



**HAL**  
open science

**Michelangelo Antonioni: Blow up, Zabriskie Point,  
Profession: Reporter: nomadisme et vacillement sur le  
fil de la réalité**

Guenièvre Busto

► **To cite this version:**

Guenièvre Busto. Michelangelo Antonioni: Blow up, Zabriskie Point, Profession: Reporter: nomadisme et vacillement sur le fil de la réalité. Art et histoire de l'art. 2008. dumas-00295900

**HAL Id: dumas-00295900**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00295900v1>**

Submitted on 11 Jul 2008

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

*Michelangelo Antonioni :*

*Blow up, Zabriskie Point,*

*Profession : Reporter*

NOMADISME ET VACILLEMENT SUR  
LE FIL DE LA RÉALITÉ

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention Histoire et Histoire de l'art

Spécialité Histoire de l'art

Option Art : genèse des formes, contexte, réception

Sous la direction de M. Didier Coureau, M. Arnauld Pierre  
et Mme. Daniela Gallo

Guenièvre Busto

Année universitaire 2007 – 2008

Je tiens tout particulièrement à remercier pour leur diligence et leurs conseils attentifs M. Didier Coureau, M. Arnauld Pierre et Mme Daniela Gallo.

# Sommaire

Introduction	p. 4
I : « Reportage » et Enquête Philosophique au cœur des révolutions contemporaines	p. 11
A. <i>Blow Up</i> : « Swinging London » et réalité insaisissable	p. 12
1. Le bouillonnement culturel et social du « Swinging London »	p. 12
2. Réalité insaisissable	p. 24
B. <i>Zabriskie Point</i> : Un poème sur l'Amérique	p. 36
1. Signes et Symboles de l'Amérique à travers Los Angeles, La Révolution Estudiantine et la Vallée de la Mort	p. 36
2. Entre imaginaire et réel	p. 54
C. <i>Profession : Reporter</i> : Un décadreage continu	p. 63
1. Le Tchad, L'Angleterre, L'Allemagne, l'Espagne et la carte du trafic d'armes	p. 63
2. « Une épiphanie sans épiphanie »	p. 71
II : Vers le Désert	p. 89
A. Vers un paysage de mort ?	p. 91
1. La mort en différé : glissement de la mort	p. 91
2. Un équilibre délicat entre vie et mort	p. 99
B. Vers le Vide	p. 104
1. Paysages désertiques	p. 105
2. Des images « vides »	p. 110
C. Vers un espace nomade	p. 114
1. Personnages nomades	p. 114
2. Espaces lisses	p. 118
Conclusion	p. 122
Bibliographie	p. 125
Filmographie	p. 131

En 1966, Michelangelo Antonioni part réaliser *Blow up* en Angleterre. Il tournera ensuite consécutivement trois autres films à l'étranger : *Zabriskie Point* en 1970, aux Etats-Unis ; *Chung Kuo – Cina*, un documentaire sur la Chine en 1972 ; et *Profession : Reporter* en 1974 au Tchad, en Angleterre, en Allemagne et en Espagne. C'est à cette période de transit entre 1966 et 1974, à cette rencontre de Michelangelo Antonioni avec des pays étrangers que nous allons nous intéresser au cours de ce mémoire à travers l'étude de trois de ces films : *Blow up*, *Zabriskie Point* et *Profession: Reporter*. Nous n'incluons pas le documentaire *Chung Kuo – Cina* afin de ne considérer que les œuvres de fiction.

L'intrigue de ces trois films peut être résumée ainsi : dans *Blow up* un photographe de mode vivant à Londres photographie un couple dans un parc, photographies qui au cours d'une séance d'agrandissement semblent se révéler être celles d'un meurtre. *Zabriskie Point* est le nom d'une localité dans le désert de Mojave en Arizona où se retrouvent Mark, jeune homme en fuite surplombant le désert en avion, et Daria qui traverse le désert en voiture pour se rendre à Phoenix. *Profession : Reporter* est l'histoire d'un journaliste venu faire un documentaire sur l'Afrique qui, devant le cadavre de son voisin de chambre décide d'échanger leur identité.

Bien que ces trois films soient très différents l'un de l'autre (et nous tiendrons compte tout au long de ce mémoire de leurs spécificités et de leurs originalités), leur réunion nous a semblé cohérente et pertinente à plusieurs titres.

D'une part, parce qu'ils constituent une période singulière dans l'œuvre de Michelangelo Antonioni. Certes Antonioni a réalisé d'autres films à l'étranger. Ainsi dès son second long métrage, *I Vinti*, en 1952, le cinéaste est parti tourner en Angleterre et en France. De même, beaucoup plus récemment, dans *Par delà les nuages*, réalisé avec Wim Wenders, certains passages se déroulent en France. Mais à partir de 1966, le cinéaste a commencé un long voyage autour du monde, tournant consécutivement quatre films à l'étranger pendant une période de presque dix ans, sans revenir tourner en Italie durant ce périple. Antonioni lui-même distingue cette période parmi l'ensemble de ses films. Dès cette époque, après avoir tourné *Blow up*, il déclare : « Peut-être quelque chose a-t-il changé en moi [...]. Les choses qui m'occupaient auparavant me semblent maintenant limitées. J'éprouve le besoin de faire d'autres expériences, de voir d'autres

gens, d'apprendre des choses nouvelles »<sup>1</sup>. En 1975, il explique pourquoi après *Le Désert rouge*, il ne s'est plus occupé de la société italienne :

Il me semblait que j'avais montré tout ce que j'avais à montrer de la société italienne [...]. Puis je suis allé à l'étranger, parce qu'il me semblait qu'ici mon costume cinématographique était devenu un peu étroit. Il aurait d'ailleurs été impossible à cette époque-là de situer le photographe de *Blow up* en Italie. Après *Blow up*, je me suis senti projeté hors de mon pays, je n'avais aucune envie de revenir tourner ici.<sup>2</sup>

De plus, en 1967, lorsqu'Antonioni évoque *Blow up*, il le dit différent « en tout » de ses films précédents. Par son environnement, mais aussi parce qu'il ne s'intéresse plus aux rapports amoureux entre deux personnes mais au rapport entre un individu et la réalité<sup>3</sup>. Dans ces trois films d'ailleurs, on constate certains changements (outre celui de l'environnement) : les personnages principaux sont des hommes, les intrigues sont plus « aventureuses » par rapport à ses films précédents : *La Nuit*, *L'Eclipse* et *Le Désert Rouge*.

D'autre part, le voyage, le désir de découvrir l'étranger est très présent dans ses écrits, sa vie et son oeuvre. Comme le fait remarquer Andrea Martini, « Antonioni est l'un des rares auteurs qui aient constamment considéré le metteur en scène comme l'interprète de ce qu'une fois on appelait le théâtre du monde »<sup>4</sup>. Voyageur, Antonioni l'a toujours été. Dans ses écrits, il est très souvent fait mention des voyages qu'il fait, en repérage pour des films ou non. De tous ces voyages, il voudrait faire des images. Il dit ainsi « quand je voyage, j'aurais envie de tourner partout »<sup>5</sup>. Antonioni est quelqu'un de profondément curieux. « Ce qui me captive le plus, ce que j'aime le plus, c'est observer », déclare-t-il en 1967, « voilà pourquoi j'aime voyager, pour voir de nouvelles choses défiler devant mes yeux - même un nouveau visage. C'est comme ça que je vis et je peux passer des heures à observer les choses, les gens et les endroits »<sup>6</sup>. « Je n'ai jamais eu d'inquiétudes de provincial, » déclare-t-il encore en 1978, « je pourrais tourner des films partout, le monde m'intéresse. Déjà à l'époque, [il parle de la période

<sup>1</sup> Michelangelo Antonioni, *Ecrits*, Ed. Images Modernes, 2003, p. 74.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>4</sup> Andréa Martini, « Les lieux de l'intrigue (Antonioni Voyageur) », 1985, in Lorenzo Cuccu, *L'œuvre de Michelangelo Antonioni*, vol.2 : *Michelangelo Antonioni, 1966/1984*, Ed. Cinecittà international, 1991, p.139.

<sup>5</sup> M. Antonioni, *op. cit.*, p. 184.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 74.

de *I Vinti*] j'étais l'un des rares à traiter de sujets autres qu'italiens, et Londres est restée depuis l'une des villes que j'aime le plus »<sup>7</sup>. Il est en effet l'un des rares cinéastes italiens à avoir tourné à l'étranger mais aussi dans autant de lieux différents en Italie même : La plaine du Pô, Milan, Rome, Ravenne, la Sicile, Venise. Et sa curiosité dépasse même les limites planétaires ; ainsi en 1983, il dit :

Si l'âge me le permettait, demain j'irais sur la lune, je ne sais pas où j'irais... J'aimerais beaucoup voir ces mondes nouveaux (...) J'ai fait un long voyage aux Etats-Unis juste après *Blow up*, je suis allé visiter Cap Kennedy et ils m'ont mis cet appareil qu'ils utilisent pour simuler l'alunissage, c'était incroyablement amusant : me trouver là-haut, faire semblant de descendre sur la lune, a été une des plus belles expériences de ma vie.<sup>8</sup>

Le cinéaste avait d'ailleurs d'autres projets de films à tourner à l'étranger : par exemple, *Techniquement Douce*, histoire d'un journaliste de trente-sept ans lassé par sa vie qui décide d'un changement radical et qui part dans la jungle Amazonienne à la recherche d'une existence plus libre. Antonioni aurait dû tourner ce film pendant la période qui nous intéresse, après *Zabriskie Point*. En 1971, il avait commencé les repérages en Sardaigne lorsque Carlo Ponti décida d'abandonner ce projet et lui proposa le sujet de *Profession : Reporter*. En 1978, il avait également commencé des repérages en Ouzbékistan, pays où il voulait situer *L'Aquilone*, histoire d'un cerf-volant à qui il faut toujours plus de fil pour s'élever de plus en plus haut dans le ciel au dessus des steppes. En 1985, il avait même en projet un film de science fiction *Destination Verna*, racontant l'histoire d'une femme d'un certain âge qui n'attend plus rien de la vie et à qui on propose une place dans un navire spatial pour la planète Verna, planète en dehors du système solaire...

Il est aussi intéressant de remarquer, en dehors des projets, combien l'idée de voyage, de déplacement, de mouvement, est présente dans les films eux-mêmes. Parfois ce sont des objets, parfois des discussions, ou encore le vagabondage des personnages qui évoquent ce désir.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 156.

En ce qui concerne l'état de la recherche, il n'y a pas d'ouvrage ou d'article qui ait réuni dans un ensemble ces trois films. Il existe toutefois trois textes importants qui, s'intéressant à la façon dont Antonioni aborde les lieux, les paysages, ont inclus les voyages d'Antonioni dans une étude plus large : « Les lieux de l'intrigue (Antonioni voyageur) » d'Andrea Martini<sup>9</sup>, écrit en 1985 ; « Le regard du flâneur et le magasin culturel » d'Antonio Costa<sup>10</sup>, datant lui aussi de 1985 ; et un chapitre de l'essai d'Alain Bonfand *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*<sup>11</sup> datant de 2003. Au-delà de ces trois textes, certains auteurs, étudiant l'un des films du corpus en particulier, se sont intéressés à la façon dont Antonioni avait abordé le pays étranger en question.

Il ressort de la lecture de ces textes deux considérations qui nous ont nous-même semblées importantes à travers l'étude de ces trois films :

En premier lieu une singularité, une étrangeté dans l'approche de ces pays par le cinéaste qui semblerait naître d'une ambiguïté entre une saisie « sociologique » du lieu et un aspect distancié qui a pu être qualifié de « superficiel », de « neutralisé » ou encore « d'irréel ». Beaucoup d'auteurs ont souligné l'aspect documentaire dans l'œuvre du cinéaste. Antonio Costa remarque que « les lieux du cinéma d'Antonioni sont toujours bien définis, faciles à reconnaître, à identifier ; des lieux liés aux évènements d'actualité, aux mœurs, aux modes culturelles »<sup>12</sup>. Mais il remarque aussi :

[...] Antonioni a beau enrichir son atlas de lieux nouveaux, c'est toujours en quelque sorte la même carte urbaine que l'on peut sortir de ses déplacements, de ses voyages. La variété des nouveaux espaces explorés et représentés ne signifie pas dispersion dans le spectaculaire du genre géographico-touristique, mais plutôt réduction à une typologie unitaire et raréfaction des éléments en jeu.<sup>13</sup>

Il émane ainsi un curieux mélange de précisions et d'imprécisions.

