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

LA PERTE DU PAYSAGE

Un film à la manière de Cézanne, *L'Avventura*

Nous avons vu, en suivant les films d'Antonioni, comment le cinéma avait mis en crise l'espace mythique, confronté l'ombre du mythe aux lieux sans mythe, donné naissance à un regard nouveau. La notion « d'œuvre ouverte », proposée par Eco, appliquée par Chatman à Antonioni[1], ne suffit pas pour cerner la multiplication des regards dans *L'Avventura* où, le regard unique, central dans nombre de fictions, fait place à des yeux innombrables. Le regard d'Antonioni n'est pas seulement ouvert sur les possibilités de sens, il trouve son sens même dans l'écart entre *voir* et *regarder* et par là redéfinit la position de l'homme au sein de l'univers.

La découverte d'une visibilité du monde conduit directement à la crise de l'homme contemporain qui prend conscience de sa position périphérique, de son insignifiance, du caractère factice de son identité. On pourrait comparer cette révolution à celle que Cézanne provoqua en peinture. Celui-ci disait à Gasquet que personne n'avait jamais vu la Sainte Victoire. Les habitants du lieu, plongés dans leur « inconscient utilitaire », savaient tout de cette montagne sans être jamais arrivés à la regarder directement, mais lui la voyait de plusieurs manières, non pas successivement, mais simultanément.

Avec Antonioni se produit quelque chose de comparable. L'abandon de la forme filmique traditionnelle, le refus de nouer l'espace autour du narrateur-spectateur, l'absence d'un sujet unique, central, nous permettent d'entrevoir, derrière nos stéréotypes, la nature ou du moins son ombre fugitive. Comme dans la peinture de Cézanne, ce qui apparaît ici n'est pas une autre figure opposée aux précédentes, mais une série indéfinie de possibilités.

L'art, disait Klee, ne reproduit pas mais « rend visibles les choses » et la remarque peut s'appliquer à *L'Avventura* qui prend pour thèmes le paysage et la découverte du visible.

Dans la première partie du film, le long épisode de la disparition d'Anna marque la rupture du rapport entre l'homme et le monde. Le sujet qui lui donnait forme en le regardant n'est désormais plus là et le monde, cessant d'être un *kosmos* structuré, devient *kaos*, rassemblement confus de choses et d'événements. Simultanément, ces deux termes changent de sens : le *kosmos* n'était pas harmonie de l'univers mais fiction produite par un sujet qui se croyait tout-puissant et central tandis que le *kaos* devient ouverture effective du monde car, une fois abolie la centralité de l'homme, la nature retrouve son autonomie et s'impose sur l'écran. Le *kaos* a une valeur positive, heuristique et le *kosmos* une valeur négative, limitative.

En effet, pendant l'inutile voyage de personnes aussi superficielles que Sandro (Gabriele Ferzetti) ou Raimondo (Lelio Luttazzi), se produit une expérience grandiose : la rencontre avec une force archaïque, primordiale, qu'ils ne voient pas, mais que la caméra entrevoit, en se glissant, à côté d'eux, jusqu'au seuil du monde visible, jusqu'aux confins au-delà desquels on ne peut aller, là où se devine une autre présence impénétrable. Découverte de l'altérité du monde, du monde sans homme et sans Dieu, l'expérience renverrait à l'image archaïque, ensevelie dans l'inconscient, reniée par la culture rationnelle moderne, connue pourtant des spécialistes de la mythologie grecque : Dionysos.

Tel est bien le sens général du terme « Avventura » : aller jusqu'au seuil de l'inconnu, pour ensuite revenir en arrière. Anna (Lea Massari) devient une figure double, polysémique : d'un côté, elle est l'exemple de l'individu contemporain qui a perdu son rapport avec le monde, elle le montre par son inquiétude, son mécontentement, son instabilité ; de l'autre elle

est, par sa sensualité, sa sensibilité qu'elle ne sait pas exprimer, une métaphore de ce que cet être a perdu : la plénitude et l'intégrité du sentir. Ainsi le film, surtout dans sa première partie, assume-t-il la couleur d'un *mythe sans mythe*, la disparition d'Anna pourrait même être lue comme le mythe d'une Proserpine laïque, née après la perte du sacré. Proserpine avait été enlevée pour devenir reine des enfers (le mythe est justement situé à proximité de la Sicile) et la disparition d'Anna se joue comme un enlèvement pour ceux qui ne savent voir que le négatif, le manque, dans un monde que les dieux ont depuis longtemps abandonné (l'apparition de la Bible à un certain point, dans les mains du père d'Anna, est très significative à ce propos). Anna est donc un symbole au sens classique, une image double, une condensation d'instances contradictoires. Même sa courte présence dans le film suggère que ce qu'elle signifie est aussi fugitif que sa figure.

