de champ, assignent une place précise au spectateur qui voit littéralement le paysan passer à côté de lui et sortir de l'écran.

La poésie du regard, des intervalles, et de la contradiction entre paysage et action revient périodiquement au cinéma. Ainsi, au moment même où Antonioni tourne l'un de ses plus beaux documentaires, *Superstition* (1948), Jean Epstein réalise *Le Tempestaire* (1947) : des femmes enfermées chez elles ont peur « des mauvais signes », comme d'une porte qui s'ouvre toute seule, ou d'un objet qui leur tombe des mains. La tempête y est le protagoniste, elle se déchaîne contre les falaises, formant des colonnes et des jeux d'eau exaltés par la puissance du ralenti et des plans très longs. La nature trouve dans le cinéma non pas un observateur mais un multiplicateur de son mystère, de son obscure puissance. Curieuse coïncidence : le film d'Antonioni tourné en Basilicate traite justement du même thème, les « mauvais signes », hésitant entre montrer et raconter, entre document et suggestion poétique.

Le temps des mythes : l'intégration entre paysage et récit

En revanche, le cinéma narratif réalise une totale intégration diégétique du paysage et tend à contrôler l'espace pour le rendre fonctionnel. Mais, en échange de cette réduction, de cet appauvrissement, il nous donnera une nouvelle richesse, celle du sens. L'image se structure. Le rapport entre figure et fond devient sélectif, le spectateur sait ce qu'il regarde, il apprend à distinguer entre centre et périphérie ou, en termes linguistiques, entre le centre de la focalisation et les présuppositions implicites. Dans le cinéma narratif classique, l'Ouest et le désert deviennent par exemple de véritables mythes : on le

constate dans *Morocco* (Sternberg, 1930) où le paysage est l'une des plus grandes métaphores du désir, mais aussi dans *Three Godfathers* de Ford (1948) qui fait du désert la métaphore du chaos avant la création et la naissance de l'homme. Différents lieux peuvent alors confluer dans la composition d'un espace unitaire. Celui-ci devient un instrument pour la construction de l'action et des personnages. Dans le western, ces deux aspects du paysage coexistent, l'un pictural, mystérieux, l'autre narratif, explicite. Ainsi le western parvient-il à une sorte de mise en scène de l'altérité puisqu'il n'évite pas le mystère de la nature et du paysage mais l'apprivoise, le contrôle. Les personnages entretiennent une relation dialectique avec le monde, ils le subissent, luttent contre lui, mais en font également partie. Dans *The Searchers*, résumé de tout le western, on voit apparaître le mythe dont parle Pavese, le monde sauvage qui est dans nos cœurs. Pour avoir sauvé la race blanche massacrée par les Indiens, le héros, qui vit sur la frontière entre nature et culture, devra payer en se perdant dans le paysage qu'il voulait détruire. Il est donc un symbole (contradictoire comme tous les symboles) de la sécurité, de la force paternelle mais aussi de la violence aveugle, destructive des Blancs. La vitalité des mythes est infinie.

Ouverture sur les possibles

Pensons à combien de femmes regardent la mer. Ce filon plutôt important dans l'œuvre de celui qui a toujours été considéré comme le père du cinéma narratif montre que Griffith est encore profondément incertain quant aux différents types possibles de cinéma. Parmi les images les plus intenses de femmes qui scrutent la mer, nous ne pouvons pas éluder celles d'Epstein qui, dans *Finis Terrae* (1928), construit une véritable rhétorique du sublime. Réunies, telles de grandes taches noires sur la falaise, les femmes d'Ouessant, portant des vêtements de deuil, attendent jour et nuit, cherchant à entrapercevoir l'île de Bannec où leurs fils et maris sont restés bloqués. Leurs silhouettes sombres rassemblées au bord de la mer s'opposent à la blancheur des rochers et de l'écume des lames qui semble envahir l'écran. L'effet est rendu encore plus imposant par le ralenti qui nous mène hors du temps, congèle l'image et la porte vers la photographie ou la peinture, hissant vers le ciel des