Par ailleurs, il est important de souligner l'attraction d'Antonioni pour le désert, espace de mort, de vide et de nomadisme qui « habite » l'œuvre du cinéaste.

---

<sup>9</sup> Andréa Martini in L. Cuccu, *op. cit.*, p. 135.

<sup>10</sup> Antonio Costa in *Ibid.*, p. 123.

<sup>11</sup> Alain Bonfand, *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*, Ed. Images Modernes, 2003, p. 95.

<sup>12</sup> A. Costa in L. Cuccu, *op. cit.*, p. 124.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 124.



Nous allons au cours de ce mémoire, à travers l'étude de *Blow up*, *Zabriskie Point* et *Profession : Reporter*, nous intéresser à cette « cartographie » dressée par le cinéaste à travers le monde. D'une part, nous intéresser aux destinations du cinéaste, établir la « carte » d'Antonioni<sup>14</sup>, tenter d'éclairer ce qui attire le cinéaste. D'autre part, prendre en compte l'entrecroisement entre d'autres sociétés, d'autres cultures et la ligne personnelle d'Antonioni, s'interroger sur le rapport entre le réel et l'imaginaire, entre la possibilité de « reconnaître » ces espaces (du point de vue aussi bien historique et géographique qu'architectural et urbain) et les modalités de visions qui se dégagent de leur organisation dans les films. Comme Antonioni le disait lui-même en 1968 à propos de *Zabriskie Point* : « Des ferments de vie extraordinaires surgissent un peu partout dans le monde. Pour nous, metteurs en scène, il s'agit de trouver un accord nouveau entre la réalité et l'imagination, entre le document et la créativité »<sup>15</sup>.

Il nous a semblé que cette « cartographie » pouvait être vue à l'aide de deux éclairages que l'on a pu ressortir de l'étude des films de notre corpus, deux caractéristiques importantes de l'œuvre d'Antonioni :

D'une part le déplacement et le nomadisme. Gilles Deleuze et Félix Guattari dans leur ouvrage *Mille Plateaux* se sont intéressé au nomadisme<sup>16</sup>. Il ne s'agit certes pas de faire un parallèle entre la pensée de Gilles Deleuze et Felix Guattari et l'œuvre de Michelangelo Antonioni. Mais s'ils ont utilisé cette notion de nomadisme dans une réflexion philosophique bien plus vaste, il n'en reste pas moins que certaines de leurs observations sur l'existence et l'espace nomades nous ont semblé particulièrement intéressantes pour évoquer certains aspects du cinéma d'Antonioni.

D'autre part, l'idée d'un vacillement sur le fil de la réalité. En effet, le questionnement philosophique sur le réel, l'existence et le monde est quelque chose de fondamental chez Antonioni. Ainsi ce qui l'intéresse le plus lorsqu'il fait un film, c'est « l'observation de la réalité »<sup>17</sup>. Antonioni évoque souvent le caractère insaisissable de la réalité. Pour lui, « la réalité a une qualité de liberté en elle qui est difficile à expliquer ». A propos de *Blow up*, il dit encore : « je ne sais pas comment est la réalité. La réalité nous échappe, elle ment continuellement. Lorsque nous pensons l'avoir saisie,

---

<sup>14</sup> Suivant l'idée d'Antonio Costa qui s'intéresse à tracer la « carte » urbaine qui ressort des films d'Antonioni. Il tire cette idée de carte d'André Breton dans *La clé des champs* qui écrit qu'il serait possible pour chaque individu de dresser une carte où serait marqués en blanc les lieux qu'il fréquente, en noir ceux qu'il évite, et en différents tons de gris, selon leur degré d'attraction ou de répulsion, les autres.

<sup>15</sup> M. Antonioni, *op. cit.*, p. 327.

<sup>16</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Ed. de Minuit, 1980, p. 434.

<sup>17</sup> M. Antonioni, *op. cit.*, p. 174.

elle est déjà différente [...]. Il y a donc un moment au cours duquel l'on saisit la réalité, mais le moment d'après, elle nous a déjà échappé». Ainsi nous a-t-il semblé que la réalité pourrait être comme un fil ténu et mouvant et que l'image d'un vacillement, l'idée d'être oscillant sur ce fil permettait de mettre en évidence la recherche et l'esthétique d'Antonioni. Cette idée de vacillement est évoquée dans un texte de Roland Barthes, *Cher Antonioni...*<sup>18</sup>, où l'auteur parle d'une vacillation dans l'incertitude même du sens. Andrea Martini reprend aussi cette idée<sup>19</sup> pour qualifier les lieux, vacillants et méconnaissables à l'image de l'identité des personnages, des sentiments et des événements. Le thème des trois films, selon les propres termes du cinéaste, semble s'intéresser à ce vacillement : *Blow up* (la saisie illusoire du réel) ; *Zabriskie Point* (constamment entre le réel et l'imaginaire) et *Profession : Reporter* (perte d'identité et de réalité). Être vacillant sur un fil, c'est être en suspension, c'est osciller sur quelque chose de fragile et d'incertain, quelque chose qui se dérobe, être en équilibre précaire, dans une limite entre deux états, au dessus du vide.

C'est au travers de ces deux caractéristiques qui se diffusent dans toute l'œuvre du cinéaste que nous aborderons dans une première partie la question culturelle en tentant de définir l'approche particulière d'Antonioni, qui pour nous se situe *entre le « reportage » et l'enquête philosophique*. Le terme reportage nous semble pertinent par le profond intérêt sociologique, culturel, artistique et intellectuel du cinéaste pour les pays dans lesquels il se trouve. Par ailleurs, Antonioni est un cinéaste proche du documentaire, en ayant tourné un certain nombre. En outre, en ce qui concerne les films de notre corpus, l'idée de reportage est emblématiquement représentée dans *Blow up* par le livre que Thomas est en train de réaliser sur les milieux pauvres et défavorisés de Londres ou encore par le titre du film *Profession : Reporter*. Antonioni dit à propos de ce film : « Locke fait un documentaire sur l'Afrique et moi un documentaire sur Locke »<sup>20</sup>. Le cinéaste a également parlé d'un « film sur l'Amérique »<sup>21</sup> à propos de *Zabriskie Point*. Enfin, il y a la présence d'un style documentaire dans *Zabriskie Point* et *Profession : Reporter* ; des images tournées en caméra portée créant l'ambiguïté de savoir s'il s'agit ou non de « vraies » images d'actualité. Antonioni révèle avoir d'ailleurs intégré un vrai document d'actualité dans *Profession : Reporter*.

---

<sup>18</sup> Roland Barthes, « Cher Antonioni... », in Carlo Di Carlo, *L'œuvre de Michelangelo Antonioni*, vol.1 : *Michelangelo Antonioni, 1942/1965*, Ed. Cinecittà international, 1991, p. 288.

<sup>19</sup> A. Martini, in L. Cuccu, *op. cit.*, p. 135.

<sup>20</sup> M. Antonioni, *op. cit.*, p. 297.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 253.

Mais cette idée de reportage est à nuancer. Même si elle est présente, Antonioni dit avoir toujours abordé cette question de façon très discrète et pas frontalement. D'ailleurs, dans ses écrits quand il parle de ses multiples voyages, Antonioni évoque souvent le caractère insaisissable de cette réalité étrangère :

Au fond, les voyages me rendent très mélancolique [...]. Je crois que [cette mélancolie] provient de l'impossibilité pour un nouveau venu de pénétrer les aspects particuliers de l'existence de ceux qu'il rencontre. J'aimerais rester en un même lieu, m'assimiler, être assimiler par cette réalité et la vivre, au moins pendant un certain temps<sup>22</sup>.

Il dit encore :

C'est l'habituelle mélancolie des voyages : ne pas pouvoir participer à la réalité qu'on visite, être toujours et inexorablement des intrus, condamnés comme tels à voir cette réalité se transformer dès qu'elle entre en contact avec nous [...]. En d'autre terme, l'observation de la réalité est impossible si ce n'est sur le plan poétique.<sup>23</sup>

Il semble d'ailleurs assez révélateur que *Blow up*, premier film de cette période à l'étranger ne s'intéresse plus aux rapports amoureux entre deux personnes mais au rapport entre un individu et la réalité. Ainsi l'idée de reportage est à mêler avec l'idée d'enquête philosophique, la réalité nous restant toujours insaisissable. Le cinéaste sonde, s'intéresse à un portrait social mais aussi au caractère de liberté de la réalité, son aspect mystérieux.

Dans une seconde partie, nous nous intéresserons à *l'attirance fondamentale d'Antonioni pour le désert*. Dès ses débuts, il semble que le cinéaste ait été attiré par les paysages désertiques et les espaces désertés : plaines brumeuses et désolées des *Gens du Pô*, banlieue milanaise dans *La Nuit*, sécheresse minérale de l'île rocailleuse de *L'Avventura*, quartier romain déserté de l'E.U.R où se termine *L'Eclipse* pour finalement arriver au désert véritable. Désert de Mojave et Vallée de la Mort dans *Zabriskie Point*, désert Tchadien et extrême sud de l'Andalousie dans *Profession : Reporter*. Cet espace central dans l'œuvre du cinéaste révèle ses figures thématiques et esthétiques obsessionnelles, espace de mort, de vide et de nomadisme. Mais surtout un espace qui bouscule les certitudes et ouvre les perspectives.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 129.

---

I

« Reportage » et Enquête Philosophique  
au cœur des Révolutions Contemporaines.

---

Dans cette « cartographie » dressée par Antonioni à travers le monde, le cinéaste a été particulièrement attiré par les révolutions contemporaines. La révolution de la vie et l'atmosphère non-conformiste du « Swinging London » dans *Blow up*, puis suivant l'épicentre de ce bouillonnement, le cinéaste se retrouve en Californie au cœur de la révolte étudiante pour tourner *Zabriskie Point*. Enfin, dans *Profession : Reporter*, il suit la guérilla du Tchad et la carte du trafic d'armes. L'artiste trouve peut être dans ces contextes de remise en cause des structures où le sens établi vacille un climat permettant une nouvelle vision des choses, idéal pour ses « enquêtes » philosophiques.

### **A. *BLOW UP* : « SWINGING LONDON » ET REALITE INSAISSABLE.**

Antonioni rapporte à propos de *Blow up* : « Pendant que j'y travaillais, j'espérais que personne ne pourrait dire en voyant le film terminé : *Blow up* est un travail typiquement anglo-saxon. Mais en même temps, je ne souhaitais pas qu'on le définisse comme un film italien. (...) je n'avais jamais eu l'idée de faire un film sur Londres »<sup>24</sup>. Ainsi le propos est clair et le film aussi : *Blow up* n'est pas un film sur Londres mais un film qui s'intéresse au problème de la saisie de la réalité. Mais le film reste situé à Londres et est empli de la grande sensibilité d'Antonioni pour l'Angleterre, d'une véritable curiosité au-delà des clichés, d'« un feeling instinctif et réciproque » comme l'écrit Cesare Garboli<sup>25</sup>, d'une vibration atmosphérique que le cinéaste sait rendre.

#### **1. Le bouillonnement culturel et social du « Swinging London »**

Il est intéressant de se pencher sur la genèse du film. *Blow up* s'inspire librement d'un « conte moral » de l'écrivain argentin Julio Cortázar *Las babas del diablo* (*La bave du diable*) publié pour la première fois en 1964. L'histoire se déroule à Paris. Un photographe se promène dans un square et voit un couple formé d'un très jeune homme et d'une femme plus âgée qu'il photographie. Le photographe imagine qu'elle est une prostituée occupée à racoler un client. Le garçon, apercevant le photographe, fuit, et,

<sup>24</sup> M. Antonioni, *op. cit.*, p. 312.

<sup>25</sup> Cesare Garboli, « Blow up: la déception de l'objectif », 1967, in L. Cuccu, *op. cit.*, p. 143.

alors que la femme et le photographe discutent, un homme assis dans une voiture en stationnement entre en scène. Le photographe ne comprend pas le rôle que joue cet homme. Ce n'est qu'en agrandissant les clichés qu'il réalise qu'il s'agissait en fait d'un racolage homosexuel.

