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

REGARDER LE VIDE

Zabriskie Point, ou l'entrée dans le paysage

Changeons de pays, visitons l'Amérique. L'auto de Daria court dans le désert. Après une merveilleuse poursuite amoureuse entre voiture et avion, Daria a rencontré Mark, le jeune homme qui avait volé l'avion, près de la maison d'un vieux peintre qui vit, solitaire, au milieu du désert. Ce peintre n'est pas un personnage fictif, il habitait bien là, comme l'a raconté le réalisateur, qui s'est toujours astreint à marquer le rapport entre des scènes réellement aperçues et la création de symboles – une autre manière de penser par les yeux, en regardant autour de soi. Les deux jeunes gens vont ensemble chercher de l'essence pour l'avion. Leur voiture s'arrête à la grande courbe panoramique de *Zabriskie Point*, ils en descendent pour admirer la Vallée de la Mort. Sur la pierre de granit rouge placée au bord de la route, Daria lit :

> Dans cette zone se trouvent les lits d'anciens lacs creusés voici cinq ou dix millions d'années. Ils ont été déplacés et soulevés par les forces terrestres puis usés par le vent et l'eau. Ils contiennent du borate et du gypse. Le grand pic jaune sert surtout de signal.

Dans cette seule inscription s'annonce déjà tout l'air de l'infini, un air qui n'a rien de froid, qui se révèle chaud, tendre, presque délicat, contrairement à l'étouffante Vallée de la Mort filmée par Stroheim dans *Les Rapaces*. Cette vallée, nous allons le voir, est, sous un soleil brûlant, pleine de vie, de créatures et de divinités du sol, sensuelles et modernes aussi bien qu'archaïques. La courbe de la route dessine une sorte de terrasse, Mark s'y avance, puis se jette vers le bas, par-delà le seuil symbolique de l'inscription qui indique, approximativement, l'âge de la vallée. Ce faisant, il entame une descente dans le temps. Daria lui demande : « Ces plantes, comment font-elles pour vivre ici ? » Puis elle l'invite à courir au fond de la vallée où serpentait un fleuve, maintenant desséché. Mark la prend au mot, il se précipite sur la pente, soulevant après lui un voile de poussière derrière lequel il disparaît. Le sable donne forme au vent, comme le dit Antonioni dans l'un de ses récits, *La Réalité et le cinéma direct* ; il est souvent présent dans cette scène, il remplit l'écran, efface le soleil, couvre la peau des innombrables amants qu'on voit jaillir de la terre. Cette entrée de Mark et Daria marque le début d'un parcours qui les conduit à se fondre littéralement dans le paysage, au point, parfois, de disparaître, taches minuscules, dans d'immenses plans d'ensemble, dans l'étendue de montagnes sableuses qui ont l'air peintes et empilées comme des décors. L'utilisation du grand angle tend à déformer l'espace, elle propose une vue sans perspective qui rassemble des montagnes pourtant distantes, au risque de les plier pour les faire entrer dans le cadre.

Daria rejoint le jeune homme. Ils jouent. Mark a l'impression que tout est mort quand Daria pense que foisonnent ici les animaux, serpents, lézards, lapins sauvages. La caméra les suit, les lâche pour regarder les montagnes bleuâtres, puis l'horizon se voile, tout le paysage perd lentement sa netteté. Plus loin, Daria s'arrête pour regarder une plante épineuse qui pousse, solitaire, entre la poussière et les rochers. Ailleurs, la caméra semble entraînée vers de fausses vues subjectives, du genre de celle que nous avions rencontrée dans *Blow up* ; elle paraît suivre le regard d'un personnage que nous voyons bientôt entrer dans le champ sur un côté, ou bien encore elle le précède et attend qu'il arrive. La partie que jouent Mark et Daria devient un jeu à trois avec la caméra qui s'approche d'eux pour les observer ou s'éloigne au point de les perdre, sous des ciels

obscurcis par l'utilisation de diaphragmes et par les contre-jours. Ils marchent à travers une zone sacrée et semblent le savoir, comme le suggèrent leurs propos qui se font plus graves. Elle fume, mais pas lui, car il fait partie d'un groupe hostile à l'usage des drogues.

