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

PAYSAGES URBAINS ET NOUVELLES IDENTITÉS

Une femme

Dans *La Notte*, le parcours de Jeanne Moreau et son histoire se déroulent dans un espace à la fois réel et symbolique. Nous retrouvons ici, sous sa forme la plus accomplie, l'avènement de ce nouveau regard, de cette nouvelle sensibilité auxquels j'ai brièvement fait allusion. Ce regard ne domine plus, il reste périphérique, attentif à d'infimes changements de détail. Il privilégie le petit, l'insignifiant, et parvient cependant à trouver davantage dans la petitesse que dans la grandeur, il est si proche de son objet qu'il semble presque le toucher, on pourrait donc le définir comme regard tactile.

C'est l'histoire d'un couple en crise, mais il s'agit encore d'autre chose : on discerne au moins trois niveaux de signification. Le premier n'est qu'un mince prétexte, la fin de l'union entre Lidia et Giovanni ; le deuxième est la formation d'un nouveau Milan qui prend la place de la vieille cité du XIXe siècle ; le troisième, plus profond, est un échange ininterrompu entre la vie et la mort, l'alternance de l'une et de l'autre, leur transformation réciproque, dans un rapport, pour le moins symbolique, au récit de Joyce, *Les Morts*.

Dans ce complexe entrelacs de symboles, Antonioni perçoit la femme comme un filtre particulièrement sensible pour observer les changements du monde : un œil plus « subtil », plus « sincère », car il est peut-être moins structuré et moins construit, moins marqué par le besoin de dominer qui caractérise le sujet masculin ; « il y a chez elle, dit-il, une perspicacité instinctive que l'homme n'a pas toujours ». Ce terme, « instinctif », que le réalisateur applique souvent à lui-même, n'est pas négatif, il indique probablement une manière moins dominatrice de structurer la perspective, une meilleure disponibilité à l'égard de ce que la raison ne tient pas pour objectif.

Parallèlement à cette mise en place d'un nouveau sujet, le film offre la description de deux villes, l'ancienne et la nouvelle. Le rapport entre arrière-plan et premier plan prend l'aspect d'un contrepoint : parfois c'est le couple à la dérive qui surgit en avant plan, d'autres fois c'est l'ancienne Milan, et ce jeu continu s'étend sur tout le film, dans un échange ininterrompu au cours duquel les deux histoires se représentent mutuellement. La fin du vieux monde trouve sa métaphore dans le personnage de Tommaso, intellectuel critique à la façon d'Adorno, le dernier intellectuel doué d'un sentiment moral profond, en train de mourir d'un cancer de même qu'un autre cancer, l'industrie culturelle, dévore aussi la vieille ville. Inversement la mutation de la ville sert de métaphore à la crise des personnages. Liés par des correspondances de tons et de thèmes, texte et contexte s'échangent incessamment. Au début des années soixante, Milan est en train de se modifier radicalement. Le gratte-ciel Pirelli est le symbole de cette transformation ; or, dans un plan qui précède le générique la caméra part d'un bâtiment du XIXe siècle pour découvrir le profil dur, presque coupant, du gratte-ciel. Le panoramique se termine avec un plan où, presque par hasard, un arbre, le bâtiment du XIXe siècle et le gratte-ciel sont réunis ; ce sont les trois thèmes majeurs du film : la nature réprimée et outragée (mais que l'on verra exploser à la fin de la séquence du parc), la vieille ville et la nouvelle ville qui se rapprochent et se confrontent. La séquence du générique continue avec un merveilleux, un interminable travelling descendant du sommet du gratte-ciel pour déployer autour de nous les activités de la ville. Il s'agit d'une sorte de descente aux enfers, en direction du cœur de la mégalopole et de sa culture industrielle.

Tommaso l'intellectuel représente ce qui meurt, par opposition à la nouvelle pseudo-culture qu'incarne Giovanni Pontano, dont le nom renvoie manifestement au rhétoricien napolitain, maître du beau parler et du bien penser. La mort de Tommaso marque également la fin de l'École de Francfort, qui proposait une réflexion critique sur la culture occidentale et ses limites (Benjamin d'abord, puis Adorno et Horkheimer, ses héritiers, mais aussi Broch, avec son roman *Les somnambules* que Valentina lit pendant la fête), son insuffisance pour résister à la diffusion d'un savoir nouveau, acritique, brillant, servile. Lidia recueille l'héritage moral de son vieil ami Tommaso et se l'approprie en choisissant finalement la solitude quand son mari, Giovanni, connaît la réussite. La vue offerte de la chambre où Tommaso est sur le point de mourir paraît significative. Un plan nous montre d'abord Tommaso qui, de son lit, regarde une maison du XIXe siècle. Plus tard Lidia verra, par la même fenêtre, mais un peu plus à droite, les silhouettes de bâtiments géométriques construits en verre. Alors que le regard de Tommaso est entièrement tourné vers le passé, celui de la femme embrasse le passé aussi bien que le présent : la maladie de Tommaso se trouve symboliquement liée au rapport de l'ancien et du nouveau. Cependant la maladie n'est pas une fin, la description d'Antonioni n'entraîne pas un jugement nostalgique ou moraliste, elle saisit plutôt une mutation qui, tout au long du film, construit une nouvelle ville et une nouvelle figure humaine, un nouveau sujet, en mesure de saisir la beauté du monde, à condition de refuser la fausse richesse et les fétiches industriels. Ce nouveau sujet, capable de regarder le monde avec amour, en adoptant une position périphérique, marginale, faible mais par cela même plus forte que la force apparente, est une femme, Lidia. Elle perçoit les possibles cachés dans le réel, sait faire de la divagation un parcours essentiel, réussit à écouter la voix des morts, la chaleur des vieilles choses et la vie qui s'est condensée en elles. Vue sous cet angle, *La notte* est précisément l'envers de ce que les critiques en dirent à l'époque : non pas une divagation cérébrale, mais bien une épiphanie, une véritable apparition. Antonioni, d'ailleurs, avait déjà perçu en Jeanne Moreau une femme extraordinaire, avant qu'elle ne fût consacrée par la nouvelle vague :