Antonioni a retenu la situation de départ : un photographe et un couple au comportement étrange dans un parc, l'idée de l'agrandissement des photos qui révèle la réalité cachée derrière les apparences. Mais beaucoup de choses ont changé dont, notamment, le pays où se déroule l'histoire. En effet, le cinéaste a choisi Londres. Antonioni raconte que c'est au cours d'un séjour dans cette ville qu'il décida d'y situer son film. Dans un texte publié en 1982, Antonioni explique ce choix :

A l'origine, l'histoire de *Blow up* aurait dû se passer en Italie, mais je me rendis compte rapidement qu'il aurait été impossible de la situer dans quelque ville italienne que se soit. Un personnage comme celui de Thomas n'existe pas vraiment dans notre pays. Au contraire, le milieu dans lequel travaillent les grands photographes est typique de Londres au moment où cette histoire se passe. Qui plus est, Thomas se trouve au centre d'une série d'événements qu'il est plus aisé de relier à la vie londonienne qu'à celle de Rome ou de Milan. Il a fait le choix de cette nouvelle mentalité qui s'est créée en Grande-Bretagne avec la révolution de la vie, des coutumes, de la morale, surtout parmi les jeunes artistes, publicistes et stylistes, ou parmi les musiciens du mouvement pop (...). Avant de réaliser *Blow up*, j'avais séjourné pendant quelques semaines à Londres lors du tournage de *Modesty Blaise* dirigé par Joseph Losey et interprété par Monica Vitti. Je m'étais aperçu à cette occasion que Londres aurait été un décor idéal pour un récit comme celui que j'avais en tête.<sup>26</sup>

Londres a profondément plu à Antonioni: « J'ai tout de suite aimé l'atmosphère heureuse et insolente de la ville. Les gens avaient l'air moins soumis aux préjugés. Ils avaient l'air beaucoup plus libres, je me sentais chez moi. Une évidence en quelque sorte »<sup>27</sup>. C'est en 1965 qu'Antonioni se rend sur le tournage de *Modesty Blaise*. Le Londres qu'il découvre alors est ce que l'on a coutume d'appeler le « Swinging

---

<sup>26</sup> M. Antonioni, *op.cit.*, p. 312.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 74.

London » ; le « Londres qui swingue »<sup>28</sup>. « Révolution » de la vie, des coutumes, des mœurs, bouillonnement de la culture, profonde nouveauté en Grande-Bretagne et plus particulièrement à Londres. C'est l'époque de la « culture *pop* » définie par le peintre et designer Richard Hamilton, grande figure du Pop Art comme : populaire (conçu pour une audience de masse), éphémère, facilement oublié, produit en grande série, destiné à la jeunesse, spirituel, sexy, superficiel, glamour, lié au Big Business (Monde des Affaires). Le *pop* a alors deux origines : la *Pop Music*, un des médiateurs essentiels des transformations de l'époque, avec l'émergence entre autres des *Beatles* et le Pop Art, né au milieu des années cinquante<sup>29</sup>. C'est ce Londres en pleine effervescence et euphorie qui a attiré Antonioni<sup>30</sup>.

A propos de *Blow up*, il a été très souvent souligné dans la critique et la recherche à quel point Antonioni avait su rendre le Londres des années soixante ; le monde *mod*, celui de la photographie, de la *pop*, de la drogue et de la bohème. « Il existe entre tout ce qui est anglais et Antonioni, *I Vinti* le révélait déjà, un feeling instinctif et réciproque »<sup>31</sup> écrit Cesare Garboli en 1967. Pour George Slover, « ce qui fait de *Blow up* une œuvre d'art de si grande valeur, c'est qu'il pénètre jusqu'au plus profond de la psychologie et de la mythologie de la bohème »<sup>32</sup>. Quant à Aldo Tassone, il écrit : « Les premières séquences composent une sorte de documentaire sur la journée type d'un photographe à succès dans le Swinging London des années 1960 »<sup>33</sup>. Nous aimerions étudier en détail la façon dont le cinéaste nous plonge dans ce milieu avec une approche que nous avons qualifiée de « reportage » car il est vrai que l'on décèle dans son film un véritable intérêt sociologique, culturel, artistique et intellectuel.

---

<sup>28</sup> Cette expression est utilisée la première fois en 1966 par le magazine américain *Time* pour évoquer le bouillonnement culturel qui règne alors dans le Londres *pop*, devenu la capitale de la culture et de la mode pour le monde entier.

<sup>29</sup> En 1952 naît à Londres l'*Independent Group* à l'*Institute of Contemporary Arts*. C'est au sein de l'*Independent Group* que naît le Pop Art anglais. Eduardo Paolozzi, membre de ce groupe et auteur du collage *I was a rich man's plaything* de 1947 où apparaît le mot « pop ! », est considéré comme l'un des précurseurs du Pop Art. On trouvait également dans ce groupe Richard Hamilton et Lawrence Alloway qui employa le terme « pop » pour la première fois en 1955. Le Pop Art est né du constat de l'émergence d'une nouvelle société de consommation qui fournit à la fois le sujet, le matériau et la « manière » de créer. Tiré de la culture populaire et urbaine, le Pop Art brasse indifféremment la musique *pop*, les films hollywoodiens, les emballages, les publicités, les bandes dessinées, etc. Le style *pop* trouve ses valeurs dans les productions publicitaires et commerciales : impersonnalité du traitement, simplicité de l'image, la priorité est souvent donnée à son agressivité avec des couleurs vives.

<sup>30</sup> Comme l'ont été Roman Polanski qui tourne *Répulsion* et *Cul-de-sac* en 1965 et *Le Bal des Vampires* en 1967. Joseph Losey qui réalise *The Servant* en 1963, *Modesty Blaise* en 1966 et *Accident* en 1967 et Stanley Kubrick qui réalise *2001, L'Odyssée de l'espace* en 1968.

<sup>31</sup> C. Garboli in L. Cuccu, *op. cit.*, p. 143.

<sup>32</sup> Georges Slover, « Blow up: média, message, mythe et fiction », 1968, in *Ibid.*, p. 159.

<sup>33</sup> Aldo Tassone, *Antonioni*, Ed. Flammarion, 1995, p. 240.

Antonioni confiait d'ailleurs en 1967 : « *Blow up* avait une histoire originale, celle d'un photographe, et j'ai pu suivre le travail de certains des photographes les plus célèbres, ce qui m'a facilité les choses. D'autre part, j'évoluais dans un milieu restreint de Londres – une *minorité*, l'élite des *swingers* »<sup>34</sup>. Ces déclarations révèlent bien l'intérêt et le travail « d'investigation » du cinéaste, que l'on retrouve dans son film.

Il n'est pas sans importance par rapport au récit initial, que le personnage principal, Thomas, soit un photographe de mode. Peut-être l'univers du « *Swinging London* » où la mode est si importante a-t-il suggéré cette idée au cinéaste. Et du reste, après un générique qui nous le désigne aussitôt - on aperçoit à l'intérieur des lettres du titre une séance de photos de mode - Antonioni consacre le premier quart d'heure du film à nous plonger dans l'univers de la mode.

Les premières séquences suivent le travail de Thomas, photographe de mode à succès. Après avoir pris des clichés dans un asile de nuit, Thomas se rend à son atelier où l'attend une jeune femme mannequin. Avant de commencer la première séance de pose, Thomas se verse un verre de vin, enlève ses chaussures, rapproche une plume du visage de la jeune femme pour voir s'il y a une harmonie avec la carnation de son visage et réfléchit à la mise en scène. Thomas demande à son assistant de mettre un peu de jazz, et les premières notes se faisant entendre, la séance de pose commence, la jeune femme prenant des postures de plus en plus alanguies. Une deuxième séance se déroule peu après. Arrivant devant le nouveau décor, Thomas réfléchit quelques instants puis fait venir les mannequins. Nous voyons ensuite les cinq mannequins prendre des poses assez étranges. Antonioni rend avec précision la méthode de travail du photographe : réglage et modulations de la lumière avec projecteurs et ombrelles, multiplicité des appareils et des postures de prise de vue, mise en scène, ordres brefs aux mannequins, angles différents, tout ceci dans une très grande fébrilité. Il a des assistants autour de lui pour développer ses pellicules, lui passer les différents appareils photos dont il a besoin au cours des *shootings*, ou pour faire des retouches sur les vêtements. Il travaille avec de la musique jazz comme les photographes de l'époque qui écoutaient très souvent du jazz comme musique d'ambiance durant les séances de poses.

Nous découvrons ainsi les mises en scènes appréciées par les magazines. Le phénomène d'érotisation de l'époque par cette jeune femme à moitié dénudée jouant savamment sur le masqué/dévoilé de sa robe noire pendant la première séance de pose,

---

<sup>34</sup> M. Antonioni, *op. cit.*, p. 74.



mais aussi dans les postures sensuelles et alanguies des mannequins. Le goût pour un aspect « ultra moderne » par le décor géométrique noir et blanc et les poses très figées et raides des mannequins lors de la deuxième séance de pose.

Lors de la première séance de pose, Antonioni a fait tourner Veruschka Von Lehndorff, mannequin assez célèbre dans les années soixante, tout à fait représentative des canons de beauté de l'époque. Comme les mannequins vedettes Twiggy et Jean Shrimpton, elle est d'une grande maigreur et d'une grande blancheur (mises en valeur par le cinéaste par le fond et le sol noir de la mise en scène). La pâleur du teint était alors très appréciée, comme on le voit chez Veruschka mais aussi chez les cinq mannequins de la deuxième séance de pose.

Plongé dans le monde des jeunes *mods*, nous découvrons dans ces séquences où la caméra d'Antonioni s'attarde sur les tenues, mais aussi dans tout le film la mode vestimentaire de l'époque<sup>35</sup>. Des tenues courtes à mettre en rapport avec le succès de la minijupe de Mary Quant en 1964. On pense aux minirobes des deux jeunes filles qui viennent pour être modèles, à la minijupe de la jeune femme « mime » que l'on voit au début et à la fin du film, etc. Des tenues parfois « futuristes » comme dans la deuxième séance de pose, tenues assez « étranges » dans leur coupe, leur couleur et leur matière ; une mode un peu « robotique », qui expérimente. Dans cette expérimentation est visible le mélange et la rencontre entre les arts qu'il y avait à cette époque, art pictural, mode, graphisme, etc., qui donnèrent naissance au design *pop*, un style décoratif coloré, spontané et éphémère s'inspirant du Pop Art, de l'art optique<sup>36</sup>, du psychédéisme et qui se retrouvait comme on peut le voir dans le film de la mode vestimentaire aux objets usuels, papiers peints, meubles, publicités, murs des villes, pochettes de disques, films, etc.

---

<sup>35</sup> D'ailleurs on aperçoit brièvement les façades peintes et les enseignes de Carnaby Street, rue commerçante la plus connue de Soho, quartier « branché » qui fixait les tendances du « Swinging London.

<sup>36</sup> L'art optique joue sur les rapports dialectiques entre vision objective et vision subjective, entre phénomènes physiologiques et phénomènes psychique, favorisant certains effets et certaines illusions d'optiques. Une grande exposition « The responsive Eye » au musée d'art moderne de New-york en 1965 a permis d'amalgamer deux types de sollicitations visuelles « géométriques » pratiquées depuis fort longtemps : l'ambiguïté perceptuelle, à l'aide notamment de surfaces et de structures colorées très en vogue aux Etats-Unis et la suggestion coercitive du mouvement, à l'aide notamment de lignes et de trames en noir et blanc, utilisées abondamment par les artistes européens engagés dans l'art cinétique dans les années 50. Les voies de l'art optique avaient été ouvertes par Soto et Vasarely, en témoigne l'exposition « Le mouvement » organisée à Paris en 1955, où participèrent également Agam, Tinguely, Calder, Pol Bury et Jacobsen. Mais l'expression Op' Art (Optical Art) fut seulement utilisée la première fois en octobre 1964 par un rédacteur de la revue *Time*, pendant les préparatifs de l'exposition « The responsive eye » au musée d'art moderne de New-york, pour désigner en particulier des constructions bidimensionnelles à effets psychophysiologiques forts.

