



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)

## LA DÉSTRUCTURATION DE LA SÉQUENCE

### La fin des interprétations

Pour illustrer les considérations précédentes et pour indiquer comment le paysage prend, chez certains auteurs du cinéma italien, la valeur d'une réflexion sur la perception et sur les limites du visible, j'ai choisi comme exemples quelques films de Michelangelo Antonioni, où le paysage est plus important que jamais, car il se trouve au centre d'une véritable révolution de la représentation et de la vision en perspective.

Ce sera cette révolution, et non la poétique d'Antonioni, que nous aborderons dans les pages suivantes. Nous chercherons à la situer par rapport à un plus vaste problème : celui de la perception visuelle et de la crise de la perspective. Le projet de cette étude sur le paysage dans le cinéma italien dépasse donc le cas d'Antonioni. Il comprend d'autres aspects qui ne peuvent pas trouver leur place ici et, si j'en ai la possibilité, j'étendrais plus tard l'étude aux autres réalisateurs italiens, pour montrer ce que j'ai déjà souligné, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'un seul auteur mais d'une attitude culturelle.

Antonioni nous offre un exemple caractéristique d'une recherche qu'on retrouve ailleurs, de manière peut-être moins décisive, dans l'histoire du cinéma et de l'art dans la seconde

moitié du <sup>xx</sup>e siècle. La découverte de l'espace, ou de la matière dont l'image est faite, lumière et couleur, coïncide avec la crise de la syntaxe narrative et du personnage. L'identité du narrateur classique est compromise et, par suite, celle du spectateur l'est aussi. Des fissures s'ouvrent au sein de la représentation de l'espace et du temps, et de telles incertitudes sont liées à la présence de nouveaux personnages, qui sont les lieux mêmes du film. Cette crise de la syntaxe narrative est d'ailleurs contiguë non seulement aux différentes recherches esthétiques de l'art contemporain (à propos de l'informel et d'autres tendances très proches d'Antonioni), mais aussi à des réflexions plus vastes sur la position de l'homme dans le monde, ou sur une identité humaine qui doit être redéfinie : un problème culturel, donc, et non pas seulement esthétique. L'activité principale des personnages d'Antonioni est de regarder ; cela implique que le spectateur vive avec eux cette crise de la représentation, qu'il découvre avec eux qu'il n'est pas au centre du monde, mais périphérique, non pas parce que le centre serait ailleurs mais bien, parce qu'il y en aurait plusieurs : l'observateur se dissout dans la multiplicité des regards et des points de vue. Le problème esthétique devient plus que jamais problème éthique et culturel, il concerne la position de l'homme dans le monde.

Lorsque, en 1960, *L'Avventura* fut présenté à Cannes et obtint le prix spécial du jury ratifié par un grand succès public, et lorsque sortirent les trois autres films qui forment avec le premier une « tétralogie », on eut tout de suite la perception d'une rupture, d'un tournant. Antonioni fut reconnu à l'unanimité comme un maître, père d'un cinéma nouveau. Il était pourtant difficile de dire de quel cinéma il s'agissait : sur ce point-là, une discussion sans fin commença. Pour la première fois, le débat n'impliqua pas seulement des critiques professionnels mais aussi des théoriciens de l'art, des philosophes, des historiens, des sociologues, des psychologues, des écrivains et des réalisateurs. Le réalisateur de Ferrare fut exalté ou dénigré pour les mêmes raisons, admiré et célébré pour d'autres complètement opposées. Certains parlaient tout simplement de « refus de la banalité » (Chiaretti), de « monde sans qualités » et d'« actions parallèles » (Aristarco). Ils le trouvaient profondément lié aux tendances de la nouvelle vague (Pingaud), ou au contraire parlaient d'incertitude, de monde explosé, comme Bernard Dort, le comparaient à Butor et à l'école du nouveau

roman, ou encore soulignaient les différences radicales (Ropars) et la naissance d'une nouvelle dramaturgie. Certains proposaient une définition, adoptée par Antonioni lui-même, de « policier à l'envers » pour souligner la révolution de sa structure narrative (Fink), parlaient de psychologie de l'*irrelevant* (Amerio), cherchaient des définitions négatives comme celle de « non-surréalisme » (Dorfles), discouraient sur l'absence de signification du monde réel (Scalia), l'absence de sens en tant que sens du film (Robbe-Grillet) ou, comme Enzo Paci, se rapportaient à l'intersubjectivité, à la phénoménologie. D'autres encore exaltaient les interstices, les vides, la « forme autour d'un point noir » (Nowell Smith), ou bien parlaient d'auteur engagé, au sens de Sartre (Eco). Les comparaisons partaient dans toutes les directions : Valéry, Sartre, mais aussi Proust ; même Virgile, pour ne pas dire Joyce, Musil, Gide, Adorno, Merleau-Ponty, Cechov, Ibsen ou Agatha Christie, Dürrenmatt ou Voltaire, Scott Fitzgerald, Lawrence Durrell et Moravia, sans oublier Brecht, Marx, Freud ou Don Juan. De la crise du bovarysme jusqu'à Tolstoï, tout le monde fut mis en cause pour des comparaisons, des analogies, des tentatives d'explications<sup>1</sup>. Dissserter sur Antonioni devint une affaire de mode, une manière de montrer que l'on était un intellectuel.

Petit à petit, dans l'errance presque désespérée de toutes ces références, on se rendait compte que la révolution d'Antonioni était la production d'œuvres difficiles voire impossibles à caractériser, l'ébranlement des principes de classification de la critique, des horizons d'attentes des spectateurs. « L'identification d'un auteur » qui organise, étudie, interroge l'acte même de regarder, aurait été cette fois-ci longue et difficile<sup>2</sup>. La difficulté était accrue par le fait qu'à une série de thèmes plutôt faciles, pour ne pas dire évidents (la solitude, l'aliénation...), s'ajoutait une façon tout à fait nouvelle de construire les images et le montage. Ce dernier n'évitait pas les erreurs, les mauvais raccords, mais sans faire de ceux-ci une poésie comme Godard ou Truffaut et d'autres représentants de la nouvelle vague. Petit à petit on comprit qu'il aurait été beaucoup plus utile d'enquêter sur les procédés de style et la réflexion sur le regard, sur l'expérience visuelle que ces films mettaient en œuvre. Il s'agissait moins de chercher une interprétation correcte que de comprendre comment ces modèles interprétatifs étaient mis en crise par le réalisateur de Ferrare. La

possibilité de porter un jugement unique sur un film était justement le préjugé à combattre.