> Jeanne Moreau me rejoignit dans un petit restaurant près des Halles. J'avais remarqué sa photo parmi beaucoup d'autres et j'avais voulu la rencontrer. Elle est une jeune actrice de théâtre, pas encore de cinéma […]. Elle dégage une sensualité qui va de la tête aux pieds, son visage a même une expression un peu dépravée. Elle le sait bien et reste silencieuse, laissant son visage parler. À bien la regarder, c'est moins de la sensualité que de la volonté qu'elle irradie de la tête aux pieds[1].

Cette note, écrite en 1951, décrit une femme-sujet, à la différence de la femme-objet présentée dans le cinéma traditionnel. On voit comment le réalisateur a entraperçu la possibilité pour la femme de s'affirmer avec sa « sensualité » chargée de « volonté » et avec ce regard que, citant Hildebrand, je vais appeler *regard tactile*.

Le regard tactile

Le regard à l'œuvre dans ce film est celui d'un nouveau sujet, faible et fort à la fois, c'est-à-dire assez courageux pour supporter l'incertitude, la précarité, le glissement de sa propre identité, en opposition avec la conception héroïque du sujet classique, central et dominateur. Il s'agit probablement d'une forme de perception tout à fait originale, liée à la manifestation d'un autre type de femme. Je crois que, dans *La notte,* réapparaît sous forme métaphorique un ancien mythe, celui de la naissance de Vénus : des ruines du monde moderne et du monde ancien, au terme d'une longue nuit, elle aussi métaphorique, surgit une nouvelle créature capable de résister au choc de la modernité.

Le contraste entre la vie et la mort, je l'ai dit, est inspiré par *Les morts* de James Joyce, où l'écrivain Gabriel Conroy, après une nuit de nouvel an (un moment symbolique, un seuil), découvre que, dans le cœur de sa femme, Gretta, le souvenir d'un poète rencontré pendant sa jeunesse l'a toujours emporté sur sa propre présence. Gabriel, en écoutant le récit de Gretta, s'aperçoit de la faible part (« *how poor part* ») qu'il a eue dans la vie de sa femme et comprend que souvent les morts sont plus vivants que les vivants. À la fin du film, Giovanni parvient à la même conclusion, mais ici le seuil est marqué par l'aube, frontière incertaine entre deux mondes, l'ancien et le nouveau, où le nouveau se révèle plus faible que l'ancien.

Le film ménage une série de translations. La flânerie qui mène Lidia à travers le vieux Milan jusqu'à la banlieue, occupe le moment où elle s'enfuit de la chambre de Tommaso, l'ami qui va mourir et auquel, on le saura à la fin, elle était profondément liée. Il ne s'agit donc pas d'une fuite, comme on serait tenté de le croire, mais au contraire de sa propre manière, profonde, intime, de rester aux côtés du mourant. Lidia cherche le vieux Milan, en apparence à l'agonie, plus vivant pourtant que la nouvelle ville bourgeoise des industriels, des Gherardini chez qui se déroule la seconde partie du film. La visite de Lidia dans une cour décrépite, la main qu'elle passe amoureusement sur les débris d'une porte (un bon exemple de regard « tactile »), sont autant de caresses prodiguées, métaphoriquement, à Tommaso. Les fontaines, les palais noirs, les maisons en démolition, l'enfant qui pleure (une autre allusion probable à Rossellini et à *Stromboli*, tout autant que l'était le berger de *L'Avventura*), la montre cassée abandonnée par terre, sont autant d'images de la ville qui meurt face à la géométrie gagnante d'une cité que nous découvrons dominée par une grande stèle en pierre, lorsqu'elle rentre à la maison. Ici, Antonioni parvient réellement à faire de l'inattention une pensée et de la surface une profondeur.

À travers la flânerie de Lidia, comme à travers les divagations subjectives de la caméra, typiques du système scriptural d'Antonioni, passé et futur s'éclairent. La réflexion, la connaissance prennent une forme visuelle, une idée, une « pensée » naissent, comme Lidia le dit en plaisantant à Giovanni (la plaisanterie est une autre forme de vérité). L'attitude ironique de Lidia, qui se distrait pour mieux se concentrer, qui fait sarcastiquement allusion à sa petite tête, est prise au pied de la lettre par le stupide Giovanni, alors qu'elle traduit le goût d'Antonioni pour la divagation.