L'amour. Sous eux, toute la vallée reprend vie. La séquence débute sur une image de mort, image très brève, presque subliminale et qui ne peut faire peur car sa brièveté la rend presque imperceptible. Nous avons l'impression que le monde prend vie, sans distinguer clairement la limite entre vivants et morts. Abandonnant les amants, comme par discrétion, la caméra regarde vers le haut, puis redescend, lentement, en panoramique, au long d'un pli du terrain. À la fin du parcours, un instant à peine (huit photogrammes, soit un tiers de seconde) apparaissent et disparaissent deux visages jeunes, couverts de poussière, immobiles, la peau terreuse, morts. L'apparition est fugitive, instantanée, elle suffit pour nous introduire au mystère du désert. Sont-ils morts, ou dorment-ils en attendant qu'on les réveille ? Divinités chtoniennes et jeunes *hippies* semblent ne faire qu'un.

Peu à peu, pendant la scène d'amour, la vallée entière s'anime de figures innombrables, vêtues, nues, demi-nues, garçons et filles couverts de poussière qui s'aiment, jouent, se poursuivent, se fuient, s'enlacent à deux, à trois, à quatre, s'assoient, roulent dans le sable qui les recouvre, là, aux confins entre deux mondes. Plusieurs critiques interprètent cette scène comme une vision subjective de Daria mais je trouve l'idée réductrice, c'est une scène d'amour et rien d'autre, nous sommes sur les bords du récit. Points de vue subjectifs et objectifs, réalité et hallucination se croisent dans ces images qui nous portent à la frontière séparant nature et culture, entre récit et discours, entre discours et silence des images. Imprécises et fuyantes, couvertes de craie colorée, les jeunes figures qui jouent n'apparaissent pas comme des garçons et des filles – elles apparaissent davantage comme des « esprits de la terre » ou comme des pierres qui prennent vie à travers l'amour que partagent Mark et Daria, à l'image du mythe de Deucalion et Pirra rapporté par Ovide dans *Les Métamorphoses*. L'anaphore fait partie du langage poétique d'Antonioni. Un bégaiement du montage, le redoublement du saut d'un jeune homme vers un couple qui l'accueille avec des caresses nous ôterait, si nous la conservions encore, l'illusion

d'un point de vue et d'une temporalité linéaires. Ainsi voyons-nous réapparaître deux fois, en alternance avec d'autres, le couple aperçu dans les huit photogrammes cités plus haut. Ils étaient alors morts, perdus dans les replis de la terre, les voici jeunes, unis à tous les autres couples. Tous sont sortis des profondeurs dans lesquelles ils étaient cachés. La réalité du présent se mêle aux mythes les plus anciens. Certains corps s'enlacent jusqu'à former une sorte d'enchevêtrement humain, mélange de terre et de chair, combinaison d'extases bachiques et d'élan hippie, fantaisie qui unit Ovide à la beat generation, la terre et la chair, le paysage et l'homme en un seul grand corps. Enfin, au terme de la scène, un plan d'ensemble nous montre la Vallée de la Mort, désormais Vallée de la Vie, où les dunes, les ondulations, les rigoles de sable sont peuplées de couples et de groupes. Parmi eux, si nous sommes attentifs, nous reconnaissons plusieurs couples déjà aperçus et nous découvrons ainsi que certains des plans antérieurs étaient des agrandissements de cette immense scène d'amour et de vie, de ce chaos qui n'est pas insuffisance mais bien excès de formes.

Parlant du film et de l'accueil qui lui fut réservé, parlant aussi des choses telles qu'elles nous apparaissent et telles que nous les connaissons, Antonioni déclarait avoir montré l'Amérique comme il l'avait vue et non comme nous avons l'habitude de la décrire. Pour renforcer son propos il citait un « philosophe français » qu'il ne nommait pas mais qui était, une fois encore, Merleau-Ponty :

> Un philosophe français connu pour ses études esthétiques écrivait : « Si je regarde une orange éclairée d'un côté, au lieu de la voir comme elle m'apparaît, avec toutes les nuances de lumière colorée et d'ombre colorée, je la vois comme je sais qu'elle est, d'une couleur uniforme. Ce n'est pas pour moi une sphère aux tonalités dégradées mais une orange ».

