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

rouge, les grandes tours de refroidissement qui ferment l'horizon dès le début, ou encore l'hélice-fétiche de *Blow-up*. Dans *L'Avventura,* Renzo Ricci, le père d'Anna, parlera avec un ouvrier de l'avancée du béton armé.

Tout a une apparence spectrale. Dans la scène de la gifle (une autre citation de *Ossessione*), les villageois se rassemblent autour du couple comme une assemblée d'ombres indistinctes, silencieuses, qui assistent indifférentes à la scène ; les maisons au fond sont à peine visibles, Aldo et Irma sortent du brouillard pour y disparaître à nouveau. Des figures vagues errent dans la brume : tout le monde se connaît, pris dans des conversations incompréhensibles, les vieux enveloppés dans leurs manteaux, les femmes dans leurs châles. Ils donnent à ce village une apparence que Freud n'hésiterait pas à qualifier d'« étrange », au double sens de familier et non familier[15].

Multiplicité des points de vue

Et pourtant il n'y a pas qu'un œil, dans *Le Cri,* mais plusieurs.

L'incohérence s'amplifie lorsque nous parvenons à d'autres séquences, par exemple au dialogue entre Aldo et Andreina, la prostituée. On est toujours sur la plage à l'estuaire du Pô. Encore une fois (en s'écartant du scénario) le premier plan est vide, il s'agit d'un long terrain du delta du Pô où le brouillard, l'eau, le sable et le ciel se mélangent. Le dialogue est contenu dans cinq longs plans en profondeur de champ. Aldo surgit, comme il le fait souvent, du fond gris, il s'approche de la caméra en regardant hors champ, pendant qu'Andreina le suit ; mais il lui tourne tout le temps le dos, il s'éloigne et ne cesse de parler du passé, alors qu'elle essaie en vain de l'approcher. Ce qui les entoure n'est plus un paysage, ce n'est qu'une grisaille brillante. Dans l'éclat du gris (selon la tradition picturale la couleur la moins resplendissante), dans ce paradoxe de la couleur, Antonioni souligne l'effacement ou la perte du paysage. Pour nous, le gris est musicalité, richesse. Pour Aldo, il est le fond magmatique où il est sur le point de perdre sa propre identité. Son « Moi », centre indiscutable du monde, s'écroule avec l'abandon d'Irma, qui lui paraissait impossible, inimaginable. La mort d'Aldo est la mort d'un sujet historiquement et

culturellement défini, le sujet masculin autocratique : ce n'est pas un hasard s'il dit à sa mère qu'il aurait mieux fait de frapper Irma.

Pour Andreina, par contre, le gris symbolise son attitude intérieure, son vécu au jour le jour, où tout se vaut : un jour après l'autre, un endroit comme un autre, sans direction. Le paysage aquatique, marécageux, exprime sa condition indéfinie, incertaine. Lorsqu'elle ramasse une petite oie en bois, elle la regarde d'un air amusé, son état d'âme correspond à une attitude d'ouverture, où le vide ne fait pas peur et où la précarité, tout compte fait, n'est pas si bouleversante qu'on le croit. Le paysage qu'Aldo a perdu, dont il parle et garde le souvenir, est celui qu'Andreina n'a jamais eu. La différence entre leurs points de vue ne pourrait pas être plus grande ; ici, nous voyons, peut-être pour la première fois chez Antonioni, le surgissement encore vague d'un œil féminin nouveau qui plus tard occupera une place centrale dans son cinéma : un œil faible, non pas conçu pour dominer l'espace, comme l'œil masculin, mais ouvert, incertain et heureux de son incertitude ; il est accompagné d'un Moi faible, différent du Moi patriarcal masculin, obsessionnel et paranoïaque, regretté par Aldo. Mais il y a encore un quatrième œil, véritablement mystérieux et inconnu : celui de la petite fille, Rosina.