## Les deux questions

Une relecture d'Antonioni, aujourd'hui, avec la distance des années, oblige à laisser de côté la soi-disant « poétique des auteurs » et à considérer ses œuvres pour ce qu'elles ont de significatif par rapport à la culture et à l'époque dont elles sont l'expression. C'est dans le style que je voudrais essayer de repérer la révolution copernicienne d'Antonioni, à travers laquelle l'homme n'est plus au centre du monde, ni le spectateur au centre du film. Révolution dont l'auteur est d'ailleurs pleinement conscient, comme il l'a lui-même exprimé en 1961, à propos de *L'Avventura* :

Après Copernic, l'homme s'est retrouvé au centre d'un univers étranger. Aujourd'hui nous avons assisté à la naissance d'un homme nouveau, avec toutes ses craintes, ses rêves et ses hésitations <sup>3</sup>.

Deux questions, jusque-là restées dans l'ombre, sont mises en évidence par sa façon de faire et de comprendre le cinéma. La première (qu'est-ce qu'on est en train de regarder ?) concerne ce que le réalisateur appelle le « mystère de l'image », c'est-à-dire le rapport entre figure et arrière-plan et les concepts d'action, d'histoire, de personnage, d'espace. La seconde (qui regarde ? Qui sommes-nous, nous qui regardons le film ?) concerne par contre la figure du narrateur, qui se construit dans l'architecture du montage et des points de vue, aussi bien que celle du spectateur, étroitement liée d'ailleurs à la première. Avec ces deux questions, Antonioni ne veut pas simplement déconstruire le film classique, mais aussi notre culture logocentrique, fondée sur la distinction entre sujet et objet ainsi que sur la domination du premier sur le second. Pour Antonioni, cette relation est réversible, le sujet se découvre souvent objet d'autres regards et l'objet devient sujet à son tour, démontrant ainsi une autonomie qui renverse fréquemment jeux et rapports. L'espace n'est plus le simple arrière-plan d'une action, il devient la plupart du temps protagoniste. Le centrage de l'image sur une figure, conquête du cinéma classique, se perd ou se dilue, en montrant que la réalité possède d'innombrables centres et

d'innombrables histoires. Le personnage également n'est plus au centre d'une histoire, il n'est même plus unitaire, mais il se décompose en une série de regards et le narrateur se dissout dans une multiplicité de points de vue. L'acte de voir se différencie de l'acte de regarder, et l'acte de regarder de celui de raconter. Le paysage, nous le verrons dans un instant, a une fonction déterminante dans tout cela ; il est un véritable réactif chimique, en face duquel le sujet se décompose : le personnage et le spectateur lui-même apprennent que leur identité est une construction fragile, précaire et cependant nécessaire. Ces idées ne sont pas énoncées de manière simple, directe, mais elles sont comme cachées et s'actualisent dans la grande transformation linguistique. Les hommes pensent avec l'instrument qu'ils ont à leur disposition, le langage. Antonioni a compris que remplacer une ancienne vision du monde par une nouvelle ne suffit pas, et qu'il faut tout d'abord changer la langue avec laquelle on s'exprime, changer les formes de la représentation.

Il faut d'abord considérer le centrage de l'image, le sens de l'espace. Dans la lecture de l'image, le rapport entre figure et arrière-plan est fondamental, et le cinéma narratif classique construit le cadrage de ce point de vue. Comme le disait Lubitsch, « les points où l'on peut placer la caméra sont infinis, mais un seul est le bon ». En revanche, pour Antonioni, l'image a de nombreux centres : non seulement l'arrière-plan surgit en avant, mais souvent la figure même, le protagoniste, se glisse sur le fond, finit hors-cadre, voire hors film ; d'autres fois, on le retrouve immobile, regardant ou se laissant regarder par des observateurs invisibles. Les rapports se fluidifient, l'observateur devient paysage et vice-versa. La première question surgit alors : qu'est-on en train de regarder, la figure ou l'arrière-plan, le personnage ou l'espace ? Est-ce qu'il est possible de les distinguer ? L'indécision, on le verra, demeure et revient, du moins dans les moments les plus importants, et c'est bien cette indécision qui fait mûrir le spectateur.

En second lieu, le système de montage et l'attribution des regards sont détruits ou du moins compromis, alors qu'ils restent un pilier dans la narration classique. Le film classique est une architecture complexe de points de vue, qui nous permet de comprendre à tout moment ce qu'on est en train de regarder et où on se trouve. Comme Walsh le disait : « Le but d'un plan est de nous faire désirer connaître ce qui se passera dans le

suisant ». De cette manière, la lecture court toujours en avant vers la conclusion. Le cinéma d'Antonioni, au contraire, construit des architectures qui tournent, où l'on se perd, et qui ressemblent d'ailleurs aux architectures urbaines labyrinthiques de ses films : l'étrange usine peinte du *Désert rouge*, la ville déserte de *L'Avventura*, la swinging London colorée de *Blow up*, les architectures tordues du Parc Guell de *Profession : reporter*. Ses architectures filmiques n'excluent pas le récit, mais elles le brouillent, en désorientant le regard : nous trouvons souvent le personnage à un endroit différent de celui où il est censé être, nous nous trouvons souvent à un endroit qui nous fait perdre l'orientation. Dépassement de plan, raccords incohérents et fausses caméras subjectives nous aident à comprendre combien notre représentation du monde est fragile puisqu'il suffit de peu pour nous troubler. La caméra subjective du cinéma classique est malmenée de manière subtile : souvent, tout le monde regarde tout et personne ne voit rien. Maintes fois, dans les films d'Antonioni, la route se brouille, les yeux se multiplient, comme sur un sentier qui se perd dans le bois et, conclusion logique, l'identité même de celui qui le parcourt se perd aussi. Si le film est conventionnellement un parcours qui nous dit qui nous sommes et où nous allons, celui d'Antonioni est un sentier fuyant, au bout duquel nous ne sommes plus certains ni de ce que nous voyons ni de nous-mêmes.

À ce propos, la scène finale de *Blow up* pourrait être l'emblème de l'œuvre entière d'Antonioni : le sort du protagoniste englouti par l'herbe n'est pas très différent de celui du spectateur qui, absorbé, se dissout dans l'acte de regarder et perd ses certitudes. La différence entre *voir* et *regarder* est déterminante. Comme nous le verrons, le cinéma d'Antonioni est une éducation du regard, un mouvement d'ouverture, de réflexion sur le rapport entre le réel et le possible, où l'œil hésite entre les différents aspects des choses, et découvre que la soi-disant « réalité » n'est rien d'autre qu'une série ouverte, un champ de possibilités :

Une fois enfermée dans sa niche, une histoire risque d'y mourir, si on ne lui donne pas une autre dimension, si on ne laisse pas son temps se prolonger dans celui de l'extérieur, où nous sommes protagonistes de toutes les histoires. Là où il n'y a rien de conclu <sup>4</sup>...

Se pose alors la seconde question: Qui regarde? Qui sommes-nous nous qui regardons le film? Dans le récit classique (mais dans le récit moderne aussi, y compris la nouvelle vague et beaucoup de ses héritiers) le spectateur est au centre de l'histoire, les images sont construites et montées pour lui; même les transgressions lui sont adressées car elles sont des formes d'apostrophe au spectateur. Dans l'œuvre d'Antonioni, au contraire, le spectateur et le narrateur sont «périphériques», ils se découvrent à côté de l'histoire et prennent acte d'une chose essentielle: souvent les images ne sont pas faites pour eux, mais sous-tendent une complexité beaucoup plus vaste, un réseau de possibilités et de regards beaucoup plus grand.