La manière joyeuse dont Lidia fait le tour des piliers dans la rue, le vieux palais en ruine, la fontaine dont elle s'approche, rappellent vaguement *Allemagne année zéro*, mais avec une inversion de sens. Ici, c'est la ville moderne qui prend un aspect sépulcral, culminant dans cette énorme stèle en pierre qui l'écrase ; le blanc des murs, le noir des bâtiments en verre créent une atmosphère froide, éteinte. La lutte des gamins de banlieue est en revanche une allusion à Pasolini et à son amour pour les garçons d'une périphérie qui reste la seule partie encore vivante de la ville. L'allusion aux deux réalisateurs les plus « moraux » du

cinéma italien ne tient pas au hasard. Dans ces scènes de banlieue, tas de terre, attroupement autour d'une fusée, parodie anodine de la rivalité spatiale entre États-Unis et Union Soviétique qui amuse Lidia, tout paraît vivant et semble traversé par un regard caressant. La voie de garage désormais couverte d'herbe, où s'arrêtent Lidia et Giovanni, prend une double valeur, de mort pour lui, d'un passé plus vivant que tout le reste pour elle.

Les deux points de vue marquent une immense contradiction. *La Notte* offre peut-être le film le plus poétique et le plus réfléchi d'Antonioni. L'allusion à Adorno, citée dans la chambre d'hôpital, n'est donc pas formelle, elle se révèle pertinente car les attaques contre l'industrie culturelle – dont Giovanni est le représentant le plus obtus – aussi bien que l'éloge de la mémoire nous viennent de l'École de Francfort. Le livre d'Adorno auquel Antonioni fait allusion est sans doute *Minima moralia*, paru en Italie en 1954, et dont ce film nous rappelle plusieurs thèmes : critique de l'industrie culturelle, crise du mariage, éloge de la femme qui maintient cohérence et sentiment contre le triomphe des rapports marchands, réflexion sur une solitude grandissante.

Poursuivons. Lidia et Giovanni se retrouvent dans une villa de la lointaine banlieue élégante de Milan, après une fête où Giovanni a tenté de séduire Valentina, la fille du propriétaire de la villa, en lui volant un baiser. Le couple sort dans un grand parc de style weimarien (à vrai dire peu vraisemblable) où Lidia avoue l'amour profond qui l'a liée à Tommaso, mort la nuit même, et souligne l'hypocrisie d'un rapport conjugal désormais vide de sens. Auparavant, Antonioni a proposé une sorte de parodie de ce même parc à travers le décor de la chambre où se rencontrent Giovanni et Valentina. La jeune-fille est en train de lire *Les Somnambules* de Broch et joue seule sur un sol en damier, noir et blanc. Giovanni s'approche d'elle, ils commencent à jouer ensemble. Derrière eux s'affiche, sur le papier peint, une scène du passé : une grande villa et un parc où passe une course de chevaux, des hommes en chapeau haut-de-forme, des femmes élégantes, sur la gauche des collines, une grande vallée avec une route et quelques voyageurs à cheval ; plus à gauche encore, une ville, une place pleine de monde, une sorte de manège, une vue du château Sforza, ancienne résidence des Seigneurs de Milan, nous dévoilent Milan au XIXe siècle. Encore

une fois le contraste est subtil, il est juste esquissé. L'arrière-plan ironise sur la fausse idylle de Giovanni et Valentina. Il nous reporte, mélancoliquement à l'ancienne comme à la nouvelle ville, vers ce scénario urbain que nous avons visité avec Lidia dans la première partie et, au passage, montre que les Gherardini ne sont qu'une triste parodie de l'ancienne aristocratie.

Au cours de la scène finale, nous l'avons dit, un grand parc, cette fois réel, apparaît comme par magie devant les deux protagonistes, dans un contexte qui n'a rien de romantique. Giovanni et Lidia quittent la villa, d'où nous les voyons sortir vers la lumière du jour naissant. Ils dépassent les derniers vestiges de la fête (les musiciens, la sotte Maria Teresa qui pleure sur l'épaule d'une amie un amour non partagé, peut-être pour le même Giovanni), un long travelling les suit lorsqu'ils descendent vers le parc qui s'ouvre devant eux, avec ses prairies immenses et ses arbres encore enveloppés dans la brume matinale. La caméra les accompagne en plusieurs travellings qui les suivent ou les précèdent. Après les aveux de Lidia concernant Tommaso, le couple s'assoit sur une marche et regarde l'immensité du parc. Dans le récit de Joyce aussi, la contemplation de la nature accompagne la découverte que fait Gabriel de sa propre inconsistance : il regarde par la fenêtre la neige qui s'appesantit sur tout, « sur les vivants et sur les morts ». À l'inverse de Gabriel qui comprend à mi-mots, Giovanni, les yeux fermés, a besoin que sa femme lui dise tout.

Le dialogue entre Lidia et son mari couvre vingt-six plans (toute la seconde partie de la séquence) à partir du moment où ils se sont assis par terre : elle lui lit une vieille lettre d'amour que Giovanni ne se souvient même plus avoir écrite (« C'est de qui ? » – « C'est de toi »). Mais l'aspect remarquable du montage tient au fait que Giovanni est toujours pris sous le même angle, alors que les plans de Lidia ne cessent de changer. Après les sept premiers plans, où tous deux regardent le parc, une première plongée de trois-quarts nous montre Giovanni qui écoute. Pendant la lecture de la lettre il revient au long de sept plans filmés du même point de vue et nous ne remarquons un petit changement d'expression : d'abord curieux, il se fait impatient, presque ennuyé, puis se montre consterné de n'avoir pas reconnu ce qu'il avait écrit quelques années auparavant. L'immobilité psychique, la pauvreté, l'ignorance, l'incapacité de voir, d'écouter, de se souvenir, que manifeste le faux intellectuel