cathédrales d'écume et de pierre. Le paysage est ici le protagoniste, l'homme est le spectateur. À la place du mythe nous trouvons la poésie de l'espace et de la nature. Nous ne pouvons donc pas être surpris si ces figures, qui ont une forte connotation réflexive et contemplative, réapparaissent avec une certaine constance dans le cinéma italien du néoréalisme ou dans le cinéma qui lui succède immédiatement. Le regard de Karen (Ingrid Bergman), l'étrangère perdue dans l'île de Stromboli (une île qui ne retrouve sa beauté et son mystère qu'à la fin du film, *Stromboli*, 1951), nous indique l'existence d'un seuil invisible entre deux mondes. Il suffit de comparer ces images avec celles montrant Anna Magnani dans *Vulcano* (Dieterle, 1949), pour comprendre comment l'opposition entre le projet diégétique du cinéma américain et celui réflexif du cinéma italien est aussi le signe d'une différence entre deux façons de regarder le paysage. Ici le paysage provoque non seulement la suspension du sens, l'interruption ou la vacance narrative, mais aussi comme ouverture sur les possibles, il est à l'intérieur d'un récit et cependant en sort, en franchit les limites. Dans le cinéma européen, André Antoine est le premier qui ait découvert, peut-être inconsciemment et du moins à ses dépens, la puissance déstabilisante et la force subversive du simple regard sur le paysage. Il a compris intuitivement qu'en regardant le paysage on peut perdre la trame du récit. *L'Hirondelle et la Mésange* (1924) est un ciné-poème d'une rare beauté sur le regard du cinéma et sur le regard dans le cinéma. Les longues côtes belges vues depuis les canaux ou le carnaval d'Anvers, avec la fête de l'Hommegant, sont une récupération extatique des vues de Lumière et de la stupeur primitive, une fascination qu'Antoine ressent et tente de conserver en l'insérant, cependant, à l'intérieur d'une forme narrative qui était traditionnelle au début du XXe siècle : le résultat est un film divisé, suspendu entre le roman noir à la Feuillade et la poésie contemplative. Nous sommes constamment partagés entre le récit d'une histoire et la stupeur d'un regard dans lequel nous voyons aussi les personnages en train de regarder.

Ce double aspect du paysage, tantôt pictural et tantôt narratif, ou l'un et l'autre à la fois, est ailleurs plus élaboré, plus conscient. Il devient la base d'une relance du rapport entre poésie et narration. Il faut cependant attendre Renoir pour trouver une utilisation du paysage véritablement réflexive, dans

laquelle le mystère surgit en tant que tel, un paysage qui fait partie de l'histoire racontée mais qui cependant lui reste étranger. Nous le voyons merveilleusement dans *Toni* (1934), un film entièrement conçu en rapport avec le paysage et dont on ne peut oublier le long travelling qui accompagne la conversation entre Toni et Ferdinand dans les oliviers, ou bien aussi la rencontre avec Josepha, la piqûre de la guêpe, et plus particulièrement le suicide de Marie dans la barque, véritable tableau impressionniste. Mais c'est peut-être dans *Partie de campagne* que le paysage a véritablement une double fonction : il nous aide à situer les personnages et, dans le même temps il nous invite à les abandonner, à aller au-delà de l'histoire. Les plans de paysage qui suivent le baiser échangé par Henri et Henriette nous montrent ce qu'on ne peut absolument pas raconter, et nous proposent une synthèse de la vie en général. Et pour finir les trois rapides points de vue subjectifs sur le fleuve battu par la pluie finissent de nous confondre et brouillent complètement les pistes : regarder le paysage est dangereux, cela conduit au-delà des personnages, au-delà de l'histoire, au-delà du film.

Le temps de la réflexion

Si le cinéma américain oscille constamment entre le mythe, la perte du mythe et la nostalgie ou l'invention de nouveaux mythes, pour d'autres cinémas, le temps passe plus vite et l'enfance se termine très tôt. La seconde guerre mondiale est une ligne de partage pour tout le XXe siècle. En reprenant la phrase d'Ibsen qui nous sert de guide, nous pourrions dire que pour le cinéma également « le temps des jeux est terminé », le temps de la réflexion commence, et le temps de la réflexion, c'est le néoréalisme. De nouveaux types de cinéma et de nouvelles façons de regarder apparaissent.