### Que regardons-nous?

Les deux questions dont nous avons parlé sont profondément liées l'une à l'autre, car le rapport entre figure et fond, tout autant que le système des regards sont essentiels pour construire l'identité du personnage, celle du narrateur, et aussi celle du spectateur. Commençons par le premier. Le personnage est bouleversé par un procédé que l'on pourrait appeler, avec Antonioni, «charge de l'image» et qui consiste justement à rechercher un rapport différent entre celui qui regarde et celui (ou ce) qui est regardé, rapport qui selon Antonioni doit être intense et complexe au point de remplacer l'histoire même ou de la rendre inutile<sup>5</sup>.

Le réalisateur de Ferrare illustre très bien cela dans un court récit énigmatique de 1964, *La Realtà del cinema diretto* qui, comme beaucoup d'autres pages d'Antonioni, sous prétexte de raconter une anecdote, propose une manière tout à fait nouvelle de regarder. Dans un village près de Valdagno, sur une place battue par un vent qui soulève des nuages de poussière («Qu'il est photogénique le vent!» observe le réalisateur en passant), l'auteur entre dans un bar, il commande quelque chose et se dirige vers une grande fenêtre à travers laquelle on voit la place entière ainsi que la poussière qui frappe les vitres. Il regarde alentour, cherchant un point de vue qui lui donnerait le sens de cet endroit mais ne le trouve pas. Il retourne au comptoir où une fille «brune, aux yeux clairs, mélancoliques [...] vingt-huit ans environs, un peu avachie», sert sa commande, puis se rassied sur un tabouret en s'adossant à la



machine à café: «Elle paraît fatiguée, assommée, indifférente, occupée peut-être par de graves pensées. Elle est immobile et de ce fait commence à devenir personnage». Laissons donc parler le réalisateur:

Petit à petit, je me déplace jusqu'à rejoindre l'extrémité du comptoir, derrière la fille, qui vient ainsi se trouver au premier plan. Au fond de la salle la baie vitrée oblique, la poussière qui bat contre la vitre et glisse vers le bas comme si elle était liquide. D'ici, avec la fille de dos, le rapport entre l'extérieur et l'intérieur est correct, *l'image est chargée*. Le blanc dehors – une réalité presque inexistante – et les taches sombres dedans, fille comprise, ont du sens. Elle aussi est objet. Un personnage sans visage, sans histoire. L'image est tellement belle qu'on n'a presque pas besoin d'autre chose pour le connaître <sup>6</sup>.

Le propos me paraît très novateur: il ne s'agit pas seulement de condenser l'histoire entière dans une seule image mais aussi de conserver toutes les narrations possibles qui sont progressivement exclues par l'acte du récit et qui, au contraire, peuvent être laissées ouvertes par l'image seule: la réalité ne peut pas mourir dans une seule histoire.

En cela, Antonioni semble être l'héritier ou le continuateur du néo-réalisme. Dans le même texte, il affirme que le rapport entre cinéma et réalité n'est pas celui, proposé par Jean Rouch ou par les autres pères du «cinéma direct», selon lequel le cinéma capture quelque chose d'authentique, de réel. La réalité pour Antonioni n'est qu'une question (Qui est cette fille, qu'elle a été et qu'elle va être sa vie?). Le style hopperien de l'image est évident: une figure immobile dans un bar, avec le vide et le silence qui l'entourent, évoque un monde, suggère sans dire, ouvre une histoire sans la continuer, pendant que le narrateur, toujours en voyage, regarde et repart pour d'autres parcours. Nous allons retrouver cette image très souvent, elle devient presque un leitmotiv, mais ce n'est pas une simple attitude transgressive, ni une reprise de l'Actor's Studio (à la Marlon Brando) ou une autre invention scénique. Dans cette présentation du personnage nous pouvons au contraire voir un choix stylistique et esthétique qui confère au film une forte empreinte réflexive non explicite mais implicite car, à travers une silhouette vue de dos, elle indique une direction, elle redouble le regard du cinéaste et par conséquent celui du spectateur qui voit sa propre nuque projetée sur l'écran.

La réalité de l'expérience ne s'arrête jamais, c'est un reflet qui va sans cesse d'une histoire à « toutes les histoires » possibles. Les récits qu'Antonioni propose dans *Quel bowling sul Tevere* offrent un exemple d'ouverture continue, fermeture et réouverture des possibles : dans la vision initiale de chaque récit se profile une histoire, un chemin, mais le narrateur, au lieu de le suivre, l'abandonne, le laisse à l'état de possibilité et change de route. Le narrateur de *Quel bowling sul Tevere* est souvent en voyage, de passage, il observe et note indiquant parfois les villes ou les endroits où il a écrit ses remarques. C'est une narration en parallaxe continue, périphérique, qui n'enregistre que quelques détails et repart ensuite dans d'autres directions.

De la même manière, l'œil du cinéaste doit saisir surtout le lien profond entre le visible et l'invisible, entre l'actuel et le possible, qui sont les deux parties du réel. La grand-route devient insignifiante par rapport à l'importance que prennent la déviation, le *détour*. Le vrai parcours, pourrait-on dire, c'est la déviation même. Nous ignorons où nous conduit cet art du détour, caractéristique par excellence d'Antonioni, peut-être nulle part, mais cela nous permet de comprendre la précarité de tout dessein, de tout chemin et de tout parcours institutionnel, de tout savoir et de tout pouvoir, car tout savoir est un pouvoir. L'image est un grand réservoir de possibilités, regardé et décrit en tant que tel.

Et l'histoire alors, la narration ? Continuons la lecture du récit. Voici que le narrateur s'approche de la fille, il lui demande son nom et découvre qu'elle s'appelle Delitta. L'explication est simple : son père ne voulait pas d'enfants et, convaincu que mettre des enfants au monde était un délit, il lui a imposé ce prénom. Mais, Antonioni l'affirme, l'histoire était déjà contenue dans ce plan. L'histoire est donc là, elle n'est pas exclue, elle est juste superflue, elle est un élément supplémentaire qui au lieu d'enrichir la situation, la restreint, en réduit le champ. Antonioni agit de la même manière quand il fait du cinéma : il n'élimine pas les histoires, il les pousse vers le fond, et laisse au contraire les images s'affirmer en premier plan : il nous montre comment une image est bien plus ouverte et vaste qu'une histoire.

Nous apprenons que *si une histoire est faite de beaucoup d'images, une image contient potentiellement une multiplicité d'histoires*. En choisir une est une perte, un renoncement par rapport à celles qui disparaissent.