Giovanni Pontano, sont cernées par la caméra qui, à travers les répétitions du cadrage, met en évidence l'étroitesse de son horizon, tout en soulignant la richesse et la vitalité extraordinaires de Lidia. Les neuf plans sur Lidia sont une sorte de symphonie d'amour qui la lie à la caméra. L'appareil la regarde, l'examine, de profil sur l'arrière-plan des arbres, par derrière en espionnant son décolleté et son épaule nue, de face, pendant qu'elle lit encore, en utilisant un téléobjectif pour laisser dans le flou les arbres du fond. La caméra montre les mains qui serrent la lettre, en premier plan, puis de face et de profil, en contre-plongée, jusqu'aux paroles fatidiques : « C'est de toi… ».

C'est la fin. Les trois derniers plans nous montrent le couple, toujours sur l'herbe, disparaître lentement du film : il ne reste plus que le parc. Ce qui arrivera au couple n'important plus, désormais les figures sont cachées derrière le tableau, les personnages s'éloignent et nous les regardons sortir. Quel rapport y a-t-il entre les deux parcs, celui du papier peint et le « vrai » ? Un rapport complémentaire et inversé, la même distance qui sépare la vie de sa représentation ; sur la tapisserie, la distance crée une impression agréable, le parc « réel » ne nous offre que la triste exhibition d'une fausse proximité.

La parodie du paysage, *L'Éclipse*

Dans *L'Avventura,* nous avons assisté à un bouleversement de la logique narrative propre à laisser se produire derrière la scène, hors champ ou dans les interstices du montage, quelque chose de différent. Un autre film de la « tétralogie », *L'Éclipse*, propose une vision amère, presque angoissante, du paysage et de la nature dont la ville serait la caricature à la fois perverse et séduisante. J'ai signalé l'énorme champignon-château d'eau d'un des quartiers de la banlieue romaine, l'EUR, symbole de la modernité et du nucléaire, qui préside à la séparation des deux personnages. Vittoria, après la rupture, rentre chez elle, les pins squelettiques qu'elle rencontre semblent annoncer ceux du *Désert rouge* et contrastent avec l'allure glaciale des bâtiments en béton. Celui où habite Vittoria est particulièrement laid, avec ses briques apparentes, avec sa voûte grise (labyrinthe à la Piranèse, prison pour les personnages), avec ses parois de verre, barrière invisible et moqueuse qui repousse les visiteurs.

Il faut attendre que Vittoria pose sur une étagère une pierre incrustée de fossiles pour saisir la douloureuse absence de la nature. L'appartement de son amie Marta est une parodie de mondes lointains, désormais perdus ou détruits par le tourisme ; les merveilleux couchers de soleil du Kenya sont réduits à un papier peint mural, une patte d'éléphant sert de pied de table, des photos d'Africains, une peau de zèbre, les « Neiges du Kilimandjaro » décorent les murs : l'univers africain, privé de son mystère, est ramené à la fonction d'un décor domestique. Le kitsch auquel l'usine à touristes réduit un vaste et mystérieux continent triomphe dans ces pièces où se languit la fille d'un médecin colonialiste. Le paroxysme est atteint dans une caricature de caricature d'une triste dérision : Vittoria, maquillée en négresse, danse sur le lit en brandissant une sagaie. En revanche, lorsque la fuite du chien oblige les femmes à sortir, apparaît soudain une vaste et profonde nuit où des étoiles sont autant de lumières jetées sur le ciel. Le ciel ? Non, un autre faux-semblant, une étendue de réverbères à la lueur desquels les femmes cherchent le chien qui, retrouvé, marche sur ses pattes de derrière en une ultime parodie. Et pour finir le pire peut-être, cette file choquante, presque menaçante, de mâts qui grincent dans le vent, comme s'ils imitaient le bruissement des feuilles dans une véritable forêt – une sombre et sarcastique forêt d'acier. Vitoria tente en vain de retrouver un paysage lors d'un tour en avion, les vues aériennes ne signifient plus rien : nous sommes loin de *Un pilote revient,* film dont Antonioni avait été co-scénariste, loin de l'intense désir de maison et de terre que suggéraient dans cette œuvre les prises de vue subjectives.

Mais *L'Éclipse* propose aussi l'effrayante redécouverte du monde sans l'homme. Le moment le plus impressionnant est peut-être celui où le film change de direction et prend une tonalité de science-fiction tout à fait inhabituelle, qui sera reconduite avec le film suivant. Nous retrouvons le bruissement des feuilles, le vrai, dans la scène finale de *L'Éclipse* où la ville semble retourner à la nature, au silence, à la vie primordiale de ses habitants qui, tels des animaux, rentrent chez eux. Dans les cinquante-sept plans et les sept minutes qui constituent la séquence finale, il ne se passe rien. C'est le lieu qui est le protagoniste et qui, perdant sa qualification d'espace filmique, redevient lieu au sens le plus vague du terme, simple localité, « zone », aurait dit Tarkovski dont les grands espaces vides

semblent citer Antonioni ; ou encore « manque », comme le dirait Wenders, qui a presque refait cette scène dans la séquence initiale des *Ailes du désir*. Le cinéma revient à sa pure et simple fonction, regarder, observer : il retourne à Lumière, mais sans Lumière, c'est-à-dire sans l'étonnement ni la joie du premier regard et avec, au contraire, la peur qu'éprouve celui qui a perdu l'habitude de regarder.