Dès son début, le film est parsemé d'indices de perte et de signes d'une mystérieuse présence. Dans le prologue déjà on entend le père d'Anna, ancien ambassadeur (Renzo Ricci), parler avec un gardien de la villa et se plaindre de l'avancée de la ville : « Si l'on pense qu'il y avait là un bois ! ». Après cette phrase intervient un plan sur Anna qui apparaît pour la première fois dans le film. Ce raccord offre tout de suite une première indication de lecture : la jeune fille est associée à la perte du paysage. Le bois, on l'a vu, est le lieu sacré par excellence dans la culture classique et l'avancée de la ville préfigure ici non seulement « la liquidation des faunes » (dont parlait Schiller) mais bien l'élimination du bois lui-même, de ce lieu où l'on rencontrait la nature comme totalité, et comme mystère (Eleusis était dans un bois). Dans ce début de film, Ricci semble une sorte de divinité saturnienne dont le désarroi manifeste montre la fin d'un monde, d'une ancienne culture. Ce sera lui en effet qui, plus tard, prendra la Bible dans ses mains.

La relation entre thème et style s'intensifie avec la disparition d'Anna. Lorsque les excursionnistes s'approchent de Lisca Bianca, un autre indice signale une présence mystérieuse, dans la scène où Luttazzi jette le journal dans la mer comme dans une poubelle (mépris de l'homme économique pour l'environnement et pour l'immensité sacrée), mais un vent très fort entraîne la feuille, révélant l'existence d'une force supérieure, invisible, qui les arrachera de leur monde ; c'est ici

que *l'Avventura* commence. Pour ne pas parler du « requin » qu'Anna dit avoir vu en se baignant ; elle qualifiera ensuite sa remarque de « sottise », mais nous avons aperçu une nageoire sortant vaguement de la surface de l'eau ; peut-être n'était-ce qu'un dauphin, mais cette présence inconnue devient effrayante du point de vue des personnages. Les restes préhistoriques de Panarea sont autant de traces de vies lointaines : Corrado, quand il est sur l'île, examine attentivement la poignée d'une amphore comme si elle avait un lien avec la disparition de la fille, ou comme si elle l'intéressait davantage que la recherche d'Anna.

Les yeux entre-temps se multiplient. Quand les excursionnistes arrivent à Lisca Bianca, un plan à forte connotation subjective montre l'approche du bateau depuis l'île où pourtant, nous le savons, il n'y a personne (les personnages ne rencontrent qu'un berger qui dit arriver de Panarea). Le plan suggère que l'île elle-même regarde. De tels plans sont récurrents dans la séquence, ils font penser à des *vues subjectives sans sujet*, figures paradoxales qui installent un observateur virtuel à une distance indéfinissable, comme si le lieu même regardait ces personnages qui ne sont pas des personnages. Ceux-ci manquent d'âme, presque de corps et leur identité ainsi que leur apparence physique sont si médiocres que l'on croit voir en eux des simulacres.

Dans la séquence de la recherche d'Anna, les regards des personnages se croisent rarement : au premier plan d'un visage occupé à observer succède souvent un plan sans rapport avec le précédent, différent tant par son éclairage que par son arrière-plan ; les personnages ne sortent ou n'entrent pas au bon moment ; la caméra part d'un plan vide, pour ensuite découvrir par un panoramique un personnage occupé à regarder ; ou alors elle le laisse hors champ pour s'attarder sur les rochers ou sur la mer. Les ruptures de champs ne manquent pas, nous faisant trouver un personnage à un endroit différent de celui où nous l'avions imaginé. Antonioni même, à propos de ses « erreurs de grammaire », dit : « Je les fais exprès, parce que je pense ainsi obtenir davantage d'efficacité. Par exemple, grâce à une utilisation non orthodoxe du champ-contrechamp, à des erreurs dans la direction des regards ou des mouvements[2]. » Nous trouvons des caméras subjectives fausses ou décalées comme celle de Corrado regardant la mer et le ciel, avec une caméra subjective qui part en retard, créant un décalage temporel