Robbe-Grillet et d'autres intellectuels des années soixante, après la sortie de la tétralogie, ont parlé de suspension du sens<sup>7</sup>. Selon cette hypothèse, le cinéma d'Antonioni serait caractérisé par une série de vides et de soustractions. Mieux vaudrait peut-être parler d'excès de sens. Le réalisateur, en fait, remarque : « À chaque fois que je suis sur le point de commencer un film, un autre me vient à l'esprit ». Tout acte avec lequel nous regardons une chose, racontons une histoire est un choix qui en exclut beaucoup d'autres ; ce n'est donc pas un manque de sens qui caractérise le cinéma d'Antonioni, mais la recherche des significations cachées.

Dans cette perspective, pour Antonioni le cinéma, la peinture et l'écriture se ressemblent beaucoup : « écrire est pour moi un approfondissement du regard ». Le rapport de ce cinéma avec l'art moderne est fondamental, il consiste justement à afficher ce dont il est partie. Les tableaux d'Antonioni, *Le montagne incantate*, ne montrent pas des paysages réels, mais des *paysages possibles*, ils ne disent rien à ceux qui s'attendent à trouver un lieu ou un décor au sens traditionnel, il n'y a que la matière du paysage, la lumière, la couleur, sur lesquelles l'observateur peut exercer sa capacité de regarder, d'imaginer, à partir de ce qui lui est offert.

## Du lieu à l'espace et de l'espace au lieu

Il est alors évident que le paysage et l'espace acquièrent un rôle important. Si, comme nous l'avons vu, le cinéma narratif classique ou moderne élabore les lieux et leurs images pour parvenir à la construction d'un espace synthétique, symbolique, qui est celui de l'histoire racontée, l'espace diégétique, l'aventure d'Antonioni consiste à revenir en arrière, à remonter, de l'espace filmique élaboré, au « lieu » tout court, ou plutôt à *l'image du lieu*. Ce n'est pas un hasard si Antonioni parle toujours d'images. Il sait bien que le cinéma ne reproduit pas la réalité, ni l'espace, mais en donne juste une représentation.

On trouve toujours deux directions chez lui : le récit et le non-récit,

Deux forces : d'un côté, celle qui de toute façon lie les faits, les articule, a tendance à construire un récit ; de l'autre, au contraire, celle qui sectionne les événements et les déplie dans le

temps, démonte et pénètre dans les mailles du récit pour les étendre le plus possible, pour saisir l'écho des faits, les réfractions, les ondes excentriques <sup>8</sup>.

Beaucoup de films partent d'une histoire mais dérivent vers un autre but. Les lieux ne sont pas fonctionnels pour l'histoire, mais celle-ci nous sert à mieux voir ceux-là.

Le narrateur, lui, n'est plus en mesure de mouvoir les personnages sur la scène du monde. Il se limite à les regarder, mais en échange de cette perte de pouvoir il acquiert un statut plus important et ouvre de plus vastes horizons. Les images qu'il a devant lui intègrent nombre de mondes, elles ont beaucoup de vies et d'histoires. Le narrateur n'est plus omniprésent, lui-même devient personnage petit à petit, ou bien moins que personnage. Son regard, « presque personnel », est léger, faible, non-structurant et ne donne pas toujours forme aux choses. Cela ne signifie pourtant pas une faiblesse et une pauvreté effectives, bien au contraire. Pour atteindre et conserver cette attitude de retrait, il faut déployer une force supérieure à celle dont avait besoin le narrateur traditionnel omniscient et omniprésent. Il est plus facile de se montrer fort plutôt que faible, il est plus simple de faire violence aux choses que de les écouter.

Le même propos esthétique – qui est à tous égards un principe philosophique – réapparaît dans un autre court récit, *Il Fatto e l'immagine*, publié en 1963, qui contient un épisode réel ou imaginaire (qu'importe?) arrivé pendant la guerre. La « méthode » antonionienne se manifeste : la remontée du fait vers le lieu, ou mieux vers l'image du lieu. Dans une aube livide, avec un soleil qui peine à sortir, sur le bord de la mer blanche et déserte, le narrateur assiste à une mort par noyade mais, « ici le fait n'ajoute rien, il est en plus », toute l'histoire était déjà inscrite dans le paysage, dans le décor : « dans ce blanc, dans ce rien qui prenait forme autour d'un point noir ». S'il avait dû décrire un suicide, une mort, Antonioni, comme il le dit, aurait enlevé le fait et juste laissé le décor :

Le ciel est blanc. Le bord de mer désert. La mer blanche et sans chaleur. Les hôtels à demi fermés et blancs. Sur une des chaises blanches de la Promenade des Anglais à Nice est assis un maître-nageur, un noir avec un t-shirt blanc. Il est tôt. Le soleil peine à sortir de la couche légère de brouillard, la même que

tous les jours. Il n'y a personne sur la plage, sauf un baigneur qui fait la planche<sup>9</sup> à quelques mètres de la rive<sup>10</sup>.

L'attention à l'image du lieu, plus qu'à l'événement, vient, inutile de le dire, de l'apprentissage avec Carné et Prévert; il suffit donc de penser à la poétique des lieux ou des choses dans l'œuvre des deux Français. Ici, Antonioni semble vouloir vraiment se présenter comme le mystérieux peintre Michel, dans le film *Quai des brumes* (1938), créature prévertienne, qui meurt parce qu'il n'arrive plus à peindre les choses, mais seulement ce qui est derrière les choses: «le secret d'un crime qui se cache derrière une table ou derrière une rose<sup>11</sup>». Antonioni lui-même parle souvent d'images derrière les images. Ce récit, d'ailleurs, pourrait être la nouvelle élaboration d'un autre film de Carné-Prévert, *Le Jour se lève* (1939), où le suicide de François (Jean Gabin), l'ouvrier solitaire, se passe à la fin de la nuit et coïncide avec l'aube livide qui est en train de se lever sur le Paris de toujours ou, mieux, sur ce coin de périphérie parisienne désolée, dessiné par Trauner, qui contient déjà en lui l'idée du suicide et de la mort, au point que Bazin parlait de «métaphysique de la mise en scène<sup>12</sup>». Antonioni cependant n'a rien de métaphysique, il va encore plus loin, il renonce au décor en tant qu'instrument et, au contraire des Français, ne cherche pas à représenter l'idée par des décors, mais essaie d'arriver à regarder sans intentions ni présupposés. Ses histoires sont souvent des procédés de libération de l'intentionnalité qui oriente, à l'avance, notre parcours. Sous cet angle, *Il Grido* pourrait être considéré comme une nouvelle élaboration par distillation et raréfaction de *Le Jour se lève*, au point qu'il reste seulement les lieux du suicide. L'histoire n'a servi qu'à mieux nous montrer un certain aspect de la plaine du delta du Po. Si l'espace est le lieu où se déroule quelque chose, le lieu pur et simple est celui que nous regardons, le protagoniste du film.