Revenons sur cette séquence finale, après que Vittoria et Piero se sont quittés en se donnant un rendez-vous dont ils savent qu'il ne sera pas respecté. La caméra se rend seule à l'endroit convenu, le bâtiment en construction où ils avaient l'habitude de se rencontrer. Que voit-elle ? Tout et rien. Une gouvernante poussant une voiture d'enfant, un tilbury qui passe au trot, un bus d'où descendent quelques passagers, le lecteur d'un magazine dont la couverture évoque la guerre froide, une femme qui s'impatiente à attendre. Viennent ensuite une plongée sur des rues désertes, une voiture solitaire qui aggrave ce sentiment de vide, au sommet d'un bâtiment géométrique deux personnes qui regardent le sillage d'un avion, la maison en construction où Vittoria et Piero se retrouvaient, une pile de briques qui évoque un petit Manhattan, un tonneau d'où l'eau ruisselle, des murs cachés par des échafaudages. Seules les feuilles d'un arbre frémissant au vent et des fourmis sur un tronc évoquent un reste de vie. La caméra, semblant à la recherche de quelqu'un, parcourt les échafaudages puis fait un panoramique sur l'eau qui coule. Rien ne vient. La gouvernante va plus vite avec sa poussette. Il fait noir. Les lumières s'allument dans les rues désertes. La caméra poursuit sa vaine recherche, un instant elle semble s'attacher à une figure, à un homme âgé, elle s'approche de lui, dévoile ses oreilles, ses lunettes, puis, contre toute attente, l'abandonne. La ville-nature révèle ici l'opacité même du réel, un « panorama squelettique du monde » tel qu'il était apparu dans le cinématographe de Lumière. Avec, au dernier plan, une explosion de lumière : l'apocalypse, l'éclipse ont déjà eu lieu dans les images précédentes, dans la désolation du présent.

Auparavant, lors du krach à la Bourse, tout le monde s'agitait en premier plan, comme si les figurants voulaient à tout prix entrer dans le champ, à la fois pour s'affirmer et pour détruire la logique du film ; des cadrages désordonnés, sans arrière-plan, instaurent une jungle au cœur de la ville moderne

et confèrent une autre signification à la parodie du Kenya esquissée dans une scène antérieure. La vraie jungle étant désormais traduite en carte postale, il ne reste que la jungle métaphorique, la ville. Si voir signifie suivre un parcours, cette séquence comme celle de la fin n'offrent aucun parcours, il n'y a plus rien à voir, il ne reste qu'un « regard qui ne voit pas ». Les deux séries, magnifiques, effrayantes, montrent la première une ville débordante d'êtres humains réduits à l'état de fauves blessés, la seconde une ville désolée redevenue nature, lieu sans histoire.

L'hybridation entre cinéma et peinture, *Le Désert rouge*

Dans le dernier film de la tétralogie, *Le Désert rouge*, la mise en question d'une figure essentielle de l'écriture cinématographique, la caméra subjective, souligne mieux encore la crise du regard classique. La protagoniste, Giuliana, semble déséquilibrée, un accident de voiture l'aurait bouleversée et, comme le dit Ugo, son mari, elle n'arriverait pas à « s'accrocher », c'est-à-dire à retrouver un comportement normal[2]. L'accident était en fait une tentative de suicide et la crise de Giuliana, son refus du monde « normal », seraient moins la conséquence que la cause de « l'accident ». Qu'est ici la normalité ? Que voient les personnages « normaux », et que voit Giuliana ? À ces questions, un film classique – basé, je l'ai dit, sur le principe de transitivité, où les points de vue sont distincts mais communiquent – répondrait en utilisant une caméra subjective qui, nous mettant « dans la peau des personnages », nous aiderait à distinguer le « vrai » monde du monde « halluciné ». *Le Désert rouge* brouille ces repères, tout y est incertain, tout se mélange, se subjectivise, s'objectivise pour se subjectiviser à nouveau dans une sorte de vision générale indistincte ; la construction classique est ébranlée aussi violemment que dans *L'Avventura*, mais pour des raisons opposées. Dans ce dernier film, des failles, de petites fissures laissaient entrevoir le monde sans l'homme, alors que *Le Désert rouge* met en place un magma indéfini de regards, où tout le monde voit tout et où personne ne voit rien : hallucination, rêverie, perception distraite ou attentive, réalité et métaphore s'enchevêtrent ; on ne saurait dire où l'une s'arrête ni où commence l'autre, tout est semblable. Le générique se construit sur une série de plans flous, fixes ou mobiles, dont le décor, jaunâtre, ne représente rien de précis. Cheminées, tuyaux

tordus, entassements de matériaux semblent – par le même effet de brouillard qui cachait à moitié la citerne dans *Le Cri* – à la fois distants et proches, voilés par une prise de vue au téléobjectif sans mise au point. Après le générique, une énorme cheminée lance des flammes dans un grondement aussi régulier et rythmique que le serait la respiration d'une créature vivante ; une explosion de lumière et de bruit, véritable hiérophanie, manifeste la puissance et la sacralité d'une nouvelle divinité qui n'a rien de divin mais qui, à mi-chemin entre culture et nature, constitue un paradoxe, un *mythe rationnel,* le mythe de la technique qui devrait pourtant être par définition sans mythes. Menaçante, l'apparition est aussi éblouissante.