évident (une sorte d'*overlapping editing*). Le temps s'agglutine, la durée est incertaine, elle semble ou très longue ou très courte. L'espace lui aussi est confus : la petite île a l'air perdue au milieu de la mer, mais parfois on voit tout un archipel proche qui est tantôt immense, tantôt minuscule. La lumière ne raccorde pas dans les champs-contrechamps : à un plan rapproché de Sandro fait suite un contrechamp de Claudia sous un ciel différent, plus sombre. Ici l'emploi du *champ vide au début du cadrage* se perfectionne, pour désorienter notre perception du temps, car si, d'ordinaire, un champ vide marque un intervalle de temps, son emploi continu dans une même scène rend la linéarité chronologique incertaine. La construction de l'espace et du temps est fragmentaire, indéfinie, elliptique, elle produit une impression d'égarement où s'efface toute perspective. Bref, ces dislocations continuelles, ce montage moins elliptique que systématiquement non coordonné, donnent le sentiment que l'île est hantée par des yeux, que s'y joue un point de vue multiple, irréductible à l'unité, un *regard polytrope*, multiforme. Ici commence la dissolution du regard d'auteur dans le cinéma d'Antonioni. Si jusqu'à présent nous avions assisté à une prééminence de l'espace par rapport à l'histoire, dorénavant nous trouvons aussi une multiplication du regard, à travers de fausses caméras subjectives, de faux raccords, des perspectives tordues qui multiplient directions et sujets. L'auteur n'est même plus nécessaire, la poétique et la thématique commencent à paraître superflues, dans cet éclatement qui reflète la crise d'identité de la culture contemporaine. Le regard antonionien commence à aller au-delà d'Antonioni même, l'homme semble désormais égaré face à la complexité des phénomènes.

Ce regard multiple prend possession du film pendant la séquence de la recherche d'Anna, comme si les observateurs mystérieux étaient des entités archaïques, distantes, faibles mais encore existantes. On pourrait dire qu'Anna a été absorbée par le paysage, qu'elle s'est cachée afin de voir ce qui se passe quand elle n'est pas là, comme ce fut le cas de Towers, dans le récit déjà mentionné de *Quattro uomini in mare*. Ou bien, elle est cachée dans le dessin du film, parmi les plis du montage, comme dans ces jeux où il s'agit de découvrir la petite silhouette d'indien dessinée parmi les lignes d'un paysage. Wittgenstein, cité plusieurs fois par Antonioni, proposait cet exercice pour montrer que voir et interpréter sont la même chose[3]. On

pourrait même penser qu'Anna est entrée dans le paysage qui, à partir de sa disparition, prend une violence inattendue : la première phrase prononcée après sa disparition est celle de Giulia : « Le temps est en train de changer ». Phrase qui n'est pas aussi « banale » que le prétend son mari Corrado. La coïncidence entre le changement de temps et l'absence d'Anna renforce le sentiment d'une présence qui ne se trouve pas seulement derrière la caméra mais également tout autour. Dorénavant, plus les autres personnages s'acharneront à chercher Anna, plus ils se trouveront face à la puissance de la nature, à son impétuosité tyrannique marquée par les flots, le vent qui trouble les visages, les rochers qui tombent à l'eau, le bruit des ondes dans le ressac du grand canal, les nuages qui font varier sans cesse la lumière du paysage. La violence destructrice de la mer et de l'orage, l'agitation générale, sont précisément la composante dionysiaque de la nature que les personnages ne voient pas ou qu'ils ne voient que sous sa forme figurale, l'éclipse d'Anna, cherchant en somme, sans le trouver, ce qu'ils ont sous leurs yeux. Mais qu'est-ce que la caméra voit, au-delà des divagations de figures éparpillées en quête d'un « graal » qui est à leur portée ?