La référence à la phénoménologie et à l'art comme transformation est claire. L'idée de l'objet, l'image mentale que nous en avons l'emportent dans la perception quotidienne au point d'en masquer d'autres aspects plus complexes. Si je regarde l'Amérique comme je crois la connaître, je perçois ses aspects mercantiles, consuméristes et policiers (c'est la première partie de *Zabriskie Point*). Si en revanche, j'étudie l'Amérique avec « un regard étranger, détaché » (c'est encore Antonioni qui

parle), autrement dit sans présupposés positifs ou négatifs, alors vie et mort, liberté et pouvoir, archaïsme et modernisme se révèlent coextensifs dans cet immense pays. Avec la scène d'amour dans la Vallée de la Mort, la réflexion d'Antonioni sur le possible devient réflexion sur le visible, l'art prend un rôle cognitif à travers l'élargissement du visible. Mais les perspectives à peine entrevues se referment vite sur elles-mêmes, laissant la place à l'image de la vallée telle que « nous savons qu'elle est », morte. Daria regarde autour d'elle, deux plans des montagnes désertes ferment la séquence.

Retournons vers la route où arrive une grosse caravane, un homme robuste et une grosse femme en descendent. La caméra s'arrête pour enregistrer, en premier plan, les étiquettes touristiques collées sur les vitres. À l'intérieur, un enfant lèche un énorme cône glacé. L'homme se tourne vers la vallée et remarque, en connaisseur : « On devrait construire un drive-in par ici, ce serait une affaire ».

Alors, demandons-le nous : qui a vu la scène d'amour ? Daria, nous ou la vallée elle-même ? Au fond, qu'importe. Les cadrages d'Antonioni sont des figures sans attribution qui font vaciller l'identité de celui qui regarde. Mark et Daria se sont fondus dans le paysage, leurs yeux sont unis comme ceux du narrateur et comme des myriades d'autres yeux anonymes. L'explosion de la villa est comme une explosion du langage filmique, une multiplication des yeux, une dilatation vertigineuse du temps qui détruisent non seulement les marchandises mais aussi le cinéma-marchandise.

Profession reporter, apprendre à regarder

Peut-être est-ce dans *Profession reporter* que s'accomplit enfin un parcours d'apprentissage de la vision, de véritable éducation du regard. Locke (David Nicholson) n'est ni hypocrite, ni conventionnel comme l'est le personnage anonyme interprété par David Hemmings. Le parc dans lequel il se perd est, cette fois ci, le monde entier. Le comportement de Locke est dès le début celui d'un reporter de télévision qui sait tout faire, sauf regarder. Rien, pas même les avertissements du sorcier qui a passé des années en France et en Yougoslavie, ne lui fait comprendre que tout sujet est également objet, en fonction du point de vue choisi et que ce point de vue, c'est-à-dire l'identité,

ne cesse de changer. Nous avons noté que le désert devient un miroir pour Locke, à travers la figure du chamelier qui lui renvoie son regard. Abandonné par son guide, il se perd et ne sait où se diriger. Cet aveuglement, lié à sa condition de reporter cinématographique, rappelle ce que nous avons noté plus haut, cette fonction du paysage, ouverture sur des possibles qu'un personnage ne parvient pas à saisir. Le choix de Nicholson et du désert nous renvoie à deux films de Monte Hellman, *The Shooting* et *Ride in the Whirlwind*, dans lesquels Nicholson avait magnifiquement fait ses débuts d'acteur et qui ont peut-être influencé Antonioni. Là aussi le désert était un miroir qui ne renvoyait pas d'image, mais cette fois il ouvre sur un progrès, sur un parcours du savoir et du voir.

Nous nous en rendons compte lors d'une conversation de Locke avec son voisin de chambre, Robertson. Antonioni a fait intervenir cette scène en flashback, peut-être parce que cela lui était utile dans le récit, mais aussi pour montrer que paroles et événements ne prennent leur sens que grâce au souvenir et à la réflexion. Locke est assis à une table, attentif aux photographies qu'il change sur les passeports, afin de prendre la place du défunt. Sur l'image de sa tête on entend la voix *off* de Robertson qui, dans le souvenir, frappe à la porte : « Pardon, je peux entrer ? ». Tandis que Locke continue son travail, la caméra le dépasse, effectuant un lent travelling vers la gauche jusqu'à la fenêtre ; parallèlement à ce mouvement nous voyons un homme, puis un autre sortir sur la terrasse. Nous avons basculé dans le passé sans coupure au montage, les deux hommes sont Locke et Robertson qui s'adossent au mur et regardent le désert, sable et encore sable à l'infini.