Antonioni construit ici une sorte de catalogue des symboles du monde contemporain. D'abord, avec une énorme tour de refroidissement qui, occupant le centre de l'écran, domine le paysage de sa masse ronde et grise. Un panoramique nous découvre, derrière cette masse, une autre tour plus lointaine. Les tours, fausses collines, forment une *nature artificielle* où l'homme est « jeté » comme un poisson dans un aquarium. Les premières images inversent les signes ou les accouplent de manière incompatible, le panoramique s'achève sur des passants et de petites voitures garées au loin, le long de la route, la démarcation même entre routes et rivières, entre eau et terre, devient très vague. Des ouvriers en grève manifestent près de l'usine. Des carabiniers encadrent un homme. Est-il en état d'arrestation ? Non, c'est un « jaune » qui va au travail sous la protection de la police. Pendant qu'un haut-parleur lui reproche sa trahison, l'homme s'avance seul dans l'usine, qui prend l'allure d'un organisme vivant avec ses grosses machines en mouvement et sa petite pelouse, ultime coin de nature. À l'extérieur, devant l'usine, une jeune femme, filmée de dos, marche au milieu de la foule. Nous l'avions vue avec un enfant, nous n'apercevons maintenant qu'un manteau vert et des cheveux blonds, seules couleurs vives dans ce magma de gris terreux. Elle s'approche des grévistes, demande à l'un d'eux son sandwich, déjà entamé, qu'il lui donne. Voici de nouveau un geste irréfléchi, mélange de deux codes opposés, une demande d'aide de la bourgeoise à l'ouvrier, le désarroi et la solidarité. La femme fuit comme un animal effrayé et va dévorer avidement le sandwich derrière un buisson calciné, mort, planté au milieu de la boue. Essoufflée, elle se cache pour manger comme une bête

traquée, tout son comportement participe autant de l'animal que de l'humain. De fait, Giuliana, personnage paradoxal, est un animal très civilisé qui vit dans une forêt artificielle.

La technique, au lieu d'exalter la rationalité, pousse le rationnel vers les ténèbres, elle reconduit l'homme à son état bestial, le renvoie à une panique animale, au désir de fuir des forces incontrôlables, comparables à celles qui effrayaient les hommes des cavernes. La conduite de Giuliana, nous le verrons tout au long du film, est une contrefaçon de l'état de nature, l'homme moderne, terrorisé, erre parmi les forces inconnues du monde scientifico-industriel.

Giuliana s'arrête pour regarder autour d'elle, la caméra nous offre quatre plans subjectifs qui ne sont pas sans rappeler les films d'horreur (Antonioni prend souvent comme point de départ des images très typées qu'il détourne ensuite), en alternance avec trois points de vue sur la femme, de plus en plus effrayée. Derrière elle pointe, au loin, la grande cheminée, le dieu profane auquel l'homme ne cesse d'apporter des sacrifices comme le suggèrent les flammes qui, jaillissant de loin en loin, rappellent que rien n'échappe au monstre. L'idée s'impose alors que la femme tente d'échapper à un regard surplombant. Les quatre plans subjectifs sont bizarrement monochromes, ils tiennent de l'hallucination, qui n'est ni grise ni colorée, et montrent un paysage miniaturisé, entre noir et gris, où surnagent des restes misérables, souvenirs de couleurs éteintes, petites collines, tas de cendres, déchets métalliques, tuyaux, barres de fer tordues, grises et brillantes, cendres fumantes. S'agit-il de déchets industriels ou d'une annonce du futur ? Qui regarde ? Rien n'autorise à répondre et c'est bien cela qu'Antonioni met en cause, l'articulation entre les différents points de vue, entre les diverses configurations du regard. Cette vision a tous les caractères d'une hallucination, mais elle n'est pas hallucinée puisqu'elle persiste après le départ de la femme. Giuliana n'était donc pas la seule à voir cet univers de déchets. Son point de vue aurait-il transité ailleurs ou serait-il resté « collé » à la caméra ? L'incertain rapport entre hallucination et réalité, qui préoccupa également Pasolini, va nous suivre tout au long du film, il est l'une des questions que pose *Le Désert rouge* dont le titre même montre le conflit entre voir et ne pas voir, entre vie et mort, entre les couleurs vives de l'industrie et les couleurs monochromes de la réalité.

D'autres réalisateurs se souviendront de la leçon, en particulier Tarkovski dont *Stalker* (1979) est, en partie, un remake du *Désert rouge* ; et peut-être également Ridley Scott car *Blade Runner* (1982) s'ouvre sur une vue du Los Angeles de 2023 avec ses immenses cheminées flamboyantes. Mais les plans dont je parle s'inspirent eux aussi d'un film antérieur, ils renvoient à *Metropolis* (1926) : entrant dans l'usine, nous apercevons des ouvriers devant une horloge de pointage. À l'inverse toutefois des ouvriers de Lang, ceux d'Antonioni ne sont pas épuisés, ils contrôlent tranquillement les instruments.

À l'intérieur de l'usine triomphe la couleur qui était bannie au dehors : grands tuyaux jaunes et oranges, bouteilles de gaz bleues et vertes, machines violettes, énorme citerne couleur rouille, jet de vapeur dont la blancheur étouffante envahit l'écran. Antonioni atteint ici un étonnant niveau d'étrangeté, il pose la couleur là où il n'y a pas de vie, les tuyaux qui transportent des substances inconnues ne seraient-ils pas les artères d'un nouvel être vivant ? Soulignant le paradoxe, Antonioni note, non sans amertume, que le monde artificiel peut avoir « une beauté originale qui n'appartient qu'à lui » [3].