Nous pouvons trouver un autre exemple de ce retour de l'espace au lieu dans la scène qui précède la mort de Locke dans *Professione: reporter*, notamment dans ces résidus de paysage décrits par Maria Schneider penchée à la fenêtre. La mort de Locke est, on le verra, une mort symbolique, comme celle du peintre Michel; une sortie, au sens littéral du terme, hors de son propre point de vue qui l'amène à se dissoudre dans le paysage, ou à passer derrière la caméra et à regarder le monde avec nous.

## Qui regarde ?

Nous sommes ainsi arrivés au second aspect, qui est, comme on le voit, étroitement lié au premier : la déstabilisation du point de vue ainsi que la déstructuration de l'observateur. Le montage classique est basé sur un principe qu'on pourrait définir comme la *vision bien tempérée*, ou la *vision en perspective*. Celle développée par Antonioni sera au contraire une *vision aperspective, multiple* produite par un montage non coordonné et non tempéré. La vision tempérée, unifiée sous le regard du narrateur est en effet une convention semblable à celle de la perspective en peinture ou à l'échelle bien tempérée de la musique occidentale. Si en musique les demi-tons inférieurs et supérieurs se correspondent et si le bémol d'une note est considéré comme identique au dièse de la note supérieure, dans le montage classique aussi le narrateur peut passer d'un point de vue objectif à un point de vue subjectif, sans difficulté et sans que la représentation en soit altérée. Le regard est toujours unique, même s'il fait semblant de se déplacer. La caméra subjective, grâce à laquelle nous pouvons non seulement voir ce qu'un personnage voit mais aussi participer à son état d'âme, est basée sur cette convention d'écriture filmique pour laquelle le raccord voyant-vu nous situe à la place du personnage. La construction du personnage et celle de l'espace sont fondées sur cette convention, selon laquelle les points de vue sont interchangeables : le narrateur peut se déplacer n'importe où, regarder avec les yeux de n'importe quel personnage, et rester en même temps lui-même. Évidemment il s'agit d'un paradoxe, d'une convention, néanmoins acceptée sans réserve. Ainsi le spectateur classique n'éprouve-t-il jamais ce doute, avancé entre autres par Pasolini, que, si l'on change de personnage ou de position, l'espace, les objets, les gens et leur signification changent aussi <sup>13</sup>.

Le cinéma s'appuie sur un art de la perspective; comme en peinture l'espace est organisé devant l'observateur et pour lui seul. Ainsi l'espace tourne-t-il autour du spectateur et pour lui seul. La perspective filmique est temporelle aussi bien que spatiale, elle se développe dans une série de cadres successifs liés entre eux; mais dans la séquence classique le regard du narrateur se trouve toujours au centre, et peut librement changer de place. Les cadres sont construits et montés avec des raccords de

mouvement, de regard ou sur l'axe sonore, de façon que nous sachions toujours où nous sommes et dans quelle direction un personnage est en train d'aller. Mais la perspective aussi est une convention, une « composition ».

Dans le cinéma, l'interchangeabilité des points de vue et la centralité du spectateur sont deux conventions qui permettent de « composer » le film, de structurer l'espace et le temps, les personnages et l'histoire. Que se passerait-il si ce système de conventions venait à manquer, si les jeux se confondaient, si les points de vue n'étaient plus équivalents et interchangeables, si le spectateur, se situant lui-même à la place du personnage, n'arrivait pas à voir ce que le personnage voit ? C'est ce qui se vérifie dans le cinéma d'avant-garde dont le propos subversif et radical refuse la construction d'une perspective spatiale, remet tout en question, introduit la confusion dans le jeu même. Le spectateur des films dadaïstes ou surréalistes des années vingt (Clair, Buñuel, par exemple), ou du film d'avant-garde des années soixante (Brakhage, Markopoulos...), ne s'attend pas à une logique spatio-temporelle, il sait que tout est disjoint et cherche d'autres chemins souterrains, peut-être des parcours psychanalytiques ou des logiques anti-aristotéliennes, des perspectives animales, ou hallucinatoires. Les avant-gardes se sont toujours attachées à bouleverser les conventions.

Antonioni, lui, est en même temps au-dedans et en-dehors de ces règles, et ainsi produit-il chez le spectateur une incertitude majeure. Il construit un espace traditionnel, ou du moins nous donne les éléments d'une construction, puis les abandonne, et nous oblige à faire de même. Il n'y a pas là que l'impossibilité de pénétrer au-delà de la surface, comme l'on a souvent dit ; il y a au contraire une ouverture, une découverte bien plus vaste : la différence des regards, la non-interchangeabilité des points de vue. Chacun regarde avec ses propres yeux et il est impossible de regarder avec les yeux d'un autre, de se mettre à sa place. Croire être au centre de la perspective filmique est illusoire. Dans les films d'Antonioni, le spectateur découvre qu'il n'est plus central, mais périphérique, il passe à côté des choses, des événements, qui ne se déroulent plus pour lui et devant lui. Il commence à se mouvoir tout au long d'une frontière (à laquelle d'ailleurs fait allusion le titre d'un autre récit d'Antonioni, *Il confine*), la frontière entre voir et ne pas voir, entre comprendre et ne pas comprendre, entre savoir et ne pas savoir :

Grethe – je commence à voix basse – écoute-moi. Ce soir, ici nous sommes des figurants. Les protagonistes ce sont eux<sup>14</sup>.

Comme nous le verrons, c'est bien la centralité du narrateur qui disparaît: nous pouvons nous situer ici ou là, nous déplacer en suivant les différents personnages, nous ne réussissons jamais à voir ce qu'ils pourraient ou devraient voir, nous n'arrivons pas à comprendre ce qui se passe, parce que l'histoire et l'espace ne sont plus construits autour de nous. La séquence classique est ainsi organisée puis abandonnée pour suivre de nouvelles lignes de fuite qui seront abandonnées à leur tour ou se révéleront illusoire.

L'importance du paysage et de l'espace dans ce travail de déstructuration est fondamentale: la découverte de la nature, de l'ampleur et de la multiplicité de ses horizons ainsi que la découverte de la faiblesse, de la position périphérique du *moi* sont étroitement liées. On en trouve la confirmation dans des récits comme *L'Orizzonte degli eventi*, où l'on part d'un accident d'avion, pour découvrir que le narrateur est un passant qui se trouve là par hasard, en train d'observer les restes de l'avion. Et ce passant se révèle être un réalisateur insatisfait qui lève son regard au ciel, vers l'infini sur quoi le récit se termine. Dans un autre récit, *La Ruota*, la description d'un lieu maritime anonyme, description pleine de remarques scientifiques sur la formation du pétrole, prélude à l'annonce de la mort d'Olga. Le paysage, c'est-à-dire la découverte du lieu derrière l'espace classique, est corrélatif à l'abandon du personnage, souvent à sa mort. Mais, à l'inverse, nous pourrions dire qu'avec la mort on abandonne la position de sujet qui regarde pour rentrer dans l'espace regardé, dans le paysage.