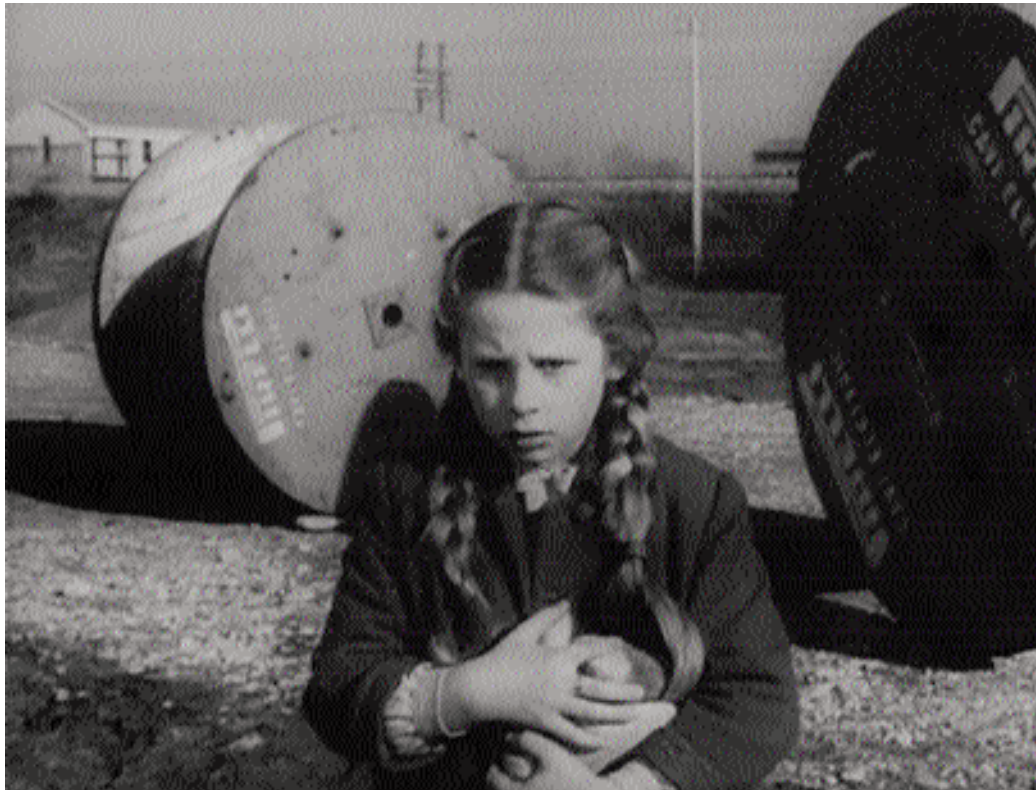
Aldo vient d'assister avec Elvia, une amoureuse éconduite quelques années auparavant, à une course de canots à moteur. Il se met à pleuvoir et tout le monde s'abrite sous les arcades d'un bar. Aldo évite les petites attentions d'Elvia, il s'éloigne en direction d'un hangar d'usine (encore un autre signe de l'industrialisation) et s'attarde sur le bas de la porte en regardant la pluie. Rosina le rejoint, curieuse. Il lui ordonne : « Mets-toi là et tais-toi ! ». Cette fois-ci le jeu des regards (la caméra qui regarde Rosina qui regarde son papa qui regarde le fleuve) multiplie l'énigme. Quel est l'état d'âme de Rosina ? Sa présence introduit un mystère.

Nous connaissons Aldo, mais nous ignorons le monde vu par la petite fille, ses pensées, ses impressions sur cette histoire. La même indécision se répète à chaque fois. Souvent à côté de lui, nous la voyons de dos marcher sur les berges du fleuve, dans de longues pérégrinations, ou regarder les enfants de l'école à travers les grillages ; ou encore être absorbé par ses jeux solitaires avec les cailloux, chanter des chansonnettes avec

le vieil ivrogne, ou jouer aux boules de neiges avec les enfants des paysans; Rosina, quand son père l'appelle, le suit toujours en silence, la tête baissée. La grande nouveauté du *Cri* est peut-être le personnage de cette petite fille, qui introduit un point de vue inconnu, un œil qui ne comprend pas et qui ne juge pas le monde des adultes, mais que ces derniers ne peuvent pas pénétrer ni comprendre non plus.

Il ne s'agit pas simplement d'un expédient mélodramatique, mais bien d'un œil qui regarde un espace différent. Rosina vit ce voyage désespéré comme s'il était dans le temps de la fête, hors du monde. Elle profite de ses vacances, mais souffre de son isolement par rapport aux autres, par rapport au temps de l'histoire où les autres sont situés. Les grillages de l'école, à travers lesquels elle regarde les autres enfants, sont une porte symbolique qui sépare deux mondes et ainsi les voit-elle. Exclue de l'histoire, elle tente de s'insérer en recueillant la balle jetée dehors par les enfants (un autre geste « mythique », au sens brechtien), mais elle manque de justesse d'être écrasée par une voiture et son père lui donne une gifle. Rosina s'enfuit, elle s'égare dans les champs et tombe sur un groupe de fous inoffensifs, immobiles et figés dans le silence comme s'ils faisaient partie du paysage, elle revient alors effrayée. Extraordinaire lien entre folie et paysage, comme si la folie était la porte symbolique qui nous permettrait de sortir véritablement « de la nature », d'entrer dans le mythe en abandonnant notre identité, en s'identifiant aux arbres et à la terre. Puis Rosina voit une maison de campagne au loin et pense à sa mère: « On y va, papa ? ». Suspendue entre Mythe et Histoire, elle sautille et joue, abandonnée à elle-même, et nous rappelle vaguement le petit Edmund de Rossellini (*Allemagne année zéro*, 1948). Plus tard, dans la banlieue de Ferrare, elle verra le père serré contre Virginia, la pompiste, et s'échappera encore (la découverte du sexe vue par les yeux de l'enfant, l'égarement face à la découverte de l'homme-père). La ville même est ici un fantôme méconnaissable, sans nom ni visage.