Le contraste ne cesse de s'affirmer. Ugo, mari de Giuliana, et son ami Corrado cherchent des ouvriers, ils téléphonent à plusieurs entreprises de la région, mais pendant ces appels, les propos tenus importent moins que les paysages qu'on aperçoit depuis les fenêtres. De la première on voit deux immenses sphères d'acier qui occupent tout l'espace, de la seconde, deux pins secs, déjà morts : le nouveau paysage métallique s'impose tandis que le vieux monde végétal se meurt. Paradoxe, la rue où Giuliana veut ouvrir un magasin, teinte en ocre et gris, est presque monochrome et les fruits d'un marchand ambulant sont également gris. Si *L'Avventura* propose un film dans le style de Cézanne, *Le Désert rouge* est tourné à la manière de Morandi, la déperdition de la couleur y exprime le rétrécissement du monde réel face à l'explosion brutale de la nouvelle réalité artificielle. Quand Giuliana et Corrado font l'amour, la chambre d'hôtel prend peu à peu les teintes désolées et mortifères de Morandi. Les personnages d'Antonioni se déplacent dans un espace virtuel qui n'est rien d'autre que l'espace d'hier maintenant assassiné. Nous avions traité *L'Avventura* comme un « policier à l'envers », *Le Désert rouge* est une enquête sur un homicide en cours, le désert naît

des couleurs qui tuent (Antonioni avait fait peindre en blanc une partie de la pinède) [4].

Considérons la séquence de la rue « morte ». Elle part d'un mur gris vert, écaillé par l'humidité qui, remplissant tout le champ, crée un effet « tableau » qui se prolonge sur l'ensemble de la scène. Corrado descend de voiture et se dirige vers la route à laquelle une couleur gris céruse, une perspective tordue, l'absence de mouvement, une extrême propreté donnent les apparences d'une toile peinte. Extérieur et intérieur se confondent dans cette séquence, comme dans d'autres passages. L'extérieur est peint, voire décoré de fleurs, l'intérieur est mal entretenu, souvent sale et vide. Au fond de la rue, un dernier cycliste s'éloigne en silence, le paysage est maintenant mort, la scène peut commencer. Après une conversation entre Corrado et Giuliana à l'intérieur du magasin, scène où la jeune femme bouge encore de façon désordonnée, presque sauvage, au point de déconcerter la caméra contrainte à de brusques sauts pour la retrouver là où elle ne devrait pas être, les deux personnages sortent et regardent vers le haut. Un journal tombe aux pieds de la femme pour être ensuite emporté par le vent, comme le journal qu'on a vu dans *L'Avventura*. Mais la feuille, dans ce dernier film, suggérait la présence, sur la mer, d'une force mystérieuse, tandis qu'ici le journal n'est plus qu'un reste presque archéologique. On peut en dire autant du chariot de fruits : le saut brutal du téléobjectif au grand angle brouille les points de vue. Que voit Giuliana ? Il est difficile de le dire. Parfois ce n'est pas son regard qui est flou mais le nôtre, la syntaxe cinématographique courante est inversée.

Alors que Giuliana et Corrado partent à la recherche d'ouvriers, surgit sur la prairie aride et nue une maison entièrement noire, des murs jusqu'au toit. Il ne s'agit ni d'un plan objectif, ni d'une vue subjective et plus loin les fleurs indécises qu'on aperçoit devant la maison de l'ouvrier se rapportent à notre point de vue, non à celui de Giuliana. Dans un ouvrage publié en 1965, Pasolini pensait déjà au brouillage des points de vue qui prend aujourd'hui une signification différente de celle qu'il lui avait d'abord attribuée, il ne s'agit plus de la vision d'un « protagoniste névrotique… remplacée en bloc » par la vision « délirante d'esthétisme » [5] de l'auteur. Je crois qu'il faut plutôt y voir une réflexion lucide, cruelle peut-être, sur l'échange entre subjectivité et objectivité, qui trouve sa correspondance dans

l'effrayante confusion, typique du monde moderne, entre l'homme et l'animal, la technique et la nature, le réel et le virtuel, la vie et la mort. Ici, tout est à la fois vrai et faux, subjectif et objectif, tout est présenté de manière réaliste mais invraisemblable, inauthentique. Les personnages bougent dans un paysage d'auteur, d'un auteur tel que Morandi, qui peignait des décors et des objets morts. Le réalisateur ne s'identifie pas à son héroïne « névrotique » puisque la caméra ne privilégie pas le point de vue de Giuliana – c'est même le contraire, Giuliana fuit la caméra comme elle fuirait un ennemi, il s'agit d'une véritable lutte entre la protagoniste et la caméra.