Qui occupe le centre du film si ce ne sont ni le personnage ni le spectateur? Et surtout, existe-t-il encore un centre dans le film? Peut-être, justement, le centre n'existe-t-il pas. Qu'arrive-t-il au personnage? Et à nous? Nous perdons-nous dans la multiplicité infinie des regards possibles, des histoires possibles? *Non, nous ne nous égarons pas, mais nous risquons de nous égarer sans arrêt, et c'est sur ce risque qu'Antonioni joue sa partie contre le savoir et contre la culture institutionnels.* Aux systèmes de valeurs stabilisés, y compris le concept d'identité, il oppose une autre signification de la culture, qu'il entend comme sortie du sujet hors de soi-même,



abandon des croyances, glissement du point de vue, recherche de l'autre et de la différence, en un mot : *curiosité*.

Très souvent le rapport est inversé, il semble que l'espace même soit habité par un millier d'yeux étrangers qui regardent les personnages.

Considérons la séquence initiale du film *Profession : reporter*, celle où Locke est conduit dans le désert à la recherche des rebelles qu'il veut interviewer. Le jeune garçon qui l'avait guidé jusque-là disparaît. Locke s'arrête assoiffé, il regarde alentour et nous regardons avec lui (caméra subjective) : partout du sable et encore du sable, avec des montagnes vaguement bleues au fond. Un chamelier arabe, vêtu de blanc, passe lentement devant lui en silence. Locke attend quelques signes de reconnaissance, mais le chamelier le regarde, s'éloigne sans dire un mot, puis s'en va. Une épiphanie sarcastiquement éludée. Le rapport figure/arrière-plan s'inverse : du fond on voit sortir un sujet mystérieux, avec lequel nous ne pouvons pas nous identifier, un sujet qui rend à Locke son regard interrogatif et le fait de façon presque sardonique. La figure qui sort de l'arrière-plan devrait signifier l'arrivée du sens, la solution de l'énigme (pensons combien de fois un personnage dans le désert scrute l'arrivée de quelqu'un qui puisse l'aider, comme dans *La Patrouille perdue* de Ford, 1934, ou *Beau Geste* de Wellman, 1939) ; ici pourtant il n'en est rien. L'effet n'est pas seulement d'accentuer le mystère, mais aussi de montrer que quelqu'un est en train de regarder vers nous ou vers Locke, quelqu'un qui vient du paysage, considéré d'ordinaire comme simple objet d'un regard. L'espace n'est pas construit comme un système dioptrique cartésien, où un sujet regarde un objet ; c'est un système de perspectives multiples, où les regards rebondissent et l'objet regarde le sujet qui se découvre ainsi objet à son tour, tout en restant néanmoins sujet.

Avançons dans la séquence. Un panoramique, immédiatement après, nous montre les contours lointains de l'horizon, on croirait être encore près de Locke, mais nous découvrons sa voiture et sa silhouette au loin, en bas de la vallée. Dans cette caméra subjective apparente, tout en croyant d'être dans un endroit, nous nous découvrons au contraire dans un autre, et le personnage finit par faire partie du fond. Mais voilà que le mouvement de la caméra, en continuant, change à nouveau la situation : la caméra subjective n'était pas apparente, elle était

réelle, c'était la vision subjective d'un étrange arabe caché dans la montagne. Il s'agit d'un des rebelles que nous voyons ressortir sur le côté droit du cadrage, au premier plan.

La sensation que quelqu'un était en train de regarder, causée par l'apparition du chamelier, niée ensuite par sa disparition, est maintenant réaffirmée. Nous sommes passés de la figure à l'arrière-plan, de l'arrière-plan à une nouvelle figure et ainsi de suite. Antonioni amorce la construction d'une séquence de type classique, puis l'abandonne, puis la reprend. Le mystérieux arabe est le nouveau guide de Locke, qui l'accompagne vers les champs des rebelles, sur la montagne. Peu après, au milieu de la montée de ce « Mont Ventoux » pendant laquelle Locke découvrira sa solitude d'homme moderne, ils voient au loin dans la vallée une patrouille de soldats réguliers, et le guide disparaît soudainement dans le néant, sans même que Locke essaie de le suivre. La caméra subjective, la vue des soldats, va ici jusqu'à provoquer la disparition d'un personnage. Comme dans un enchantement, l'arabe est rentré dans le paysage d'où il était sorti et Locke est à nouveau seul. L'in vraisemblance de cette séquence tient à notre habitude d'un espace classique et cartésien. Si, par contre, nous pensons à l'endroit où nous nous trouvons et à la multiplicité des mirages, nous comprenons que ce film a rendu mieux que tout autre le sens du désert.

La disparition d'un personnage, thème de *L'Avventura* et de *Blow up*, est étroitement liée à ce procès de réflexion sur le regard. Il suffit de penser au récit *Quattro uomini in mare*, où Towers, le riche propriétaire du bateau de plaisance, disparaît pendant une croisière, tout comme Anna dans *L'Avventura*, parce qu'il se transforme, dans l'imagination d'Antonioni, en observateur de ce qui se passe ou se passerait dans le bateau sans lui. Le regard, dans ce jeu de rebondissements, peut donner aussi l'impression de sortir en-dehors de l'image et de revenir en arrière vers celui qui regarde, comme dans un autre récit, *Report about myself*, où un homme pointe son doigt dans une mystérieuse direction<sup>15</sup>. Cette image énigmatique sera en partie reprise dans la terrible séquence paratactique des célèbres sept dernières minutes de *L'Eclisse* où, en haut d'un bâtiment, deux hommes regardent le ciel et où l'un d'eux indique un point mystérieux, inconnu. Dans le récit écrit, par un étrange effet de réfraction, l'homme au doigt pointé se reflète sur une porte en

verre entre-ouverte et semble se diriger contre le narrateur même: «Comme si ce type voulait vraiment me montrer du doigt et comme si ce n'était pas la porte qui, à travers son reflet, renvoyait la direction de son geste»<sup>16</sup>. Locke va faire cette expérience à son tour, quand le sorcier africain retourne la caméra vers lui et inopinément nous fait voir, à la place de l'interviewé, le visage de l'interviewer: «Vos questions révèlent beaucoup plus sur votre personne que mes réponses sur la mienne» (très lent zoom en avant sur le gros plan du sorcier en habit européen).

Par ces glissements, ruptures et rebonds soudains qui changent le point de vue, Antonioni nous prévient que le sujet du regard n'est rien de plus qu'une convention, une accumulation de règles traditionnelles appliquées par le narrateur et le spectateur. Il nous fait toucher du doigt, ou voir avec nos propres yeux que, si ces règles sont oubliées, on met immédiatement à nu le caractère instable du sujet qui regarde.