Antonioni nous emmène dans un lieu emblématique de cette mode *pop*, le *Ricky Tick*, un des lieux les plus branchés de Londres où la caméra s'attarde sur la jeunesse de la capitale, au look parfois extravagant. Le décor est très inspiré de l'art optique qui commence justement à avoir beaucoup de succès au milieu des années soixante. Un art qui utilise beaucoup le noir et blanc, s'appuyant sur des figures géométriques en trompe l'œil et des effets d'optiques. Le plafond du club est un grand damier noir et blanc, les murs sont peints en noirs. Un des couloirs surtout est très inspiré des illusions de l'art optique avec des jeux de lignes en noir et blanc. Antonioni a choisi le meilleur point de vue (une des extrémités du couloir) pour saisir comment l'illusion d'optique est accentuée par la configuration du lieu.

Antonioni dit avoir évolué au cours du tournage dans le milieu restreint de l'élite des *swingers* et avoir côtoyé certains des photographes les plus célèbres ; ainsi découvre-t-on dans *Blow up* le style de vie d'un photographe de mode à succès. Thomas roule en Rolls Royce, communique grâce à une c.b., a son propre atelier (qui lui sert aussi de maison), et va même peut être devenir propriétaire d'un vieux magasin d'antiquités.

Le travail ne lui manque pas. Les mannequins les plus connus doivent l'attendre (Veruschka lui signale qu'elle attend depuis un moment). Il est sans cesse sollicité. Des jeunes femmes courent après lui dans la rue et vont jusqu'à coucher avec lui pour être prises en photo.

Son grand succès l'a rendu très autoritaire et insolent. Ainsi son assistant est en fait son serviteur. Lorsqu'il arrive à son atelier, sans même lui dire bonjour, il lui ordonne de développer les pellicules « tout de suite ». Il l'appelle sans cesse, le siffle même parfois. Thomas est le « Créateur ». Lorsqu'il prend les photos et qu'il change d'appareil, c'est son assistant qui les charge et les passe à toute vitesse. Une scène est particulièrement édifiante, alors que Thomas prend des photos de plus en plus près de Veruschka, l'on ne voit pour ainsi dire que les deux protagonistes et seulement les bras de l'assistant qui accomplit les tâches subalternes. Thomas est véritablement assisté dans tout ce qui ne relève pas de son art, tout ce qui est prosaïque ne le concerne pas. Ainsi si le téléphone sonne, c'est son assistant qui répond, c'est encore lui qui tourne les pages des négatifs qu'il a développés afin que Thomas puisse regarder. Thomas est le *Regard*, et il ne voit en son assistant que des mains, non pas un individu. De même, Thomas n'a aucune considération envers les modèles. En arrivant à la séance de pose avec Veruschka, il jette un regard dans la pièce et voit qu'elle l'attend. Mais il entre

sans la regarder et se sert un verre. Elle manifeste sa présence. Et sans lui dire bonjour ni s'excuser de son retard, il lui demande juste « Prête ? » en donnant une petite pichenette désinvolte sur une plaque de verre. Lors de la seconde séance de pose, il se montre assez brutal et grossier. Il ne prend même pas la peine de construire des phrases : « toi, ton bras, en bas ». S'approchant de l'une d'elles, il lui saisit la jambe pour la déplacer vers l'avant. Il siffle pour les réveiller, leur crie de sourire. Les sentant fatiguées et l'étant sans doute lui-même, il prend une pause et leur dit de fermer les yeux. Et alors qu'elles ont les yeux fermés, il remet ses chaussures, prend sa veste et sort. Revenant un peu plus tard, sa secrétaire lui dit qu'elles attendent toujours mais les yeux ouverts. « Qu'elles les referment » dit-il et il repart en voiture. Ainsi Antonioni semble montrer comment un photographe de mode devient une sorte de dieu dans cet univers.

Thomas fréquente l'élite « branchée » du « Swinging London » : des mannequins (il semble avoir eu une relation avec Veruschka), des peintres (on le voit passer chez son ami Bill, peintre abstrait), des éditeurs (son ami Ron). L'action de *Blow up* se déroule presque entièrement au sein de cette communauté de jeunes « mod » (les personnages ont presque tous moins de trente ans). Antonioni nous emmène d'ailleurs dans deux lieux « branchés » fréquentés par l'élite des *swingers* : le *Ricky Tick* et la soirée où Thomas retrouve Ron vers la fin du film, dans une sorte de cocktail très « in ».

Sa vie un peu « bohème » est dans l'air du temps. Il va d'un endroit à l'autre comme son intérêt passe d'une chose à l'autre : de l'asile de nuit à son atelier, puis, sans mettre un terme à la séance de pose, chez son ami voisin Bill. Il fait de longs trajets en voiture, se promène dans un parc, etc.

Il vit dans un atelier-maison ; son habitation et son lieu de travail sont complètement imbriqués. Ainsi son salon est aussi un des endroits où il prend des photos ; il y a sans cesse du monde ; il n'y a pas d'intimité. On entre chez les uns et les autres comme on veut, comme le montrent les multiples plans de portes laissées ouvertes. Ceci est sans doute à mettre en rapport avec l'idéal de vie communautaire de la jeunesse bohème de cette époque. D'ailleurs, on ne sait pas trop qui habite où : au début du film, on voit que l'atelier a un salon et une salle de bains mais voyant Thomas aller dans une maison voisine et se reposer dans un fauteuil, on pense qu'il se rend chez lui, mais Bill semble habiter là, de même que la jeune femme qui apparaît.

Dans le mode de vie de Thomas, nous percevons les mœurs plus libres de l'époque<sup>37</sup>. Sa relation non définie avec l'amie de Bill, sa rencontre avec la jeune femme du parc et les jeux érotiques avec les deux jeunes filles venues se faire photographier. La consommation de drogue était devenue très courante à l'époque où Antonioni tourne *Blow up*, en relation avec la culture *pop* et l'hédonisme ambiant. Ce que l'on ressent tout à fait dans le film. Ainsi lorsqu'ils se rencontrent chez lui, Thomas et la jeune femme du parc fument du cannabis en écoutant du jazz. La soirée où Thomas retrouve Ron est une véritable « marijuana party » : la caméra s'attarde sur des jeunes posés sur un lit qui rient et plaisantent en fumant, sur Ron, parti dans son « trip », etc.

La première séquence du film nous plonge tout de suite dans l'expérimentation, le bouillonnement culturel et la vitalité effervescente de l'époque. Un « essaim » de jeunes gens aux visages peints en blanc gesticulent et crient dans une voiture circulant au milieu du silence des immeubles, dispersant la vie et l'agitation dans ce quartier assez « mort ». Ils courent ensuite dans les rues. Nous retrouvons ces jeunes gens à la fin mimant une partie de tennis fictive. Ils sont à rapprocher de la profonde vitalité du théâtre expérimental de l'époque. On pense au *Living Theatre* de New-York, à l'*Open Space theatre* fondé par Thelma Holt à Londres, à la compagnie de mime *Lindsay Kemp*, et au théâtre de rue en général.

La musique *pop* est aussi présente dans le film. On en entend à trois reprises. La première fois alors que Thomas demande aux mannequins de fermer les yeux : la musique a alors valeur de commentaire comme pour souligner la conduite ironique, moqueuse et provocante du photographe. La musique *pop* avait très souvent à cette époque-là cet aspect insolent et provocateur, précisément. On est un peu dans la même situation lorsque l'on entend pour la seconde fois ce type de musique : après que Thomas ait dit aux deux jeunes filles voulant être photographiées qu'il n'avait pas une seconde à lui, assis à son bureau en les narguant, il allume la radio et l'on entend un morceau de musique pop. La troisième fois, c'est lorsque Thomas entre dans le *Ricky Tick*, lieu très influent du « Rythm and Blues » qui a notamment accueilli *The Rolling Stones*, *The Who*, *Jimi Hendrix*, *Pink Floyd*, *Cream*... Une série de posters aperçue brièvement alors que Thomas se dirige vers l'entrée de la salle nous présente un panorama furtif de la musique de l'époque. On aperçoit le nom de *Larry Williams*

---

<sup>37</sup> On parlait alors de « permissive society » (société permissive) : relâchement des mœurs, libération sexuelle, érotisation générale de la société.

compositeur de « Black Rock'n Roll », et plus loin : « Here lies Bob Dylan passed away Royal Albert Hall, 27 may 1966 R.I.P », message se lamentant de la mort symbolique du chanteur ayant quitté à cette époque le folk pour le rock'n roll. Antonioni a engagé pour jouer dans le club les *Yarbirds*, groupe très connu à l'époque et composé alors de Keith Relf et des guitaristes Jeff Beck et Jimmy Page. Lorsque Thomas entre, ils sont en plein concert. Ce club était un des lieux de la vie *underground* et de la période psychédélique qui commençaient alors<sup>38</sup>. L'année 1966 apparaît en effet comme le moment de l'émergence d'une « contre-culture » nourrie d'influences américaines, notamment celle de la *Beat Generation*<sup>39</sup> et de Bob Dylan. Une presse anarchisante, des lieux étranges (l'UFO), des *happenings* musicaux psychédéliques, des films, des festivals de poésie, des expositions forment une vie underground en opposition avec l'*Establishment*<sup>40</sup>. Le *Ricky Tick* apparaît en effet comme un lieu souterrain : on y accède par une petite porte dans une arrière cour et le noir domine dans la décoration des lieux ; les murs sont recouverts de posters au graphisme psychédélique ; on aperçoit la caricature de Harrold Wilson, premier ministre de l'époque surmontée d'une petite phrase cynique : « I love Harrold », ou encore une sentence écrite dans un graphisme psychédélique : « it was either this or a milkround » (c'était soit ça soit entrer dans la vie active).

Dans un autre genre de vitalité, l'attitude de Jeff Beck qui détruit sa guitare renvoie à une autre séquence où l'on voit une manifestation pacifiste contestataire contre des essais nucléaires.

---

<sup>38</sup> Le psychédéisme, à l'origine un terme médical pour désigner les drogues hallucinogènes qui modifient les données de la conscience, est un mouvement artistique fondé sur la consommation « culturelle » de drogues à des fins créatives, notamment dans le domaine de la musique pop. Les déformations visuelles engendrées par les drogues donnent aussi naissance à un « art psychédélique » et à un « design psychédélique ».

<sup>39</sup> Ce mouvement littéraire et socioculturel est né aux Etats-Unis dans les années 50 autour des romans de Jack Kerouac, des poèmes d'Allen Ginsberg et de William Burroughs. Leur mode de vie est celui de l'errance et du voyage, du non-conformisme social et moral, de l'usage de drogues hallucinogènes et d'alcool. D'ailleurs Allen Ginsberg est sans cesse à Londres entre 1965 et 1970 où il multiplie les *happenings* et William Burroughs vit dans la capitale à partir de 1966.

<sup>40</sup> L' « Establishment » est la caste des dirigeants, dans les milieux les plus aisés de la société.

Mais Antonioni montre aussi d'autres aspects de l'Angleterre de l'époque, replaçant le « Swinging London » et la communauté *mod* dans un contexte plus large.

Comme l'a fait remarquer très justement Georges Slover<sup>41</sup>, même si l'action de *Blow up* se déroule presque entièrement au sein de la communauté *mod*, « l'ancienne génération » avec ses traditions et l'*Establishment* sont tout de même présents. Antonioni montre une coexistence, une vitalité qui anime un monde quelque peu statique qui tend à disparaître. Lors de la première séquence du film, le cinéaste présente dans un contraste évident les immeubles modernes et silencieux de *The Economist*<sup>42</sup> où s'agitent soudain les jeunes gens typiques de la vitalité du « Swinging London ». Les rues où nous les voyons courir ensuite font également partie de cet univers préservé, quartier en activité où des gens travaillent « sérieusement » : où Rolls Royce et autres voitures circulent, où des nonnes et un soldat de la Garde Royale nous servent de signaux allusifs pour nous rappeler où nous sommes.

En entendant ces cris et voyant arriver ces jeunes gens « en furie », les passants semblent assez surpris. Les jeunes courent sur la chaussée à contresens, arrêtent les voitures dans lesquelles se trouvent des gens pris dans leur vie quotidienne et leur travail, bousculent des nonnes, passent devant un soldat de la Garde Royal impassible.

Antonioni confronte ainsi les deux générations et les deux communautés, les jeunes étant comme une « bourrasque », quelque chose d'à la fois vivifiant et bouleversant pour les plus vieux qui restent un peu interdits, mais tolèrent toutefois ces excès de jeunesse.