Chez le Rossellini de *Rome ville ouverte* quand on demande : « Sœur Pina, qu'en pensez-vous, existent-ils vraiment ces Américains ? », c'est le regard d'Anna Magnani sur les maisons bombardées qui marque inéluctablement la ligne de partage : un point de vue subjectif qui est aussi le coup d'œil furtif de la caméra même. La coïncidence des points de vue d'un personnage et du film fait naître un nouveau type de regard, qu'on retrouve à propos des eaux glacées du Pô dans le dernier épisode de *Paisà.* Là encore on ressent la présence de la caméra

à côté des personnages lorsque les paysans de Porto Tolle, pétrifiés de terreur sur la levée du fleuve, regardent un cadavre flottant à la dérive avec un panneau « PARTIGIANO », ou, à la fin du film, lorsque les résistants capturés et attachés contemplent l'eau avant d'y tomber et de s'y noyer en un sourd plongeon.

Le cinéma italien n'utilise pas le mythe de la même façon que le cinéma américain. Alors que celui-ci tombe dans le mythe ou le recrée et le fait revivre sous des formes modernes, le cinéma italien regarde le mythe et le monde, cherchant à découvrir la part de mythe qu'il y a dans le quotidien. Depuis le néoréalisme, ce cinéma montre une coalescence de la réalité et du mythe, qui suggère, à travers leur confrontation, une réflexion plus large et de nouvelles perspectives. Considérons à ce propos un seul exemple, *Le voleur de bicyclette* (1948). Ce devait être un film tiré du livre de Luigi Bartolini qui racontait un événement de la vie quotidienne, mais De Sica et Zavattini en ont fait une terrible dérive dans le monde de la Rome d'après-guerre : la campagne désolée, les bâtisses carrées et grises de Valmelaina, neuves et déjà décrépies, modernes mais sales et en ruines, les taudis pullulant de misères, le marché des bicyclettes, la messe des pauvres, la diseuse de bonne aventure de la rue Paglia, le bordel, le suicidé du Tibre, la foule des misérables qui entoure le voleur pris de convulsions, vraies ou feintes, la menace de lynchage qui fait fuir Bruno et Antonio, sont autant d'étapes d'une descente dans l'enfer de Rome. Tout est vrai, et tout est, dans le même temps, abstrait et symbolique. La caméra, marchant à côté des deux protagonistes, découvre que ce paysage urbain, peut-être le plus terrifiant de l'histoire du cinéma, est quelque chose d'intermédiaire entre la ville et la fourmilière, entre la nature et la civilisation. Dans les films de De Sica, la caméra montre le réel autant que le mythe ; le monde qu'elle découvre est une jungle citadine, une forêt sauvage dans la cité de Dieu.

La Nouvelle Vague qui se réfère expressément à Rossellini, à Renoir et à cette découverte de l'espace, marque une nouvelle phase dans laquelle le cinéma devient un regard conscient. Si, avec le terme *vision,* j'entends la lecture d'une histoire, un parcours de fascination et d'identification à distance, un « festin furtif » comme le dirait Metz, avec le terme *regard*, au contraire, j'entends la conscience, la présence d'un

observateur dans la mise en scène, l'histoire qui devient la recherche d'une histoire. Avec Truffaut, Godard, Varda se développe ce rapprochement entre le cinéma comme récit d'une histoire et le cinéma comme recherche d'un récit sur le monde. Les décors marins brûlés par le soleil de la Provence dont l'indifférence entoure les déchirements du couple dans *La Pointe courte* (Varda 1954) font de ce film une œuvre suspendue entre regard et récit. Les yeux de Jean-Pierre Léaud scrutant la mer, au terme d'une longue course, font que *Les Quatre cents coups* finissent là où commence la vie, comme ouverture sur les possibles. Au-delà, le petit Victor de *L'Enfant sauvage* nous parle du difficile et douloureux rapport entre nature et culture : angoissé par le travail d'apprentissage auquel le soumet le docteur Itard il s'enfuit de la maison. Un long plan en profondeur de champ le montre courant dans un pré lumineux au fond duquel on aperçoit une grande tache noire, le bois d'où il est sorti et qui semble l'attendre pour l'engloutir de nouveau. Ce plan est l'une des images symboliques les plus intenses de ce rapport entre nature et culture, entre récit et regard.