Une *faille* s'ouvre soudain, une fissure parfois minuscule, à peine perceptible, entre une image et l'autre, mais une ouverture beaucoup plus dangereuse que les grandes transgressions avant-gardistes. Les plans ne se lient pas bien entre eux; les erreurs de montage montrent combien notre identité et notre sécurité d'observateurs sont liées à une simple convention grammaticale<sup>17</sup>. Mais cette *faille* n'est qu'un éclair, l'infraction est de courte durée. En effet, si le système des regards était entièrement démolì, cette sensation de dépaysement ne serait pas si forte. Il faut d'abord construire un personnage, un observateur, un espace traditionnel pour pouvoir mieux souligner leur fragilité.

En résumé, nous pourrions dire que pour Antonioni le sujet qui regarde est en même temps nécessaire et impossible. Il est une fiction, une construction produite par une série de raccords et déplacements. Il est le produit d'une culture, avec ses normes et ses règles. Il est un faux, mais cependant nécessaire. Comment pourrions-nous regarder et penser sans une identité, aussi précaire soit elle? Un paradoxe. Face à l'altérité qui apparaît subitement pour disparaître aussi vite, comme ce bédouin et ce rebelle dans le désert, le protagoniste découvre sa précarité. Ces moments n'ont pas seulement une fonction négative, destructrice. Ils sont un choix de style qui devient contenu.



Non seulement nous voyons les personnages regardés par l'autre, mais face à l'étincelle de l'altérité *nous nous sentons regardés et nous nous voyons dans l'acte de regarder*.

Le paysage, comme nous le verrons, joue un rôle très important dans cette multiplication des regards et, à travers ceux-ci, de la subjectivité: paysages déserts qui ne le sont qu'en apparence (*Profession: reporter*), ou paysages brumeux où l'on ne voit personne et où pourtant on ressent des milliers de présences (*Identification une femme*), paysages qui assistent à distance à des scènes cruelles et à des dialogues stupides (*Femmes entre elles*), paysages morts qui prennent vie sous les amants (*Zabriskie Point*), paysages non visibles, mais présents de manière insistante (*Le Cri*), paysages causes d'équivoques et de jeux dangereux (*La Notte*). Le paysage a presque toujours le rôle d'un multiplicateur des regards ou de critique des identités figées.

Le lieu de la faille la plus évidente est, comme nous le verrons, la séquence de la disparition d'Anna dans *L'Avventura*. Ici, les raccords de regards ne correspondent pas. Cette faille, cette ouverture de la chaîne de montage du sens, produit un effet étrangement inquiétant: la *réouverture des possibles*. L'une des meilleures définitions du film est celle de « policier à l'envers » proposée par Fink<sup>18</sup>. Au lieu de se résoudre, le mystère s'épaissit, car le glissement des points de vue procède à reculons, remonte la vision au lieu de la suivre. Ainsi, d'un pas en arrière à un autre pas en arrière, Sandro et Claudia, les personnages qui cherchent Anna, finiraient-ils par ne plus être sûrs d'eux-mêmes.

Cette mince fissure qui parfois ne s'ouvre qu'entre deux plans, fait apparaître devant nous le gouffre qui sépare voir et regarder. Parfois, dans le cinéma d'Antonioni, on regarde mais on ne voit pas. Parfois, la nature apparaît entre une image et l'autre: le paysage est en fait la « frontière » dont le réalisateur parle dans un de ses récits, *Verso il confine*. Le paysage est le seuil de l'altérité, ce que l'on pourrait appeler l'interface entre l'homme et la nature, nature que l'homme ne peut pas connaître et qui néanmoins est en face de lui. Dans les films d'Antonioni, ce que nous ne voyons pas est toujours plus important que ce que nous voyons. Le hors-cadre, tout en restant tel quel, prend une importance extraordinaire, il devient le véritable objet de la vision.

## L'altérité du réel

La tendance à faire des détours souligne un manque de centre dans le film et ne concerne pas seulement le plan formel, mais aussi celui des contenus. Elle devient une pensée philosophique, une mise en évidence de la pluralité du monde, du caractère illusoire de tout savoir et de tout centrage. Ce n'est donc pas un manque de sens en général, mais un manque pour celui seul qui s'attache à garder toujours l'homme, ou soi-même, au centre du monde. Cette tendance on la retrouve, de façon encore incertaine dès les premiers documentaires où, pour Antonioni, réalisme (ou néo-réalisme) signifie être tout le temps en marge. Cela est vrai, par exemple, dans *Gente del Po* (1942), documentaire qui avait été réalisé, Antonioni aimait à le souligner, au moment où, de l'autre côté du fleuve, Visconti tournait *Ossessione*. Il est en effet important de le rappeler, puisqu'il s'agit de deux formes de cinéma radicalement différentes qui naissent au même moment du néo-réalisme, l'une à côté de l'autre: celle que je proposerais d'appeler la ligne du *paysage comme espace mythique* (Visconti construit une narration de type tragique) et celle, à l'inverse, du *paysage comme lieu privé de mythe et de centre* (Antonioni). Dans *Gens du Po*, nous rencontrons les premières fractures imperceptibles, qui sont des ouvertures au sein du discours. De même, la tendance de la caméra à abandonner les figures dès qu'elles prennent une certaine consistance exprime déjà la volonté de ne pas donner au spectateur l'illusion d'une histoire, mais de respecter l'intimité, l'extranéité des figures qui apparaissent et disparaissent avant de devenir des personnages, puisque le personnage est fiction. Dans tous ses autres documentaires, les lieux sont dominants, ce ne sont pas les espaces structurés d'une histoire définie mais des champs d'histoires possibles. Un choix qui coïncide avec un respect du réel, de son opacité, de ses secrets.

Cette pratique de brisure, minuscule mais continue, de la représentation apporte avec elle un doute systématique, celui dont parle probablement Antonioni quand il dit que ce qui compte dans un film c'est la « question » plus que la « réponse »<sup>19</sup>.

Qu'est-ce que le réalisateur entend par « question » ? Je n'ai pas la prétention d'y répondre. Cette « question » qu'Antonioni utilise en termes absolus, « ontologiques » et non pas relatifs, résonne comme une question de connaissance. Certes, cette

«question» est philosophique et rappelle de très près celle dont parle Merleau-Ponty, philosophe connu du réalisateur : «La question [...] est pour la philosophie le seul moyen de s'accorder à notre vision effective, de correspondre à ce qui, en elle, nous donne à penser, aux paradoxes dont elle est faite». Il nous semble déjà voir quelques plans d'Antonioni avec leurs inexplicables détails<sup>20</sup>.

Sans l'altérité, on ne pourrait pas faire du cinéma et le cinéma, par sa forme même, est peut-être l'art qui nous met en présence de l'expérience de l'altérité de la façon la plus lucide, claire et non équivoque. De l'écran, des lieux filmés, quelqu'un nous regarde. La tentative du cinéma classique d'appivoiser le regard à travers une série de raccords bien tempérés est une convention qui devient abus, violence lorsqu'elle cache le «cône d'ombre» des objets et des événements. C'est bien ce cône d'ombre phénoménologique qu'Antonioni essaie de ramener à la lumière, autant que permis, c'est-à-dire en négatif, comme possibilité.