Plus tard, dans le parc calme et désert, Antonioni fait simplement se croiser les deux univers, cette fois-ci sans heurt : une femme en uniforme ramassant des feuilles, garante de l'ordre, et Thomas, appareil photo en main : une personne qui travaille, une autre qui se promène. Ils se voient mais s'ignorent, se croisent, chacun allant de son côté. Un autre moment où Antonioni met en valeur la coexistence de ces deux mondes, est celui où Thomas sort du *Ricky Tick* et de la mêlée des cris et des corps, de la folle poursuite, et se retrouve brusquement à la sortie dans le silence de la rue, lieu de promenade de l'autre monde où l'on voit marcher paisiblement des personnes respectables.

---

<sup>41</sup> G. Slover in L. Cuccu, *op. cit.*, p.159.

<sup>42</sup> Bureaux conçus par les architectes Smithson en 1964 pour cet hebdomadaire politique, économique et financier très lu dans le monde des affaires et de la finance.

Le lieu gardien de la tradition anglaise nous est montré par Antonioni dans la boutique d'antiquités dont les vitrines sont un fatras de vieux objets en tout genre et dont l'intérieur est totalement envahi de vestiges pleins de poussière. Thomas venu racheter la boutique parcourt ce spectacle avec détachement. Le contraste de ce lieu s'accroît par sa situation. Après être passé parmi les couleurs des enseignes de Carnaby Street, nous nous retrouvons dans ce quartier gris. En repartant, la voiture de Thomas est plongée dans le monde actif du présent, une circulation intense, des chantiers en construction.

Georges Slover, dans une analyse intéressante, voit dans *Blow up* une mise à mort de l'« Establishment » et de la tradition (l'homme en costume) par les jeunes (la jeune femme et le tueur étant de jeunes *mods*) nous offrant un mythe de la bohème *mod*.

Au-delà de cet intérêt pour la relation entre les deux communautés et les deux générations, Antonioni a aussi filmé la pauvreté du pays, s'intéressant au rapport entre monde riche (Establishment, « Swinging London ») et monde défavorisé. Les mots de Bertrand Lemonnier semblent parfaitement s'appliquer au film d'Antonioni : « Les fantasmes sur la classless society des années 1960 ne résistent pas à l'examen de la réalité, même si le Swinging London peut superficiellement faire croire à la disparition des classes »<sup>43</sup>. La Grande-Bretagne de ces années connaît effectivement des difficultés économiques, le chômage et les inégalités et Antonioni montre ce contraste entre monde de l'argent et monde pauvre.

Dès le début, par un montage alterné, il nous fait aller et venir entre deux quartiers et deux mondes différents. D'un quartier où règne l'argent et l'agitation à un quartier pauvre et sans activité, de jeunes gens courant joyeusement dans les beaux quartiers de Londres, parmi les buildings d'affaires, les vieux immeubles de la noblesse, à *Consort Road*, dans un quartier où tout est morne et terne. Un plan à travers une grille nous montre un groupe d'hommes, dont les vêtements nous indiquent l'origine modeste, sortir d'un vieux bâtiment austère de briques grises semblable à une prison. Leurs visages fatigués défilent devant nous. Tout est gris, le ciel, leur vêtement, les murs de briques. Un train passe, accentuant l'aspect désolé des lieux. Thomas se séparant des hommes, part dans une rue longeant un espace désolé, une sorte de décharge. Puis nous

---

<sup>43</sup> Bertrand Lemonnier, *The Wilson years : évolution politique, économique, sociale et culturelle de la Grande-Bretagne de 1964 à 1970*, Ed. Messene, 1998, p. 78.

le voyons au loin monter dans sa Rolls Royce. Plus tard, au restaurant (dans un quartier aisé), nous découvrons à travers les photos que Thomas a prise le contraste entre cette Angleterre pauvre et le regard que portent sur lui Thomas et Ron, représentants du « Swinging London ». Dortoir misérable, corps d'hommes amaigris et affamés, quartiers pauvres et visages de misère, égarés, blessés. Les photos défilent, assez lentement, devant la caméra attentive d'Antonioni. Ces images de pauvreté semblent être regardées comme des œuvres d'art par les deux hommes, comme indifférents au contenu. Alors que l'on voit le visage angoissé d'un homme à travers une vitre brisée, Thomas demande à Ron : « Est-ce que tu aimes ? », puis tout en tournant les pages, ils évoquent la future disposition de l'ouvrage à venir. Une des photos sur laquelle Antonioni s'attarde un peu plus longuement montre un vieil homme à la maigreur et à la blancheur frappante, rappelant la séance de photos avec Veruschka et la maigreur célébrée par la mode.

Il y a aussi ce *climat* anglais bien particulier qu'Antonioni a fait ressortir, ce temps gris et humide, cette « luminosité grise » par une importance visuelle du ciel gris, par les routes luisantes qui ont une large place dans les plans, ou encore par la verdure du parc.

L'attention qu'apporte Antonioni à la scène du parc témoigne de l'harmonie du cinéaste avec le goût des anglais pour *le paysage*. Les grands arbres se détachant du ciel gris et le bruissement de leurs branches dans le vent, le chant bruyant des oiseaux, les parterres de roses et les grandes étendues de verdure, la caméra qui suit l'envol d'un oiseau, ouvrant l'écran au ciel blanc de nuages, avant de replonger dans le vert. Un paysage « paisible et calme » comme le dira Thomas.

Sans rien d'ostentatoire, avec grande finesse, justesse et sensibilité, Antonioni a su nous faire ressentir immédiatement la « vibration atmosphérique » qu'il a dû lui-même éprouver dans le Londres de cette époque.



## 2. Réalité insaisissable

Plongé dans le « Swinging London », nous avons pourtant l'impression d'être en même temps dans un univers bien particulier. Comme le remarque Cesare Garboli, Londres semble être un « protagoniste masqué en gros plan ». Il écrit :

[Antonioni] choisit son habitat, il élit le domicile de ses récits [...], et, comme les fins limiers, il se laisse posséder, il se plonge dans une atmosphère, s'en imprègne, il en flaire les variations imperceptibles [...]. Puis, quand tout est prêt, quand il pourrait nous offrir un documentaire sans bavures sur son habitat et sur son milieu, [...], alors il gomme tout ; il altère, il invente, il démantèle.<sup>44</sup>

Charles Thomas Samuels fait encore remarquer : « Dans la perspective néo-naturaliste, *Blow up* choque parce qu'il manipule les éléments du Londres contemporain, pour exprimer non pas la ville mais la version qu'a Antonioni de la vie moderne »<sup>45</sup>. On peut lire aussi que la vie quotidienne est rendue sous la forme « d'une mascarade fantasmagorique »<sup>46</sup>.

Comme nous l'avons déjà évoqué, Antonioni lui-même soulignait que son principal souci n'était pas de faire un film sur Londres. *Blow up* est avant tout l'histoire d'un photographe qui croit prendre en photo l'idylle d'un couple dans un parc mais qui s'aperçoit qu'il s'agissait en fait d'un meurtre. En essayant de mieux voir et en agrandissant les clichés, la forme qu'il croit être celle d'un cadavre se perd et devient abstraite. Antonioni dit à propos de *Blow up* :

Je ne sais pas comment est la réalité. La réalité nous échappe, elle ment continuellement. Lorsque nous pensons l'avoir saisie, elle est déjà différente. Je me méfie toujours de ce que je vois, de ce qu'une image nous montre, parce que j'imagine ce qu'il y a au-delà, et nous ne savons pas ce qu'il y a derrière une image. Le photographe de *Blow up*, qui n'est pas un philosophe, veut aller voir de plus près, mais, lorsqu'il l'agrandit, l'objet lui-même se décompose et disparaît. Il y a donc un moment au cours duquel l'on saisit la réalité, mais le moment d'après, elle nous a déjà échappé. Voilà, un peu, quel est le sens de *Blow up* »<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> C. Garboli in L. Cuccu, *op. cit.*, p. 143.

<sup>45</sup> Charles Thomas Samuels, « L'agrandissement : mettre de l'ordre dans les choses », in *Ibid.*, p. 196.

<sup>46</sup> Jurij Lotman, « Les problèmes de la sémiotique et les voies du cinéma contemporain », in *Ibid.*, p. 203.

<sup>47</sup> A. Tassone, *op. cit.*, p. 240.

Cette citation contient plusieurs idées : d'une part que la réalité nous reste insaisissable, d'autre part qu'il faut se méfier de l'image et de son rapport à la réalité. Mais il y a aussi l'idée d'une recherche, l'idée d'aller voir derrière les choses. Nous retrouvons ce désir de recherche dans son expérience picturale sur les *Montagnes Magiques*. Parti d'un portrait qu'il avait déchiré, le cinéaste avait recollé les morceaux donnant naissance à une montagne. « Et comme j'ai toujours envie de voir la face cachée de ce qu'on voit à l'œil nu, raconte le cinéaste, j'ai décidé de le photographier et de l'agrandir, avec un procédé qui rappelle celui que j'ai utilisé dans *Blow up*. L'agrandissement photographique modifie certains effets, certains rapports ».

Pour nous faire éprouver le caractère insaisissable de la réalité, Antonioni nous transforme en funambule. La réalité pourrait être comme un fil ténu et mouvant sur lequel nous vacillons sans cesse, entre réel et irréel, où l'équilibre parfait, la présence tangible du réel sous nos pas ne dure qu'une fraction de seconde. Il y a à la fois dans *Blow up* un caractère impalpable, improbable par une insistance sur la présence de l'image et par un sentiment de suspension, et, en même temps, par moment, un aspect profondément réaliste.

Dans la réflexion du cinéaste sur la saisie de la réalité, la question de l'image est primordiale. Pour Antonioni, l'image reste limitée et peut être trompeuse par rapport à la réalité.

Dans *Blow up*, le cinéaste insiste sur la *fabrication de l'image*. Dès le générique, nous sommes dans un monde qui engendre sans cesse des images : le monde de la mode. Le héros, Thomas, est un photographe professionnel, donc un « faiseur » d'images. Antonioni a apporté une grande attention à son travail et à son matériel. Les multiples appareils, objectifs, trépieds, fonds, sa façon de « mitrailler » très vite, sur le vif Veruschka ou le couple dans le parc afin d'amasser un maximum de matériau. Lors de la séquence des agrandissements, le cinéaste filme minutieusement toutes les étapes du développement. Il est d'ailleurs intéressant de constater qu'une grande majorité du temps du film se passe dans le studio de Thomas, endroit de construction de l'image. Cette grande précision sur le travail du photographe s'inscrit dans la réflexion plus vaste sur la saisie de la réalité. Cette attention sur le processus met en évidence toutes les transformations entre la prise de la photographie sur le vif et le résultat, l'image. Elle révèle la grande distance entre la photographie toujours qualifiée de reproduction objective et instantanée de la réalité et toute l'élaboration qui suit. Et ces objectifs,

appareils, images sur papier sont la manifestation de cette séparation, cette frontière entre l'homme et la réalité, qui devient d'autant plus intouchable, impalpable.

D'ailleurs *la présence de l'image* est très fortement marquée dans la façon de filmer d'Antonioni. Beaucoup d'images tendent vers *l'abstraction*. Ainsi la toute première image de Londres est une image envahie par le béton, presque plane par les perspectives écrasées. Déstabilisé par le manque de recul, le spectateur ne retrouve ses repères qu'une fois la voiture des jeunes gens entrée dans le champ. Pendant la séquence dans le parc, certaines images sont envahies par le vert, les perspectives écrasées projetant vers l'avant les grandes étendues de gazon. Nombreuses sont les images de surfaces indéfinies dont la lisibilité est suspendue par le manque d'indication de l'échelle ou de l'angle de prise de vue jusqu'à l'entrée dans le champ d'un indice. Ce type d'images, regroupées sous la catégorie « des plans à appréhension décalée » par Noël Burch, font subtilement ressentir au spectateur le caractère malléable et transformable de l'image, la liberté qu'elle peut prendre par rapport à la réalité. Par ailleurs, ces plans enlèvent la tangibilité, la matérialité de la réalité, la rendent là encore impalpable.

Sans aller jusqu'à l'abstraction, de nombreux plans ont un *cadrage très élaboré, tendant vers le pictural* et semblant se rapprocher de tableaux. Ainsi dès la deuxième séquence, alors que Thomas sort de l'asile de nuit, toutes les images ont un cadrage très pictural. On pense par exemple au premier plan sur la sortie des hommes de l'asile – cadrage à travers des grilles, sorte de mise au carreau du tableau, avec barres de portail comme lignes de forces de la composition, à ce flux d'hommes se dirigeant vers la sortie, pris entre deux murs blancs, deux lignes de fuite ou encore ce plan sur eux se dispersant sous un tunnel, arcade supérieure noire rappelant les lunettes de décors de la Renaissance. Tous ces plans fixes avec des personnages en mouvement semblent être comme des tableaux animés, qui rendent abstraite la réalité, lui enlève sa matérialité et donne une impression d'irréalité.