> Robertson : « C'est beau, non ? »
> Locke : « Beau… Je ne sais pas »
> Robertson : « C'est tellement immobile, cette espèce… d'attente »
> Locke : « Vous avez l'air étrangement poétique pour un homme d'affaires »
> Robertson : « Ah ! Mais à vous le désert ne fait pas le même effet ? »
> Locke : « Non… Moi je préfère les hommes aux paysages »
> Robertson : « Il y a tant d'hommes qui vivent dans le désert… »

Ces deux regards différents sur le désert sont deux conceptions du monde. Robertson dit ce qu'Antonioni a déjà montré dans *Zabriskie Point*, que le désert est vivant. Locke en est encore à une autre étape que nous pourrions, avec Kierkegaard, qualifier d'*esthétique,* un état où la curiosité est déjà spirituelle mais encore liée au plaisir. La mort symbolique que Locke va se donner, à travers son échange d'identité avec Robertson, est un premier pas vers un apprentissage du regard ouvert, vers un comportement *éthique* (car Robertson, lui, combattait avec les rebelles). Le flashback nous dit que Locke commence à voir autrement, comme Robertson, avec les yeux de l'engagement; après l'échange Locke ne sera plus lui-même, il deviendra un être hybride, lui, l'autre et aucun des deux. Ce premier pas le fait accéder à une dimension supérieure mais encore toute humaine. Les choses lui apparaissent sous un jour nouveau, il commence à entrevoir la vie des hommes du désert, leurs luttes, sans toutefois les comprendre.

Avançons dans le film. Pendant la longue course déclenchée par son changement d'identité, Locke rencontre une jeune femme (Maria Schneider) qui le suit dans ses rendez-vous avec des inconnus. Anonyme elle aussi, elle est une figure mythique, son accompagnatrice vers l'Hadès, sa psychopompe. Nous voici en Espagne. Ils roulent le long d'une grande route bordée d'arbres et vide. « À quoi tentes-tu d'échapper ? » demande-t-elle. « Tourne-toi et regarde » répond-il. De nouveau – rappelons-nous *L'Avventura* – le film construit une fausse vision subjective, Maria se tourne, se lève et regarde la route, mais le plan qui suit repart du bas (nous apercevons la tête de Maria au bord inférieur du cadre) et, dans sa remontée, dévoile un ciel mouvant qui, étranger à ce que voit la jeune femme, nous révèle la vision de la caméra, par dessus sa tête à elle. Une fois encore nous éprouvons la sensation que se répète le mouvement (le saut) vers le haut et que le cadrage entremêle différents points de vue. C'est alors la réalité qui fuit, inatteignable, derrière ce regard démultiplié.

Le voyage, les rendez-vous manqués avec les rebelles, se poursuivent en Espagne. Sur la place de l'église, à San Ferdinando, l'entrevue n'a lieu qu'avec le vent qui balaie ce village tout neuf et désolé. La rencontre est manquée, mais une étrange séquence suggère qu'une rencontre imprévue s'est produite avec quelque chose d'invisible. Maria cueille une

orange dans une olivaie, nous voyons les branches de l'arbre secouées par le vent avec l'orange en tout premier plan, la main de la jeune femme entre dans le champ et détache le fruit. Le plan suivant montre un citron, toujours en premier plan, puis la caméra effectue un lent panoramique vers le bas, court dans l'herbe verte, elle aussi battue par le vent, et découvre Locke endormi au milieu des plantes. Les personnages déjà entrent dans le paysage.