La séquence de l'excursion à la campagne est à son tour une parodie moqueuse (de la *Partie de campagne ?*). Corrado se plaint de la dégradation du paysage, que nous pouvons observer tandis qu'il l'évoque. Il s'agit cependant moins d'une dégradation que d'une véritable réélaboration picturale. Corrado s'arrête sur le bord d'un étang boueux, couvert d'une couche blanchâtre, et y jette une pierre pour s'assurer qu'il s'agit bien d'eau et non de peinture : il se veut sain d'esprit, mais perçoit un monde qui a l'air peint. Lorsque Corrado va rejoindre Giuliana, la caméra l'abandonne, suivant un procédé courant chez Antonioni, pour s'arrêter sur un nouvel étang, cette fois-ci de couleur jaunâtre. La rencontre avec les autres amis a pour arrière-plan un étang immobile, couvert de mousse : un plan bref et soudain remplit l'écran de céruse, comme s'il s'agissait d'une palette (caméra subjective ou caméra objective ?) et tout de suite après Corrado entre dans le champ. Qui regardait ?

Ici encore, comme dans *L'Avventura*, le montage ne nous permet pas de construire une structure spatiale compréhensible. Vus de la fenêtre, les bateaux proches des arbres cassent toute perspective. Le temps aussi bien que l'espace sont privés de direction. L'absence de perspective empêche de situer le sujet qui regarde et également le personnage de trouver sa place dans le monde.

En somme le monde que nous voyons n'est ni celui de Giuliana (car dans ce cas-là elle serait peintre), ni celui que filme la caméra (le film n'est pas un documentaire), ni celui d'un « esthétisme délirant ». Il ne s'agit pas non plus de ce qu'aperçoivent les autres personnages, car ils semblent ne jamais regarder. La lutte entre Giuliana et la caméra réalise une hybridation entre peinture et cinéma, entre les images analogiques et

cette image presque virtuelle qu'est *Le Désert rouge*. Nous ne sommes pas encore dans le virtuel dont Antonioni fera usage avec *Le Mystère d'Oberwald* (1980), mais nous ne sommes plus dans l'analogique, puisque même si la couleur reste photographiée de façon traditionnelle, elle est remaniée *a priori* à travers une modification du décor (la rue « à la Morandi », la maison carbonisée…). Où nous trouvons-nous, alors ?

Caméra subjective et caméra objective, réel et virtuel, peinture et cinéma se contaminent, produisant une nouvelle forme d'écriture qui effraie et fascine à la fois puisqu'elle demeure indéchiffrable. La définition que je proposerais pour cette forme de représentation est celle d'*hybridation*. La coexistence entre peinture et cinéma ne produit pas en fait une alliance paisible, Antonioni semble croire qu'il n'y a pas de transaction possible, de compatibilité entre les arts, pas davantage qu'entre les différents univers qui pourtant coexistent autour de nous. *Le Désert rouge* est un film chimère, un film qui méduse le spectateur, un communiqué qui n'a rien à dire, un miroir qui ne renvoie pas d'image. Ce caractère monstrueux fait du film une œuvre surprenante, une relecture savante du paysage, une critique de la culture et du savoir. Le savoir, qui distingue compétences et domaines, respecte la spécificité de chaque sphère, mais suppose un équivalent général, le langage, grâce auquel les hommes se comprennent au moins approximativement. C'est cela, le langage cinématographique, qui vient à manquer dans le film où ne restent que la vision, les visions, les différentes perceptions, proches et infiniment éloignées. Par là le concept même de savoir se voit bouleversé, *l'hybride nous avertit de la précarité des classifications*.

Comble d'ironie, une plage rose et ensoleillée, une anse marine, seuls paysages traités sur le mode documentaire ou touristique, illustrent un conte que Giuliana invente pour son enfant. La pluralité du monde se dévoile à travers ce récit métaphorique, où, contrairement à la coutume, le Moi du héros n'est pas central.

Le Désert rouge, disait Godard, est « un film sur le monde total, et non sur le monde d'aujourd'hui »[6]. On pourrait ajouter qu'il parle d'un monde réel en train de devenir irréel. Plus tard, dans *Le Mystère d'Oberwald,* réalisé électroniquement, la magnifique chevauchée de la reine (Monica Vitti)

sera une longue exploration du paysage et des couleurs : herbes et arbres, vêtements, cheveux de la reine changeront de couleur au fil de la course. Le travail d'Antonioni rappelle ce qu'Eiseinstein avait prévu et réalisé dans la scène finale de son dernier film, *Le Complot des boyards* (1945), un traitement des couleurs qui, loin de saturer les personnages, les dépassait et devenait un simple élément du discours. Avec la couleur et l'image, Antonioni ne voulait pas substituer un nouveau monde à celui qui l'entourait mais reprendre le très vieux problème du rapport entre l'homme et l'univers. Il entendait ainsi rappeler que les images ne sont pas la réalité, mais un discours sur la réalité, et qu'il suffit de vouloir pour se libérer des règles de la représentation.

Notes

1. Michelangelo Antonioni, *Finalmente comincio a capire,* Valverde, Catania, Girasole, 1999, p. 15.
2. Ici, Antonioni reconnaît ne pas être suffisamment clair dans le film, au fond l'incertitude constitue toujours une caractéristique fondamentale de son œuvre. Voir *Fare un film, op. cit.*, p. 252.
3. *Ibid.*, p. 82.
4. Pour une scène du film, Antonioni avait fait peindre en blanc une partie de la pinède de Ravenne, puis il renonça à tourner ce passage, au grand désespoir du producteur. *Ibid*., p. 82-83.
5. *L'Expérience hérétique*, *op. cit.*, *ibid.*
6. Jean-Luc Godard, « La nuit, l'éclipse, l'aurore. Entretien avec Michelangelo Antonioni», *Cahiers du cinéma*, n° 160, novembre 1964.