Dans cette séquence, Antonioni fait se heurter idée de reportage et présence de l'image. Toutes les images allient à la fois un profond réalisme – visages sombres d'hommes en habits miséreux, dos voutés et fatigués, quartiers mornes et gris, luisants d'humidité – et ce cadrage pictural qui révèle la présence de l'image, comme pour montrer que même s'il est possible de ressentir un lieu, un milieu, de toute façon, la réalité a toujours en elle quelque d'inaccessible. Nous sommes à la fois proches d'un cinéma social, mais en même temps tiré de la réalité par ces cadrages. Thomas prépare

un ouvrage sur Londres. C'est pourquoi que nous le voyons sortir de l'asile de nuit avec son appareil photo. Plus tard, dans la séquence du restaurant, nous verrons certains des clichés qu'il a pris. Ces photographies de misère sont aussi des images aux cadrages et points de vue étudiés, aux contrastes et tonalités travaillées. L'intention du photographe était aussi de faire quelque chose d'artistique. Dans cette séquence où nous voyons défiler toutes ces belles photographies, Antonioni semble s'interroger sur ce qu'est une image de reportage, et sur le problème de la recherche esthétique, limite ou ouverture à la réalité. Puis la caméra s'attarde sur les yeux mélancoliques de Thomas qui regarde ensuite par la fenêtre Londres à travers la grille des stores, mélancolie de cette réalité si difficile d'accès. Puis nous le voyons écarter les stores comme pour voir derrière le cadre, cherchant au delà.

Antonioni « abstractise » Londres, non seulement par ces images qui tendent vers l'abstraction mais aussi par les *cadres à l'intérieur du cadre* : vues à travers des fenêtres, des pare brises, toutes les poutres et linteaux de l'appartement de Thomas : des lignes de force qui cadrent les personnages. Cadres qui font prendre conscience du statut de l'image comme étant quelque chose d'abstrait à la réalité. Mais qui insiste aussi sur le caractère limité du champ de vision d'une image. Un exemple marquant est le plan sur l'entrée de Thomas dans le magasin d'antiquités. Sur sa gauche, nous apercevons une statue de jeune femme en porcelaine. Le cadrage s'élargissant révèle qu'elle n'a plus de tête. Cette idée de *vision restreinte* se retrouve dans la découverte de la ville presque exclusivement au travers de trajets. La caméra ne se détache presque jamais des personnages en déplacement, ne permettant pas ainsi d'avoir une vision plus large et globale. La caméra n'est pas contemplative, elle reste concentrée sur le mouvement. On pense par exemple à la première séquence lorsque la voiture des jeunes gens circule parmi les immeubles et lorsqu'ils courent dans la rue. La caméra ne se sépare pas d'eux et ne prend pas de recul, nous offrant une vision partielle des alentours. De même, lorsque Thomas est en voiture, la caméra, embarquée ou non, ne perd jamais de vue le véhicule et son occupant. Presque chaque plan comprend au moins un fragment du véhicule, ou de la tête du personnage. Ainsi la ville devient très souvent un arrière-plan, aperçue derrière une tête, ou à travers un pare-brise. Et même si parfois la caméra se détache pour fixer un plan d'ensemble (ainsi lorsque la caméra s'attarde sur le chantier par exemple, elle retrouve très vite son cadre : le pare brise), le paysage reste perpétuellement découvert en mouvement, en passage. Ainsi le spectateur prend-il

conscience du caractère limité de sa vision, ayant presque envie de saisir la caméra pour pouvoir avoir une vision plus globale.

L'image peut aussi être obstruée et la vision empêchée. Dès le générique, Antonioni crypte l'image, inverse les rapports, met le fond au premier plan et l'action au second. Le spectateur est incité à aller voir derrière les choses, derrière le fond vert, à travers les ouvertures que constituent les noms du générique. Beaucoup de choses s'interposent entre notre regard et la figure. Grille, paravent, stores, pare-brise sale et incurvé déformant la réalité, obscurité, plaques de plexiglas comme différents filtres (on pense à la prise graduelle de densité tandis que Thomas et la jeune femme avancent vers l'escalier du studio et que s'ajoutent le nombre de plaques). Antonioni semble se demander combien d'écrans empêchent la vue.

Lorsque Thomas examine plus précisément les photographies prises dans le parc - le couple, puis la jeune femme s'enfuyant – il s'aperçoit de la présence d'un homme dans les fourrés, puis d'un cadavre au pied d'arbustes. Antonioni répand ces ambiguïtés dans d'autres plans du film. Soit dans le même ordre d'idée en faisant disparaître des personnes, qui restent pourtant présentes dans le champ : ainsi la jeune femme que la caméra suit dans l'appartement de Bill. On la voit avancer, passer derrière une poutre, mais à cet instant précis, elle n'est plus à l'image. La réalité est dans l'image mais on ne la voit pas. Il y aussi l'exemple inverse. Ainsi, quand Thomas entre dans son atelier où l'attend Veruschka, nous voyons le reflet de la jeune femme présent dans l'image, alors qu'elle même n'est pas présente dans le champ. Reflet qui attente à la réalité et à la tangibilité de la jeune femme. La pichenette désinvolte de Thomas révèle d'ailleurs le support et rend l'image mouvante encore plus insaisissable.

En jouant sur les données de l'image, en aplatissant ou allongeant les perspectives, en jouant sur l'échelle et le point de vue, Antonioni nous fait vivre l'expérience de Thomas. Découvrir qu'une photographie, une image peut être trompeuse, prendre conscience de ses limites et éprouver le caractère insaisissable de la réalité. Dans *Blow up*, le cinéaste a voulu insister sur la présence de l'image, et par de multiples moyens bouleverser les repères du spectateur le forçant ainsi à une plus grande attention, à le mettre lui aussi, tout comme Thomas, dans une démarche de recherche.

Antonioni veut nous transformer en funambule, vacillant sur le fil ténu et mouvant que semble être la réalité. D'ailleurs l'idée de fil, qui est à la fois un support mais aussi une frontière entre deux états, est présente dans *Blow up*. Lors de la deuxième séance de pose des mannequins, alors que la caméra effectue un travelling, on découvre une ligne de séparation entre ce que l'on vient de voir à travers une plaque de plexiglas et ce que l'on voit à présent à découvert. Le plus touchant, le plus marquant, c'est la ligne entre les deux, le moment où l'on saisit le changement. Pendant toute la séquence des agrandissements, au moment où les certitudes de Thomas vont basculer, le fil est matériellement présent. Lorsque Thomas se rend dans son atelier de développement, la caméra s'arrête sur un mur parcouru en son milieu par une ligne, un fil. Cette ligne peut être celle du policier, fil d'Ariane, celui qu'il faut suivre pour sortir du labyrinthe, mais il peut être aussi le fil sur lequel, devenu funambule, nous allons vaciller. Fil aussi, le rouleau de négatifs que Thomas sort de la trieuse, succession d'images retraçant les événements où Thomas va découvrir la vraie nature de la scène matinale. Enfin, le fil permettant l'accrochage des photos, fil que Thomas touche alors qu'il regarde la photo avec la loupe et qu'il va apercevoir le cadavre. Après être aller dans le parc et avoir vu le corps, revenant dans son atelier, il ne reste plus que les pinces accrochées au fil qui se meuvent légèrement dans l'air. L'amie de Bill mettra le doigt sur ce fil comme pour en faire éprouver sa mobilité et sa fragilité alors que Thomas lui explique sa découverte.

Devenus funambules, nous sommes laissés en suspend. Antonioni cherche à nous déstabiliser et à créer une atmosphère particulière, pleine de mystère. Dans un texte écrit durant le tournage du film, le cinéaste évoque la scène du parc, moment où la réalité va se manifester et il la décrit comme se déroulant « dans la clarté *mystérieuse* des enseignes lumineuses de Londres ».

Ainsi Antonioni laisse-t-il l'identité des personnages, des sentiments et des événements incertaines. Dès le début, Thomas – qui n'est d'ailleurs jamais nommé, de même que tous les personnages, sauf Ron – s'avère être différent de ce qu'il avait l'air de prime abord. Clochard, il devient le propriétaire d'une Rolls Royce. Un peu plus tard, nous comprenons qu'il est photographe. Un appareil, furtivement aperçu dans un sac à l'arrière de sa voiture nous avait mis sur la piste. Lorsqu'il ressort de son atelier et se rend dans une maison à côté, on ne sait pas trop s'il est chez lui ou chez son ami Bill et qui est la jeune femme qui lui caresse les cheveux et que nous verrons coucher avec Bill

à la fin du film. Notre jugement reste en suspension, de même qu'en ce qui concerne les événements. Il y a eu meurtre. Nous voyons le corps. Mais le principal soucis de Thomas n'est pas d'appeler la police comme lui suggère l'amie de Bill, mais de comprendre comment il a pu photographier la scène et ne pas voir. Puis lorsque le corps disparaît, que Thomas prends une balle imaginaire et qu'il disparaît à son tour, Antonioni semble nous laisser seuls maîtres de savoir ce qui existe ou non.

Il y a aussi le problème de l'identification de la ville. Comme le fait remarquer Andréa Martini, « il se produit pour les lieux ce qui se produit sur le plan du récit filmique. L'identification des premiers nous échappe, tout comme nous échappe la vérité des seconds. Nous ne savons jamais ce qu'il y a derrière les choses ». Pas de monuments historiques marquants, de clichés, d'images pittoresques. Le générique ne révèle rien. Les premières images de Londres sont celles d'immeubles modernes en béton gris, puis de bâtiments en briques grises vus à travers des grilles sous un ciel morne, des maisons de banlieue ternes et des rues luisantes d'humidité. Des lieux neutres, sans véritable identité. Le cinéaste laisse en pointillés quelques indices plus ou moins évocateurs et aperçus pour la plupart tellement rapidement que l'on doute même de les avoir vus. Premiers indices, une inscription sur un camion : *Road Transport*, dans la rue où courent les jeunes gens, indiquant simplement que nous sommes dans un pays anglo-saxon, et une Rolls Royce, voiture anglaise, passant rapidement à travers le champ. Les deux seuls panneaux de signalisation, véritables indications d'un lieu, laissent le spectateur entre le trop précis : *Consort Road* (nom d'une rue) et le trop vague : *Keep Left*. C'est une *image*, celle d'un garde royal vu assez rapidement, qui est la plus explicite, Antonioni remettant en cause ce qui fait sens. Puis nous apercevrons une cabine téléphonique et des bus rouges. Mais rien n'est fixé avant que Thomas ne dise à Ron dans le restaurant : « j'en ai marre de Londres cette semaine » après quarante minutes de film. Disant cela, il regarde la ville à travers les stores par la fenêtre, image grise d'immeubles de briques. Rien de vraiment typique. Il convient d'ailleurs de noter qu'il y a relativement peu de prises extérieures (environ trente minutes sur les cent dix du film). La majorité de ce temps (un peu plus de vingt minutes) se déroule dans un parc, que certains ont identifié comme étant *Hyde Park*, alors qu'il s'agit d'un parc beaucoup moins connu s'appelant *Maryon Park*. En dehors des séquences du parc, nous découvrons la ville au travers de trajets : celui des jeunes gens en voiture puis à pieds au début du film, ceux de Thomas en voiture allant d'un endroit à un autre. Londres devient donc des routes, des maisons vues à travers des pare-brises, des voitures et des

autobus, des immeubles en béton « universels », des banlieues et des rues communes : des lieux « anonymes ». Reste quelques *éclairs d'identité - inscriptions et signes* - garde royal, cabine téléphonique, bus rouges, Carnaby Street en gros plan, enseigne furtive du *Ricky Tick*, aussitôt disparus.