Pour elle, ce voyage est encore une véritable aventure dans le mythe, qui n'est perdu que de l'extérieur. Tel un personnage de Pavese, Rosina voit son père comme un Ulysse, héros à la fois rassurant et effrayé, qu'elle admire et craint en même temps. Pour elle le temps a une durée différente et l'espace une forme inconnue. À la différence de tous les autres



acteurs, Rosina ne joue pas un rôle ; son enfance est réelle, elle interprète son propre rôle, elle est surtout une petite fille qui regarde. Cette idée est confirmée dans l'interview qui a été faite de l'actrice Mirna Girardi, longtemps après, par Giuseppe Bertolucci, dans *Effetti personali*, un film sur le cinéma, un voyage à la recherche des lieux mythiques du cinéma italien.

Autour de l'histoire d'Aldo et du mystère de Rosina, Antonioni ne cesse de signaler la destruction systématique du paysage et de l'environnement : des gens qui abattent des arbres, des projets d'émigration, les grands rouleaux du courant électrique parmi lesquels Aldo et Virginia s'embrassent, la recherche d'un travail, les femmes seules, les clochards du fleuve et, en dernier, la manifestation au village de Goriano, où Aldo revient juste le temps de retrouver ses concitoyens en grève contre un projet vague qui synthétise tous ces signaux de changement. La réalité se penche sur le film, c'est le symptôme d'un malaise très fort dans un monde qui change. Antonioni nous refuse la gratification mythopoïétique, épique ou tragique, d'être au centre de l'histoire, gratification que le néo-réalisme nous accordait encore. Cette réalité est un décor lointain et incompréhensible pour les personnages mêmes. Tout autant que le protagoniste, le spectateur s'aperçoit qu'il est également périphérique. L'histoire est peut-être ailleurs.

Notes

1. Giuseppe De Santis, « Per un paesaggio italiano », *Cinema*, n° 116, 25 avril 1941.
2. Michelangelo Antonioni, « Pour un film sur le fleuve Pô », *Écrits, 1936-1985, op. cit.,* p. 141.
3. *Ibid.,* « Terre verte », *op. cit.,* p. 303.
4. *Ibid.*, « Suggestion de Hegel », *op. cit.,* p. 171.
5. Pensons à l'épisode de l'homme qui arrêta la trombe d'air pendant le tournage de *L'Avventura,* dans *Fare un film*, p. 75-76. Cet étrange épisode rapporté par Antonioni comme un fait certain donnerait à penser que le réalisateur croyait à la magie ou du moins la considérait comme une possibilité.
6. *Quel Bowling*, p. 53.
7. Michelangelo Antonioni, « Rues de Ferrare », *Écrits, 1936-1985,* p. 381. Voir aussi « Una città di pianura », *Bianco & Nero,* 2001, n° 4, p. 104.

8. Le paradoxe selon lequel nous « voyons de ne pas voir » est l'un des points sur lesquels Balazs construit sa théorie de la microphysionomie : ce que le visage humain cache est plus important que ce qu'il montre. Voir *Le Cinéma : nature et évolution d'un art nouveau,* Payot, 1979, p. 71.
9. Voir Pavese, lettre à Augusto Monti, 18 janvier 1950 dans l'édition des *Lettere, 1945-1950,* Einaudi, Turin, 1966 et le commentaire de Furio Jesi, *Letteratura e mito,* Einaudi, Turin, 1968, p. 172.
10. Voir Furio Jesi, « Cesare Pavese, dal mito della festa al mito del sacrificio », dans *Letteratura e mito, op. cit.*, p. 161.
11. *Deshoras* est le titre d'un recueil de nouvelles de Julio Cortázar (traduction française : « Heures indues », dans Cortázar, *Nouvelles,* Gallimard, Paris, 1993). On le sait, un autre récit de Cortázar, « Las babas del diablo » (« Les fils de la vierge », dans *Nouvelles,* p. 197) est à l'origine du scénario de *Blow up.*
12. *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* est le titre du film de Murnau.
13. Bernard Dort a parlé de descente aux enfers et de « passion laïque » à propos de ce film dans *Méditations,* n° 2, mai 1961.
14. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano,* Editori riuniti, Rome, 1995, p. 502.
15. Freud, « L'inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée,* Gallimard, Paris, 1971, p. 163.