La fuite continue, il y a maintenant quelqu'un qui les suit réellement. Pour ne pas être reconnu Locke se sauve, évite la police, abandonne la grand-route et entre dans le désert proche d'Osuna. La caméra perd le véhicule qui disparaît derrière un tamaris bleu-vert lui aussi malmené par le vent, elle fait halte, repart d'un autre buisson et, dans un lent panoramique vers la gauche, retrouve la voiture arrêtée derrière d'autres arbustes. Longtemps après ? Ou tout de suite ? Dans un film classique l'interruption signalerait une longue halte mais ici tel n'est pas le cas, du moins à ce qu'il semble. Locke se penche pour regarder sous la carrosserie. Traditionnellement le raccord d'images se fait sur le mouvement des personnages mais, à l'inverse des règles habituelles, Antonioni enchaîne les plans sur le vide ou plutôt sur un paysage dépourvu de personnages. Ceux-ci viennent ensuite. Le vent, toujours violent, secoue les arbustes sauvages, soulève le sable, efface l'horizon, tout est plat, même les montagnes bleuâtres, ce paysage revient au désert dont nous étions partis. De tous côtés l'air balaye la poussière et obscurcit la lumière, c'est la parfaite réalisation, chez Antonioni, de ce que j'ai appelé une *épiphanie sans épiphanie,* manifestation de quelque chose qu'on ne voit pas. De nouveau la poussière se manifeste comme protagoniste du cinéma d'Antonioni, maîtresse du cadrage et figure de l'invisible, de la nature, du monde :

> Locke : « Il y a un trou dans le réservoir d'huile ».
> Maria (tranquillement assise sur un dossier) : « C'est beau, non ? »
> Locke : « Oui, très beau ».

En fait, il n'y a aucun paysage à admirer, rien que poussière, vent, soleil qui mélangent terre, ciel et plantes. Ces paroles renvoient manifestement au dialogue avec Robertson, dans un lieu semblable et une même situation d'impasse. Seulement Locke a mûri, il a appris à *regarder* le vide, un vide

qui désormais lui apparaît comme peuplé. Parvenu à un stade éthique il comprend qu'il n'a pas à regarder les autres pour trouver en eux une confirmation de sa propre identité (le « sorcier » le lui avait déjà dit) mais qu'il doit renoncer à cette identité pour être capable de regarder le monde.

Nous voici à Osuna, Hôtel de la Gloire, indiqué, dans le carnet de Robertson comme lieu de rendez-vous avec Daisy, en fait avec la mort. Mais avant la disparition de Locke, nous percevons d'autres indices relatifs à la possibilité et à la capacité de regarder. Locke entre dans la chambre, trouve Maria appuyée à la fenêtre, lui demande deux fois ce qu'elle voit et reçoit comme réponse des descriptions de paysages : une vieille avec un enfant, un homme qui se gratte la nuque, un gamin qui lance des pierres… « et de la poussière, il y a tellement de poussière ici ».

Nous avons déjà rencontré – rappelons-nous *L'Éclipse, La Notte* – des paysages peints sur un mur, fenêtres métaphoriques qui ouvrent sur autre chose. Et ici, au-dessus du lit où est couché celui qui désormais n'est plus ni Locke ni Robertson, se trouve un cadre. La caméra, reprenant sa tactique du détour, part du visage posé sur l'oreiller, monte lentement le long du mur, s'arrête sur le petit paysage : des arbres, de l'eau, une maison. Peinture parfaitement banale, œuvre sans valeur dans un hôtel sans importance, mais la caméra achève sur elle son parcours, comme s'il s'agissait d'un seuil symbolique. Locke vient de raconter l'histoire de l'aveugle qui, ayant retrouvé la vue à la suite d'une opération, s'était suicidé au bout de trois ans parce qu'il ne supportait pas le monde tel qu'il s'était révélé à lui, brutal et sale. Ici, voix et image suivent chacune leur chemin propre, pourtant leur direction, symboliquement désignée par le petit tableau, est identique. Elles vont vers une rencontre entre réel et imaginaire, entre le monde tel qu'il est et le monde tel qu'il pourrait être. La « distraction » d'Antonioni, le détour deviennent un mode de pensée, la pensée du multiple.

Une fois la jeune femme sortie, Locke s'accoude à la fenêtre et tandis qu'il regarde dehors, la caméra l'abandonne et entame un panoramique circulaire qui permettra de le retrouver, par l'autre côté. Nicholson est ainsi passé derrière la caméra, ce que ne permet pas la représentation classique de l'espace, le mouvement annonce ce qui va se produire, Locke se prépare à sortir du film.