Antonioni nous laisse en suspension dans un *espace-temps brouillé*. Parfois des coupures relient deux temps qui ne sont pas continus dans le récit. Par exemple, lors de la deuxième séance de pose, Thomas rectifie les positions des mannequins. Puis nous voyons un plan sur son visage. Mais le plan suivant montre une mise en scène, un décor et des costumes totalement différents. Autre exemple lors des trajets de Thomas, des coupures inattendues rompent la continuité du cheminement, brouillant notre appréhension de l'espace parcouru et de la durée du trajet. Lorsque Thomas part du magasin d'antiquités, la caméra suit de très près sa voiture. Nous la voyons se diriger vers des arbres, puis après une coupure, les arbres ont disparus, et nous nous retrouvons devant des immeubles.

Antonioni nous plonge dans une atmosphère mystérieuse, en suspension. Il fait naître en nous un sentiment d'attente, une perte de repère qui nous rend plus conscients, nos sens plus alertes et disponibles. Il nous fait ressentir une sorte de vertige comme une prédiction de l'intrusion du réel, une suspension qui nous laisse en attente d'un surgissement du réel. Car même si la réalité nous reste insaisissable, Antonioni sait nous faire sentir que derrière toute image, derrière tout ce que nous voyons, il y a quelque chose qui gronde, le réel, qui peut apparaître tel un éclair tout de suite disparu. Ainsi tout au long du film, loin de nous plonger dans un univers complètement irréel, Antonioni nous fait osciller entre impalpable et sentiment de profond réalisme. Réalisme que l'on ressent dans l'intérêt d'Antonioni pour la société anglaise, les quartiers pauvres au début du film, le travail d'un photographe de mode du *Swinging London*, les modes de vie,... Mais aussi sentiment de profond réalisme obtenu par la façon de filmer. Quelle présence des sens par exemple dans cet arbuste chétif qui bouge au vent sur le ciel gris lorsque Thomas longe le terrain vague pour rejoindre sa voiture au début du film. Il y a une dimension sensorielle très importante, dans l'humidité, le vent, le bruit des pas sur le pavé, celui des oiseaux dans les arbres, dans la lumière du soleil sur la voiture de Thomas, blanche, éblouissante. Les bruits semblent toujours annonciateurs de quelque chose, lié à l'émergence du réel. Ainsi le chant répétitif des oiseaux dans le parc, le bruit de l'eau qui ruisselle dans le studio – élément



perpétuellement insaisissable - alors que Thomas développe et agrandit en recherchant ce qui l'intrigue dans l'image. De même lors de la reconstitution de la scène du parc dans l'atelier, alors que la caméra glisse de photos en photos, Antonioni remet la bande son du parc : le vent dans les branches des arbres comme un souffle mystérieux annonçant l'imminence de quelque chose.

Antonioni nous entraîne dans des plongées très réalistes, souvent grâce à la caméra portée : on pense aux trajets de Thomas en voiture ; dans Carnaby Street par exemple où la caméra bouge tellement, « s'envole » presque même à un moment, donnant vraiment une sensation de vertige, comme une bouffée de réalité, même si la vision est altérée par la vitesse. Lorsque la caméra s'attarde ensuite sur le terrain vague, il semblerait que l'on soit face à un document d'actualité, lent constat tremblant. Antonioni joue aussi sur des points de vues insolites qui place le spectateur dans des endroits tellement inattendus qu'il ressent plus « matériellement » sa place, sa vision devenant plus consciente et attentive. Comme lorsqu'il se retrouve tout à coup au dessus de Thomas par une prise en plongée au dessus de la voiture du héros à la sortie d'un tunnel, le soleil venant aussi tout à coup frapper les yeux après l'obscurité. Ou bien alors que Thomas agrandit les photos dans son studio, la caméra et le spectateur se retrouvent tout à coup sur une poutre. La caméra parfois est aussi tellement proche d'un personnage, que le spectateur se retrouve comme pris dans la scène, devenant un personnage. On pense par exemple à certaines prises sur l'arrière de la tête de Thomas dans sa voiture comme si nous étions à bord.

Ce sentiment de vertige des sens vient aussi de certaines images aux perspectives allongées. Dans certains plans du parc ou dans des plans de rues, le cinéaste dit ainsi avoir « tenté de mettre de l'air, de l'espace, entre les personnes et les choses »<sup>48</sup>.

La séquence du parc est exemplaire de l'idée de vacillement. Dès le début, la séquence est vibrante et mystérieuse. Dans le parc, étrangement désert, Thomas ne croise qu'une femme et le couple étrange. Le silence baigne les lieux, seules bruissent les branches d'arbres dans le vent, et gazouillent quelques oiseaux. La caméra, instable, suivant l'un d'eux « s'envole » dans le ciel dont la blancheur nous éblouit. Beaucoup de plans semblent irréels, déformés. Antonioni sait mettre en éveil tous nos sens, nous met en alerte. Et c'est dans cette étrangeté qu'il va y avoir une intrusion du réel. « Dans la

---

<sup>48</sup> M. Antonioni, *op. cit.*, p. 145.

clarté mystérieuse des enseignes lumineuses de Londres », quand Thomas verra effectivement le cadavre.

Dans un texte qu'Antonioni écrit durant le tournage de *Blow up*, il parle de son souci de parvenir à rendre *la violence de la réalité*. Pour cela, le cinéaste brutalise, choque pour extraire un sentiment de réalité, pour parvenir à faire jaillir la réalité un instant.

On peut remarquer une certaine cohérence entre le thème du film et le milieu choisi par Antonioni, le « Swinging London », monde plein d'illusions. Dès le générique, le cinéaste remet en cause le sens évident des choses en soulignant le décalage qui peut exister entre signifiant et signifié, entre le titre, *Blow up* – agrandir - et ce que l'on voit à travers les lettres : le monde de la mode, créateur d'images trompeuses, monde illusoire par excellence. D'ailleurs nous avons vu que le cinéaste s'est intéressé à dépeindre cet univers pleins de leurres. Thomas, le photographe de mode, se révèle d'emblée un menteur, clochard en Rolls Royce. Son atelier est rempli de « pièges » ; surfaces réfléchissantes, plexiglas et miroir déformant, autant de médiums qui altèrent la réalité. Antonioni met en évidence parmi les subterfuges de la mode leurs mises en scène. On pense à la séquence avec Veruschka sur le fond noir à coté de la montée de plumes multicolores. On verra plus tard la jeune femme du parc, pénétrant dans le salon de Thomas, arrêter son regard sur l'ossature de fer hérissée de pinces qui soutenait ce mirage vaporeux.

Antonioni montre l'envers du décor. Il y a la fameuse scène où Thomas fait monter le désir de Veruschka afin d'obtenir des clichés pleins de sensualité, et l'abandonne brusquement. Le spectateur constate le fossé entre ce qui sera visible sur les photos, une femme désirante et désirable et ce qu'elle fut vraiment aux cours du *shooting* : une femme délaissée qui se relève et va se rhabiller. On découvre également lors de la deuxième séance de pose le coté factice, lorsque la retoucheuse met des pinces à linge sur le dos d'une robe trop grande, ou cache l'étiquette d'un vêtement, de même voit-on la tyrannie que supportent les jeunes femmes, toutes choses invisibles sur les photos. Antonioni montre d'ailleurs en alternance des plans où l'on voit Thomas rabrouer les mannequins et des plans montrant ce que le public verra.

Le « *Swinging London* » est un monde de travestis. Le film s'ouvre et se ferme sur des mimes aux visages peints et masqués. Beaucoup de tenues visibles dans le film sont extravagantes. On aperçoit ainsi une femme portant une sorte de grillage de dentelles devant le visage, une autre des plumes de paon.

C'est un univers où l'on idolâtre les musiciens *pop*, des vedettes en représentation constante. La séquence dans le *Ricky Tick* est édifiante. Jimmy Page, après avoir brisé sa guitare, jette le manche dans la foule, qui entre en hystérie pour saisir la relique sacrée. Thomas réussit à s'en emparer, sort en courant du club. A peine dehors, il jette le bout de guitare avec désintéret. Un jeune l'apercevant le ramasse, l'examine quelques secondes puis le rejette par terre. Sorti de son contexte, l'objet a perdu toute signification. C'est aussi un monde bercé par la drogue, ce que l'on retrouve dans le film.

Le « *Swinging London* » pensait être une *classless society*, ce qu'Antonioni a révélé être faux dans le montage alterné des premières minutes du film, dans le contraste entre les couleurs de Carnaby Street et le gris de certaines rues que l'on voit furtivement, fracture d'un réel tout de suite disparu.

Outre cela, Antonioni a été sensible à la présence de l'art optique, dont le caractère illusionniste a été repris par le cinéaste. L'exemple le plus frappant est le couloir du *Ricky Tick*, mais cet assemblage du noir et du blanc est récurrent dans le film. On pense aux vêtements disséminés dans le film jouant sur le noir et le blanc, aux jeunes « mimes », à l'atelier de Thomas (murs blancs, structures noires, murs noirs, carrelage noir et blanc), aux décors des mises en scènes, etc.

Le noir et le blanc, les deux extrêmes sur l'échelle lumineuse, de l'aveuglement à la cécité. Il y a un tableau chez Thomas qui semble représenter une éclipse<sup>49</sup> ; un rond blanc et du noir tout autour comme la vision que l'on a à travers un objectif. Le photographe fait la lumière, la cherche (on songe au pantalon « spectral » de Thomas courant dans le noir de la nuit), lumière qui peut devenir un autre aveuglement. Mis côte à côte, le noir et le blanc provoquent un contraste maximum en ce qui concerne les formes. Cet assemblage peut être « un moyen de clarifier la forme ou au contraire de la

---

<sup>49</sup> Peut-être une allusion au film « *L'Eclipse* » tourné en 1962 par le cinéaste. Il parle d'ailleurs d'un sentiment de suspension : « En 1962, j'étais à Florence pour tourner une éclipse du soleil. Le silence, différent de tous les autres silences, la lumière blême, puis l'obscurité, l'immobilité totale. J'ai pensé que pendant l'éclipse les sentiments sont probablement suspendus eux aussi. » in M. Antonioni, *op.cit.*, p. 123.

brouiller et de l'immatérialiser »<sup>50</sup>. La séance des agrandissements successifs souligne cette ambiguïté. Il y a le décor en noir et blanc (grandes surfaces blanches du mur, structures et poutres noires) et les photos où l'assemblage des grains noirs et blancs définit une forme, celle du cadavre, qui finalement à force d'agrandissement se perd, se brouille et s'immatérialise. On voit et en même temps on ne voit pas. On est sur un fil entre clarté et brouillage. On tombe dans le gris indifférencié, couleur qui domine d'ailleurs le film.

C'est aussi l'atmosphère non-conformiste du « Swinging London », la « révolution » de la vie, qui semble liée aux aspirations du cinéaste. Comme lui-même le dit en reprenant les propos de Camus l'art est « une révolte de l'artiste contre le réel »<sup>51</sup>. Antonioni semble rechercher ces contextes de remise en cause de la réalité permettant une remise en cause du sens établi. Un climat permettant une nouvelle vision des choses. D'ailleurs, Antonioni a suivi l'épicentre de ce bouillonnement en allant ensuite à Los Angeles, pour tourner *Zabriskie Point*.

---

<sup>50</sup> Arnauld Pierre, « Une histoire du blanc et du noir dans l'art constructif », in *Histoire de blanc et de noir*, Ed. Musée de Grenoble, 1996, p. 25.

<sup>51</sup> M. Antonioni, *op. cit.*, p. 41.

## **B. *Zabriskie Point* : un poème sur l'Amérique**

*Zabriskie Point* a toujours été considéré comme *un film sur l'Amérique*, ce qu'Antonioni lui-même a déclaré. A sa sortie, les critiques et le public américain ont rejeté le film, le considérant comme un pamphlet contre l'Amérique. C'est en effet sur une intention polémique, idéologique qu'aurait eu le cinéaste (dénonciation de la civilisation de la technologie, de la consommation et de la répression) que reviennent le plus souvent les auteurs à propos de ce film. Mais l'on a aussi beaucoup évoqué un aspect étrange ou encore superficiel dans sa saisie de l'Amérique. *Zabriskie Point* révèle en effet une certaine « ambiguïté ». Ambiguïté qui naît de l'importance du regard accordé aux lieux (Los Angeles, Vallée de la Mort), à l'actualité (révolte étudiante), mêlé à ce que nombreux ont qualifié de superficialité et que nous qualifierons plutôt d'un certain détachement de la réalité, de la terre dont le héros Mark « needed to get off » (avait besoin de se détacher)<sup>52</sup>.