La place du sujet

C'est avec le cinéma moderne, après le néoréalisme, que le film devient entièrement une réflexion sur le regard : les personnages ne peuvent plus être identifiés comme tels, ils ne servent que de guide à la caméra qui parcourt avec eux l'espace comme si elle le découvrait pour la première fois, retrouvant en partie la stupeur du cinématographe de Lumière. Le cinéma se modifie grâce à l'agrandissement des formats de la pellicule, avec l'abandon rapide du vieux 1,66 pour les nouveaux 1,75 et 1,85 (semblables à l'actuel 16/9). Un nouveau personnage entre alors en scène, l'espace. Le lieu acquiert une autonomie et, s'imposant face aux figures, agrandit les distances, crée des différences et nous parle par son silence même. La découverte de l'espace ou mieux de ce que j'ai appelé lieu, pour le différencier de l'espace imaginaire construit par le film, a comme conséquence l'apparition d'autres histoires possibles dans le film ; en plus de l'histoire racontée, on entrevoit les nombreuses autres histoires racontables, les protagonistes commencent à glisser légèrement sur le fond d'où émergent d'autres protagonistes, d'autres histoires. Telle est la différence entre l'espace et le lieu : l'espace

filmique est un espace perspectif, diégetique, qui propose un centre unique, le lieu a plusieurs centres et plusieurs perspectives. Il apparaît comme un croisement de points de vue, une série indéfinie de parcours entre lesquels le choix d'un seul parcours narratif devient toujours plus difficile, puisqu'il comporte l'exclusion de tous les autres. On constate la même chose avec le temps qui se vide et se dilate, qui devient sensible dans la dynamique sourde des attentes, des silences, des suspensions. Cela est particulièrement perceptible dans la durée excessive des plans, bien supérieure à celle du cinéma classique qui permettait tout juste une bonne lecture des images. La durée qui se prolonge au-delà du temps de lecture de l'image fait que l'image se lacère, que l'œil du spectateur abandonne l'histoire pour s'ouvrir à l'observation et qu'il éprouve la « pression du temps dans le plan »[6] selon le mot de Tarkovskij. Le temps des possibles émerge. Ce temps dans lequel le spectateur ne voit plus seulement un événement raconté, une action montrée, comme dans le cinéma narratif classique, mais aussi ce qui pourrait arriver ou ne pas arriver. Il ne s'agit plus simplement de lire un récit visuel, mais d'apprendre à regarder selon une nouvelle modalité. Cette dernière est celle de l'attente, de l'espérance, de l'ouverture. Elle cherche dans l'image et au-delà de celle-ci ce qu'elle ne montre pas, c'est-à-dire ses aspects implicites et obscurs.

Ces modifications de l'espace et du temps font qu'il est toujours plus difficile et plus compliqué de raconter des histoires. Des distances et des intervalles s'imposent, le vide devient à chaque fois plus important. Une véritable révolution se produit alors dans le regard. L'espace et le temps ne sont plus les simples contenants d'une histoire mais en deviennent, petit à petit, les éléments principaux, des voix, celles que j'appellerai interlocuteurs négatifs puisqu'elles évident la position centrale du narrateur et du personnage. Nous aurons l'impression que le paysage, au lieu d'être regardé, est rempli d'yeux qui observent et surveillent les personnages.

Le paysage ainsi conçu sera donc une clé pour étudier les formes de l'espace, du temps et du regard. Par la lecture de certains films, j'essayerai de montrer comment le cinéma propose la construction d'un nouveau spectateur qui, au lieu de la position centrale, mythique et toute puissante du cinéma classique, a dans le film et dans le monde une situation péri-

phérique. Prenant l'œuvre d'Antonioni comme opérateur je voudrais montrer comment le cinéma a été, peut, et doit être une expérience des limites et non une expérience de la toute-puissance du sujet qui regarde.

Notes

1. H. Münsterberg, *Film. The Photoplay: A Psychological Study*, 1916.
2. Il est aussi vrai, comme l'écrit Paul Valéry, que « l'homme vit et se meut dans ce qu'il voit; mais il ne voit que ce qu'il songe », *cf.* P. Valéry, *Berthe Morisot*, dans *Œuvres*, vol. II, Gallimard, Paris, 1960, p. 1303.
3. M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964.
4. Cesare Pavese, *Del mito, del simbolo e d'altro,* dans *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Turin, 1951, p. 299.
4. *Ibid.,* p. 301, 303, 307, 309.
5. Tarkovskij parle de la pression du temps dans son texte « Il tempo impresso sulla pellicola », dans *Scolpire il tempo*, UBULibri, Milan, 1988, p. 55.