La nature est ce que nous ne pouvons pas voir. Imbus de culture, nos yeux ne peuvent pas aller au-delà du savoir même. Et pourtant je crois que, dans ce film, le cinéma est allé jusqu'au seuil du visible, jusqu'aux frontières entre culture et nature. Il y parvient grâce à une utilisation fine du montage qui ne détruit pas la séquence classique mais l'ébranle juste un peu, créant des interstices par lesquels le voile de la représentation semble se déchirer, pour nous laisser à peine entrevoir, ou même juste imaginer, ce qui est derrière. Peu à peu, le point de vue du narrateur central est démembré.

Ces interstices ouverts dans le visible sont les failles à travers lesquelles le mystère, l'inconnu, représentés par le concept très ambigu et incertain de « nature », s'introduisent dans le film. Qu'est-ce que la nature, dans le cinéma d'Antonioni ? Je vais essayer, plus tard, avec *Blow up*, de reprendre ce thème ; pour l'instant, nous nous limiterons à remarquer qu'ici la nature n'est visible que de façon négative et en tant qu'incertitude. La nature est la multiplicité des points de vue, elle est le sacré en tant que résistance du monde à la perspective centrale que l'homme voudrait imposer.

Dans l'épisode du berger, nous percevons, toujours avec une ironie anthropologique, le choc de cultures désormais profondément éloignées. La scène où il parle anglais aux excursionnistes et décrit sa famille fait référence à un autre moment du cinéma de Rossellini : l'épisode de *Stromboli*, où les bergers que Karen (Ingrid Bergman) trouve si primitifs parlent très bien anglais. Mais si chez Rossellini la rencontre est tragique, ici elle est au contraire rendue amèrement comique par l'incompréhension qui caractérise les dialogues. Ainsi, par exemple, le matin Sandro demande au berger : « Qu'est-ce que vous faites debout si tôt ? » et l'autre répond : « Cinq heures du matin, vous trouvez ça tôt ? ».

Ce regard *polytrope*, qu'on le lise en termes sémiologiques, symboliques voire mythiques, souligne la crise qui afflige la représentation, *l'affaiblissement de la forme en perspective et du montage qui assurent la correspondance entre les plans et les champs différents*, le manque de corrélation entre voyant et vu, entre sujet et objet. Le monde n'est plus un objet représenté. C'est pourquoi, j'ai montré que dans cette séquence, il n'y a même plus un monde, un *kosmos*. La nature ne se manifeste que de manière négative. C'est un rassemblement de terre, de ciel, de mer, de vent, un vent continu, violent, telle la trombe d'air qu'Antonioni aurait voulu filmer mais qu'un marin « coupa » en pratiquant un exorcisme qu'il tenait de son père. Le paysage de *L'Avventura* est un *rideau déchiré*, pour employer une métaphore à la Hitchcock : l'image peinte, contrôlée, apprivoisée par la culture s'est comme lacérée et, à travers les fissures du montage, on ressent le souffle de l'inconnu. Métaphoriquement le vent bouleverse le montage du film aussi bien que les cheveux des personnages.

L'Avventura est d'ailleurs, comme le dit le réalisateur, le film de la plus grande ouverture, de la découverte des possibles : « mon problème était autre, comment raconter la vérité du film et en même temps faire taire les autres vérités qui surgissaient en marge, qui poussaient avec autant de force ? Comment prendre en considération les unes en tant que mesure des autres ? »[4].

Considérons une autre séquence : celle de la ville déserte de l'*Ente Riforma*, où Sandro et Claudia passent pendant leur voyage de recherche en Sicile. Ici encore, il ne s'agit que de sept plans remarquables par leur grande efficacité dépaysante. Dans la ville déserte personne ne regarde, et pourtant, tout au long de

la scène, nous avons l'impression d'espionner ou d'être espionnés, et les personnages éprouvent le même sentiment.

Les « possibles » constituent ici le fond magmatique et incertain sur lequel les figures se dessinent comme en surimpression tant leur identité vacille à chaque photogramme. Les « autres vérités » possibles du film, dont parle le réalisateur, ne deviennent pas un pur néant, elles ne sont pas confinées dans le domaine du non-être mais continuent à agir aux frontières de l'image, le hors champ n'ayant jamais été si riche d'histoires et de choses possibles qui rendent tout incertain. Antonioni essaie de saisir chaque événement dans sa forme encore indécise, ouverte, pour le laisser ensuite fluctuer parmi les démaillages du montage.