Dans le cadrage final nous sommes présents à une mort qui, comme dans la tragédie grecque, est invisible, renvoyée au hors champ. Moment du passage absolu, la mort n'est pas représentable. Un très long travelling avant, figure indirecte d'une sortie de la caverne platonicienne, permet un changement de position qui nous transporte, sans interruption, du dedans au dehors et d'un point de vue à un autre. C'est l'un des plus extraordinaires paradoxes du cinéma d'Antonioni, un paysage sans paysage, un saut privé de saut qui conduit du centre à la périphérie. La caméra part d'une position centrale, devant la fenêtre, sort, tourne sur elle-même et regarde vers l'arrière, c'est du fond que nous regardons, à la fin, la scène du crime.

Il serait à la fois erroné et obtus de considérer la mort, chez Antonioni, comme absence de signification du monde. Elle n'est qu'une sortie du réel vers le possible, symbolisée ici par une figure filmique, le plan-séquence avec rotation à 180° de l'intérieur à l'extérieur. Si Anna, dans *L'Avventura*, avait disparu dans les collures du montage, si le photographe de *Blow up* s'était fondu dans le pré, si Mark et Daria s'étaient unis aux créatures du désert, Locke, en revanche, passe derrière la caméra.

L'inversion est totale, il y a eu changement d'identité, les échanges ont été multiples entre personnages, entre personnage et caméra, entre figure et fond, entre tangible et possible. Le possible, comme la nature, n'est pas le contraire du monde réel que nous voyons, il en est une partie. À travers une mort symbolique nous avons appris que pour réussir à voir il faut regarder avec les yeux d'un autre, ou mieux se servir de plusieurs yeux en même temps.

Identification d'un espace vide : le lieu

Dans ce que nous aurions le droit de considérer comme le testament d'Antonioni, *Identification d'une femme* (1982), l'expérience de la vue acquiert un rôle fondamental, le récit est celui d'une maturation du regard. Le protagoniste, Niccolò Farra (joué par Tomas Milian, jamais Antonioni n'a attaché aussi peu d'importance à un acteur) est un réalisateur (allusion à l'auteur lui-même) abandonné par sa femme qui « en s'en allant, avait aussi emporté la peur », comme il le note dans son carnet. Il vagabonde à travers la ville, cherchant un sujet pour un film et

une autre femme. Il en a déjà rencontré une, Mavi, qui lui pose de nombreux problèmes. Un inconnu, sans doute jaloux, le menace et la jeune femme, malgré leur parfaite entente sexuelle, semble toujours le fuir, jusqu'au moment où elle disparaît. Niccolò part à la recherche d'une femme pour son film et pour sa vie (les deux aspects se confondent chez lui), sans cesser de penser à Mavi. Il a sur son bureau des photographies, dont celle de Louise Brooks dans le film de Pabst, Lulu, qui paraît représenter la femme-nature. Voici que, tandis qu'il regarde le cliché, la caméra l'abandonne pour s'approcher seule de la fenêtre, elle l'oublie pour s'arrêter, une fois encore, sur le paysage, un grand jardin romain.

La recherche de Niccolò, encore enfantine, est la source de nouvelles désillusions. Il rencontre une autre jeune femme, une actrice, mais elle aussi l'abandonne, après l'avoir aidé à chercher Mavi. Au long de sa quête il apprend tout de même à regarder le vide et, dans deux séquences, celle du brouillard et celle de la lagune, la première aussi confuse et incertaine que lui, la seconde pleine de suggestions, nous le voyons regarder. Ses yeux ont mûri. La scène de la lagune nous renvoie à *La Dame sans camélias* (Antonioni, 1953), où la malheureuse protagoniste, Clara Manni, qui rêve de devenir une vedette, une fois invitée à Venise découvre son incapacité à jouer correctement et s'échappe du Palais du cinéma. Un diplomate la suit sur un vaporetto et, profitant de sa faiblesse, réussit à la séduire. La lagune n'est donc pas un espace filmique, elle est un lieu qui change de sens : désolé et désespérant dans le premier film, plein de résonances et de séductions dans le dernier film d'Antonioni, *Identification d'une femme*. C'est pour regarder le vide et écouter le silence que Niccolò va à la lagune. Et, à la fin du film, son attention, la nôtre en même temps, se fixent d'abord sur un autre objet, une pierre ou peut-être un vaisseau spatial, posé sur une branche de l'arbre qui se trouve en face de sa fenêtre, puis sur le soleil – et voici le film qui naît. C'est l'histoire d'une approche indéfinie vers un objet injoignable (femme, monde, lumière) que nous venons de voir. Tout s'achève avec le soleil, accès au mystère même de la lumière ; image qui pourrait être le point final du cinéma d'Antonioni.