Antonioni, d'ailleurs, n'est ni un penseur ni un philosophe, c'est un réalisateur qui pense par images. Sa pensée réside dans son style, dans sa technique, et c'est une pensée qui a toujours à la base un problème éthique.

Maintenant, il ne nous reste plus qu'à regarder les paysages d'Antonioni.

## Notes

1. Pour une bibliographie exhaustive des travaux sur Antonioni, voir Carlo di Carlo, *Michelangelo Antonioni*, Rome, *Bianco & Nero*, années 1964 et suivantes; Carlo di Carlo ed., *L'Œuvre de Michelangelo Antonioni*, vol. I, 1942-1965; Leonardo Cuccu ed., *L'Œuvre de Michelangelo Antonioni*, vol. II, 1966-1984, Rome Ante autonomo di gestione per il cinema, 1987, qui réunit une sélection d'articles plus vaste que la précédente.
2. Giorgio Tinazzi, «Introduzione», dans *Identificazione di un autore*, Pratiche, Parme, 1985, p. 11.
3. Michelangelo Antonioni, «L'érotisme, maladie de notre époque» *Écrits, 1936-1985*, Cinecittà International, Rome, 1991, p. 241-243.
4. Michelangelo Antonioni, *Quel Bowling sul Tevere*, Einaudi, Turin, 1983, p. 204
5. Chatman s'est aussi arrêté sur le rapport entre figure et fond, («Which is the figure and which is the ground?») mais ses

considérations me semblent très réductrices, voir S. Chapman, *Antonioni or the Surface of the World*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/Londres, 1995, p. 8. Là où Chatman voit une politique de l'incertitude, du vague et de la « superficie », je propose de découvrir une réflexion sur la connaissance et sur l'acte de regarder.

6. Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, édités par Carlo di Carlo et Giorgio Tinazzi, Marsilio, Venise, 1994, p. 55.
7. « L'essence même du film se trouve dans la suspension du sens [...], c'est la suspension du sens qui est le sens même du monde ». Ainsi parle Robbe-Grillet dans Lorenzo Cuccu, *Antonioni. Il discorso dello sguardo e altri saggi*, ETS, Pise, 1997, p. 212. Il me semble qu'ici la suspension du sens signifie l'ouverture du sens sur les possibles.
8. Tinazzi souligne également comment ce qui intéresse le plus dans les films d'Antonioni n'est pas tant l'histoire représentée que les histoires possibles qui tournent autour de celle-là. Antonioni, *Fare un film è per me vivere, op. cit.*, p. XXV.
9. Malheureusement, dans la traduction française on perd l'allusion à la mort contenue dans l'expression italienne « fare il morto ».
10. Michelangelo Antonioni, « L'art de voir », *Écrits 1936-1938, op. cit.*, p. 265.
11. La phrase, prononcée par le personnage de Michel, le peintre (Robert Le Vigan) dans *Quai des brumes* est une synthèse de la poétique surréaliste de Prévert, une poétique du possible, au-delà de la représentation. À cause de cette capacité, supérieure ou inférieure, l'artiste, dans le film, se suicide, indiquant ainsi que le mouvement de l'art ne se réalise qu'en passant à travers la mort pour rejoindre « les choses qui sont derrière les choses ». Aldo Tassonie, dans *Antonioni*, Flammarion, Paris, 1995, a parlé des rapports d'Antonioni à la poétique des surréalistes tardifs, non seulement Carné et Prévert, mais aussi Buñuel, en plusieurs endroits et en particulier p. 188. Antonioni, *Fare un film è per me vivere, op. cit.*, p. 61.
12. André Bazin, « Le décor est un acteur », *Cinéclub*, n° 12, Paris, décembre 1949.
13. Effectivement le regard d'un paysan – en particulier dans une région encore préhistorique en matière de développement – embrasse un autre type de réalité que le regard d'un bourgeois cultivé : les deux voient de façon concrète non seulement « des séries diverses de choses mais aussi une chose qui diffère en fonction des deux regards » Pier Paolo Pasolini, *L'Expérience hérétique : langue et cinéma*, Payot, 1979.



14. Antonioni, « Verso il confine », *Quel Bowling*, *op. cit.*, p. 124. La position périphérique d'un narrateur qui, dans ce récit, et aussi dans d'autres, assiste à une série d'événements qu'il ne comprend pas, n'est pas seulement un stratagème narratif, ni un jeu phénoménologique à la manière de « l'école du regard » française (Butor, Robbe-Grillet) qui construit des labyrinthes dans lesquels le narrateur se prend dans ses propres histoires. De mon point de vue, il s'agit d'une véritable position philosophique, transposée sous forme narrative, et qui correspond à la crise de la centralité du sujet dans la culture du XX<sup>e</sup> siècle, reprenant aussi une conception philosophique antique, remontant à Lucrèce et Epicure, revendiquée par Antonioni lui-même comme matrice de sa manière de raconter. Antonioni cite Lucrèce en exergue à *quel Bowling su Tevere*: « Même si j'ignore d'où vient le monde / en considération des mouvements même du ciel et de bien d'autres choses encore / je suis certain que le monde n'a pas été créé pour nous / par une volonté divine, tant il est plein de mal ». En fait il me semble que les vers de Lucrèce signifient surtout que le monde n'a pas été disposé pour nous par un dieu ou encore que nous ne sommes pas au centre de l'univers.
15. Les deux récits se retrouvent dans le recueil *Quel Bowling*, *op. cit.*, p. 63 et 105.
16. *Ibid.*, p. 108.
17. La conscience des « erreurs de montage » dans les films d'Antonioni me semble très importante pour comprendre que la désorientation de la séquence présuppose un travail sur le montage classique bien supérieur à ce que l'on croit. Cette désorientation du montage classique qui n'en maintient que les cadrages correspond à la destruction de la ligne perspective et de la forme de l'objet dans la peinture de Cézanne à l'avant-garde du XX<sup>e</sup> siècle. Voir Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, *op. cit.*, p. 26.
18. La définition du « policer à l'envers » est de Guid Fink et apparaît pour la première fois dans son article: « Antonioni e il giallo alla rovescia » *Cinema nuovo*, n° 162, mars-avril 1963.
19. « Ce que je ne sais pas quand on me demande comment naît un film, c'est comment se produit la naissance même, l'accouchement, le *big-bang*, les trois premières minutes. Et si les images de ces trois premières minutes ont une valeur propre, en d'autres termes le film naît-il comme réponse à une exigence intime de son auteur ou la question que ces images posent est destinée à ne rien être d'autre que ce qu'elle est – ontologiquement », dans *Quel Bowling*, *op. cit.*, p. 61.

20. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964, p. 18-19. Dans la mesure où ce livre est sorti en 1969 en Italie et où Antonioni, dans la préface à *Zabriskie Point* (publiée à Bologne, chez Capelli, en 1970), cite un « philosophe français », il est probable qu'il avait lu ce livre – et peut-être d'autres textes sortis en France auparavant.