Le succès extraordinaire, inattendu, de ce film pourrait être attribué au fait qu'il correspond, même si c'est de façon indirecte, au désir de voir le cinéma créer une mythologie moderne – c'est du moins ce que Bazin disait à propos du western. *L'Avventura* n'est pas un film profane. Il n'efface pas le concept de sacré, ne renonce pas à cette création de mythes si importante pour assurer le triomphe du cinéma au XXe siècle, le film *réintroduit le mythe en forme négative, en tant que bouleversement*, en tant qu'égarement dans un monde où il semblait désormais impossible de s'égarer. La nouveauté de cette œuvre consiste peut-être dans le fait qu'elle propose un ancien sujet, déjà connu de l'homme méditerranéen, l'expérience de la panique et de la sacralité du monde, mais sous la seule forme désormais possible dans un univers que la technique a désacralisé : la forme de l'aventure. Brève ouverture, aveuglement temporaire, *L'Avventura* est apparition irregardable d'une proximité, une déchirure tout de suite refermée, oubliée par ces hommes ou mieux, par ces ex-hommes et ces ex-personnages. *L'Avventura* marque l'accomplissement de ce qu'on pourrait appeler *la récupération du sacré après la perte de l'aura*, c'est-à-dire le grand effort de l'art du XXe siècle pour réagir à la violence de la technique et employer cette technique contre elle-même.

Un film à la manière de Cézanne où, à travers les interstices de la représentation, on trouve peut-être la première possibilité de regarder vers le monde.

L'ultime récupération du paysage

Qu'arrive-t-il à ces personnages après leur inutile recherche ? Leur dérive se termine avec la découverte de l'attirance mutuelle de Claudia et Sandro, qui comble vite le manque d'Anna, et avec une fête filmée dans les grandes salles de l'Hôtel San Domenico de Taormina. Ici, au petit matin, Claudia s'aperçoit que Sandro a passé la nuit dans les bras d'une fille inconnue. En colère, elle veut partir, puis, devant ses larmes, elle se calme et, consciente de ne pouvoir vivre seule, résignée, le rejoint au-dehors pour lui caresser doucement la tête.

Le final, très long, avec son plan divisé exactement en deux parties, est une image symbolique des deux expériences : « D'un côté on voit l'Etna blanc de neige et de l'autre côté un mur. Le mur correspond à l'homme et l'Etna un peu à la position occupée par la femme. Le photogramme est donc parfaitement divisé en deux ; la moitié du mur correspond au côté pessimiste, l'autre moitié au côté optimiste », ainsi s'exprime Antonioni. Le symbole (du grec *syn-ballein* indiquant les deux parties correspondantes d'une pièce brisée) était utilisé autrefois dans le but de la reconnaissance. Dans cette image divisée se manifeste la puissance archaïque du symbole, en mesure d'unir les contraires dans une coexistence non réconciliée et dans un conflit non dépassé, mais conscient : être ensemble ou être seul sont la même chose, dans cet état d'être et non-être. L'être ensemble ou l'être seul ne constituent plus une alternative, le conflit est maintenu mais assimilé, il n'est pas réglé mais élaboré. L'horizon n'est ni ouvert ni fermé, il est les deux à la fois. Le caractère symbolique de l'image réside dans la reconnaissance finale de l'ambiguïté du moi et d'autrui, Je et l'Autre sont une seule personne tout en restant différents. *L'Avventura* est terminée, mais elle a laissé deux personnages là où, au début, il n'y avait que des ombres.

Si auparavant le conflit entre l'homme et la nature n'était pas réglé, à présent c'est le rapport entre l'homme et la femme qui reste ouvert : leur différence réciproque est la métaphore de la différence entre l'homme et le monde.

Notes

1. *Antonioni, op. cit.*, p. 174-175.
2. *Fare un film, op. cit.*, p. 26.
3. Comme le disait Wittgenstein, « il est très difficile de voir ce que nous avons sous les yeux ». Antonioni le confirme dans *Fare un film, op. cit.*, p. 205. Pour les jeux d'interprétation des formes visibles voir Wittgenstein, *Philosophische Bemerkungen,* Suhrkamp, Francfort sur le Main, 1977.
4. *Fare un film, op. cit.*, p. 77.