Un peu plus tard un splendide court métrage, *Retour à Lisca Bianca*, propose une nouvelle approche de cette réalité hors de notre portée. La caméra divague autour des rochers de

L'Avventura, reprend des panoramiques identiques, observe avec le même effroi la faille et le jeu du ressac là où les personnages avaient en vain cherché l'amie disparue. La caméra est désormais seule à regarder, le protagoniste a disparu, nous n'avons pas besoin de suivre ce guide imaginaire pour aller à la découverte du visible, pour nous rapprocher du monde. Un pas de plus est franchi avec un autre documentaire, *Noto-Mandorli-Vulcano-Stromboli-Carnevale* (1992), le regard du réalisateur affaibli par la maladie s'y promène, solitairement, à travers des lieux qui ne sont pas les siens mais qui ont appartenu à l'ensemble du cinéma italien et rappellent Rossellini (*Stromboli*), Pasolini (*Teorema, Porcile*) et Antonioni lui-même (*L'Avventura*). Le visible devient réfraction et écho, tout lieu est à la fois l'ensemble de ce qu'il a été et de ce qu'il pourrait être. Auteur, poétique, thématique et discours sont maintenant devenus inutiles, ce qui reste est le cinéma.

Nous avons suivi l'itinéraire réflexif d'un œil, parcours initiatique tant pour la caméra que pour le spectateur, au terme duquel, au-delà d'un démontage de la représentation et des certitudes occidentales (savoir, technique, histoire, personnages, identité) apparaissent des images d'une extrême simplicité, pas même des images au sens traditionnel (mer, brouillard, poussière, lumière, obscurité). L'œil apprend à contempler le vide, par là à reconnaître et à aimer ses propres limites – limites du sujet, de la connaissance, du regard.

La *réalité*, suggère le cinéma d'Antonioni, est l'un de ces concepts-limite qui marquent les confins de la connaissance. Nous ne savons pas ce qu'elle est, mais si par malheur elle n'était pas, nous aussi serions perdus. Nous ne parviendrons jamais à la rejoindre ni à la toucher, elle n'est jamais là où nous la cherchons. Comme le soleil, la jungle, la nature, elle se ferme sur elle-même et s'éloigne tout en se donnant, mais l'ignorer serait une défaite, cause d'une terrible absence. C'est seulement en prenant conscience de nos limites que nous parviendrons à savoir qui nous sommes. Prétendre que la réalité n'existe pas, ou que quelque chose d'autre pourrait prendre sa place, revient à perdre la conscience des limites, à se laisser aller au vertige de la toute puissance :

> L'instant est dramatique mais le personnage n'est pas obligé de regarder l'autre, il en connaît le visage, il sait ce qu'il pense et

pourquoi. C'est ailleurs qu'il doit se tourner pour comprendre, vers le vide.

Autre chose, il te faut apprendre à regarder. Quand les choses très petites t'apparaîtront aussi hautes que des montagnes, reviens me voir.

Notes

1. Lisons Ovide : « Les pierres commencent à perdre leur dureté, au point de prendre des formes humaines mal définies mais assez semblables à des statues à peine ébauchées » (*Les Métamorphoses,* I, vv, 400, 401, 406). Le panoramique qu'effectue la caméra semble traduire exactement cette impression, il va des rochers arides et brûlants aux deux visages enfouis dans la terre, bleus avant de prendre vie. Ce mouvement peut se lire comme une découverte de la vie qu i est cachée dans les pierres, ou encore comme un passage de l'état de la pierre à celui de statue, encore sous l'emprise de la mort, pour arriver enfin au mouvement de la vie. Cette hypothèse suppose qu'Antonioni lisait les poètes latins mais la citation de Lucrèce placée en exergue de son recueil de récits, *Quel bowling sul Tevere,* semble en apporter la preuve.
2. *Fare un film, op. cit.*, p. 93.
3. Michelangelo Antonioni, *A volte si fissa un punto*, Catania, Il Girasole, 1992, p. 26.
4. *Ibid.*, p. 33.