### **1. Signes et symboles de l'Amérique à travers la révolution étudiante, Los Angeles et la Vallée de la Mort**

L'attrance et l'intérêt de Michelangelo Antonioni pour les Etats-Unis date de l'époque où il fréquentait l'université, se manifestant par son goût pour la littérature américaine. Il demanda même alors une bourse pour l'université de Berkeley. Dès son premier séjour aux Etats-Unis en 1961 pour la présentation de *L'Avventura*, le cinéaste eut l'idée de faire un film aux Etats-Unis. En 1967, l'occasion se présenta, la Metro Goldwyn Mayer ayant invité le cinéaste après le succès de *Blow up*.

L'approche du cinéaste, par son vif intérêt pour le pays et par son long travail d'investigation semble se rapprocher de la technique du reportage. Il dit ainsi :

Je crois maintenant que quelqu'un qui travaille dans le domaine de la création (...) doit regarder au dehors, descendre dans la rue, se confondre avec le reste du monde. C'est la seule façon de sentir ce qu'est vraiment la vérité, donc de faire des films qui aient ce

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 263.

goût de vérité (...). Le film que je fais est donc un film de ce genre, bien que ce ne soit nullement un documentaire. Un film où plus que jamais on trouve certaines choses comme elles n'avaient jamais été montrées<sup>53</sup>.

Antonioni a parcouru le pays pendant trois ans, allant à New York, Los Angeles, San Francisco, Palm Springs, Miami, Chicago, etc. En 1968, avant que le tournage du film ne commence, le cinéaste déclare : « *Zabriskie Point* est un film sur l'Amérique. L'Amérique est le véritable protagoniste du film. Les personnages ne sont que des prétextes »<sup>54</sup>. D'ailleurs le film porte le nom d'une localité dans le désert de Californie, celui du point le plus bas de la Vallée de la Mort. La naissance du film est complètement liée à l'expérience qu'a eu le cinéaste des Etats-Unis :

Ce film est lié si étroitement à des faits qui se passent là-bas en ce moment (...) que je dois laisser le film « ouvert », le scénario est seulement esquissé, je ne terminerai qu'en automne, en terminant le film, et tout dépendra de ce qui se passera durant l'été. Il me semble que c'est la meilleure façon de construire un film si l'on veut qu'il donne une image vraie de la situation d'un pays<sup>55</sup>.

Le cinéaste dit son envie de « recueillir le caractère profond, authentique »<sup>56</sup> du pays. Il y a une idée de « ponction » illustrée dans le film par les séquences de reportage, par le fait que les acteurs principaux, Mark et Daria aient été pris dans la rue, et soient des acteurs non professionnels, ou encore par le fait de faire jouer Rod Taylor, un acteur très connu, faisant parti du mythe hollywoodien, symbole de l'Amérique.

A l'époque où Antonioni parcourt les Etats-Unis le pays, et surtout la Californie, connaissent un mouvement de liberté et de révolte, un climat révolutionnaire, d'agitation politique et sociale. Les émeutes dans les quartiers noirs et les manifestations sur les campus se multiplient. Le mouvement étudiant est alors à son apogée. Les jeunes revendiquent leur droit à se faire entendre. Ils se dressent contre l'autoritarisme de l'administration, se révoltent contre les inégalités sociales et raciales, et passent à une remise en question globale de la société capitaliste, de son enseignement, de ses institutions politiques, de ses valeurs morales, ainsi que de son

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 256.

engagement dans le conflit Vietnamienn. Le pays vit aussi une révolution des mœurs fondée sur la drogue et le sexe. De nombreux mouvements culturels plutôt jeunes et contestataires par rapport à la culture dominante se multiplient. C'est l'époque du psychédéisme, du mouvement hippie. Une sorte de mélange se fait entre anarchisme, révolution sexuelle et « trip » psychédélique, dans un désir de repousser les barrières de la société et de la conscience aussi loin que possible.

Antonioni, après avoir sillonné le pays pour effectuer ses repérages, fixe son choix sur l'Arizona et Los Angeles, foyer même de la contestation. Il se retrouve une fois encore au centre de l'effervescence de cette jeunesse, attiré et intéressé par leur révolte politique et par le bouillonnement de cette culture *underground*.

Au départ, l'histoire de *Zabriskie Point* devait tourner autour d'un personnage imaginaire de poète vivant aux Etats-Unis. Antonioni, intéressé par la révolte étudiante, comptait l'insérer dans le contexte du film. Mais il modifia largement le scénario après avoir été témoin, le 26 août 1968 à Chicago, de la charge de la garde nationale contre des jeunes manifestant devant le bâtiment où se tenait la Convention Démocrate. Comme il le raconte lui-même, il a entièrement réécrit le scénario avec l'aide de ces jeunes contestataires. Il fut aidé notamment par Tom Hayden, président du SDS<sup>57</sup>, militant activement pour les droits civiques, contre la pauvreté et la guerre au Vietnam, par Fred Gardner, un homme politiquement très engagé<sup>58</sup>, mais aussi par l'auteur dramatique anarchisant Sam Shepard. Ainsi l'histoire de Mark, en fuite, suspecté d'avoir tué un policier lors d'émeutes à Los Angeles, et de Daria, secrétaire d'un promoteur immobilier, qui se rencontrent dans le désert et font l'amour à Zabriskie Point, histoire d'un jeune qui sera tué par la police et d'une jeune fille qui fait exploser en vision une des villa construite par son patron dans le désert, a été écrite avec l'aide de cette jeunesse contestataire.

---

<sup>57</sup> Student for a Democratic Society, mouvement étudiant de la nouvelle gauche naissante.

<sup>58</sup> Organisateur politique et auteur connu pour son opposition à la guerre du Vietnam et ses écrits sur le mouvement médical lié à la marijuana.

Antonioni écrit en 1970 :

Lorsqu'à Chicago on voit des jeunes, une couverture sur les épaules et des fleurs dans les cheveux, bastonnés par des adultes casqués, on est près de sceller avec eux une alliance totale, sans réserves. Je n'ai peut être pas pu m'empêcher moi non plus de souhaiter le succès à ces jeunes (...). Ce sont ces impressions et ces expériences qui font émerger dans mes films certains symboles personnels<sup>59</sup>.

On peut se demander jusqu'où va l'intérêt d'Antonioni pour cette révolte étudiante et son état d'esprit ? Quelle place tient-elle dans le film, explicitement ou implicitement ? Quelle empreinte a-t-elle laissée sur la vision des Etats-Unis par le cinéaste ?

La contestation étudiante semble être comme une sorte de préambule, d'où *s'extraient* Mark et l'histoire du film. Ils *émergent* de la contestation car tout part de là. Mark, après avoir assisté au meeting étudiant, va au commissariat pour chercher un ami et, s'il finit par prendre les armes, c'est après avoir été malmené par un policier dans le commissariat. L'histoire d'amour de Mark et de Daria est complètement liée à l'actualité, car c'est le monde dans lequel ils vivent. Comme l'écrit Antonioni : « Si les existences particulières ne peuvent plus se démêler de la réalité confuse et violente qui chaque jour les assiège, ce n'est pas de ma faute, ni de celle de mes personnages. C'est un donné, c'est un fait »<sup>60</sup>. Mais les personnages se *détachent* également assez vite. Mark vole un avion, quitte Los Angeles et la terre. Daria et lui se retrouvent dans le désert où ils vivent leur histoire d'amour. C'est un peu la même trajectoire qu'a eu Antonioni. Sensible à la contestation étudiante, à son état d'esprit, à certains aspects de la société américaine dénoncés par cette contestation, le cinéaste a aussi eu un regard plus large, plus haut, s'intéressant à d'autres aspects de ce pays.

La présence de la contestation étudiante de façon explicite est surtout forte dans la première demi-heure du film. Le film s'ouvre sur un meeting étudiant. La première phrase prononcée nous apprend d'emblée que la faculté est bloquée et les étudiants en grève. Puis la première découverte de la ville est liée à l'actualité. Alors que défilent les

---

<sup>59</sup> M. Antonioni, *op. cit.*, p. 264.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 258.



premières images de Los Angeles, Mark et un ami discutent de la révolte. Mark dépose son ami devant la faculté où l'on aperçoit des étudiants qui manifestent avec des pancartes en bloquant l'accès aux bâtiments. Puis suit immédiatement la séquence du commissariat. Nous voyons des étudiants et des enseignants arrêtés. Nous découvrons ensuite le milieu des affaires, mais au bout de trois minutes, nous entendons parler de la grève à la radio. Nous verrons ensuite les affrontements entre policiers et étudiants. Ainsi, sur les vingt-huit premières minutes du film, dix huit sont consacrées à la révolte. Une présence très dense qui marque tout le début du film. Puis au bout de ces vingt-huit minutes, le film se sépare de la contestation et il n'en sera question qu'à deux reprises, lors de conversations entre Mark et Daria. Pourtant c'est de cette révolte que les critiques et auteurs ont le plus parlé.

Il faut dire qu'Antonioni a su donner à ces apparitions un aspect très marquant, percutant, en insistant sur *leur actualité*. Soit parce qu'il filme à la manière d'un reportage, soit parce qu'il injecte carrément des images tournées réellement lors de manifestations, soit enfin parce que l'on entend parler de la révolte à la radio. Ainsi filme-t-il toute la séquence du meeting étudiant à la manière d'un reportage, d'une façon qui semble très improvisée, spontanée. La caméra est portée, mouvante, elle bouge rapidement pour suivre les prises de parole, sans pouvoir toujours faire le point, ni des plans d'ensemble. Une façon de filmer qui nous plonge totalement dans le vif du sujet, dans l'urgence et l'effervescence de l'actualité. La caméra semble scruter les visages, ciblant souvent un regard, une bouche, un visage. On pense à cette phrase d'Antonioni : « Si jamais un jour les jeunes radicaux américains parviennent à traduire en acte leur désir de changer la structure de la société, ils sortiront probablement de là, ils auront ces visages »<sup>61</sup>. De même la séquence des affrontements ne dure qu'une minute, mais est d'une telle force qu'elle marque vraiment le film. La caméra mouvante nous fait aller et venir entre policiers bien ordonnés et foule d'étudiants. On entend des ordres criés dans le brouhaha général. Commencent alors les affrontements ; policiers qui font reculer des étudiants, étudiants qui jettent des projectiles. Fumigènes, cris. La caméra est à présent dans la foule. Elle tremble et n'a pas de cadrage fixe. « Cachée derrière un mur », elle filme un policier qui frappe un jeune avec sa matraque. Dans toute la séquence, les images sont très tremblantes, furtives, le cadrage n'est jamais ajusté, de près sur un visage ensanglanté, sur des jeunes à terre, des taches de

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 262.

sang, des mouchoirs. La séquence se termine sur un drapeau qu'on hisse déchiqueté sur des bruits de percussion. Une volonté de montrer la violence brutale, après les combats, en des images brèves de constat, qui créent un véritable choc visuel. Toutes ces images ont été réellement filmées lors de manifestations, ainsi le spectateur a vraiment l'impression d'être en présence d'une « ponction » de la réalité contemporaine.

Par ailleurs, Antonioni donne la parole aux jeunes contestataires, dans la séquence du meeting qui ouvre le film. Nous ne connaissons pas précisément le mot d'ordre de la grève, mais nous comprenons tout au long de leur discussion qu'il s'agit d'une révolte contre l'oppression et la répression. On sent une violence et une colère des jeunes. Violence par un langage grossier, un débit rapide et énervé, et dans des propositions de violence : « Tu vas dans leur bureau, et tu les menace avec un bidon d'essence ». Ils veulent révolutionner un état qualifié de fasciste, lutter contre une répression qu'ils jugent systématique. Sont évoqués Lénine, Castro et le Petit Livre Rouge de Mao ; les modèles des étudiants de l'époque. A la fin du film, on retrouve certaines idées de cette jeunesse révoltée avec les slogans que Mark et Daria inscrivent sur l'avion : *No war, No words, suk buks (Pas de guerre, pas de mots, l'argent craint)*. Sur l'avant, il semble qu'ils aient peint le museau d'une taupe, symbole pour Karl Marx de la révolution. Le combat des noirs est aussi évoqué. Dès les premières images, la caméra s'arrête sur le profil de trois étudiants noirs qui semblent être les meneurs. Au milieu, la jeune femme est Kathleen Cleaver, une des principales dirigeantes des Black Panthers dans les années soixante. Là encore, Antonioni injecte des « vrais » personnages de l'actualité. En face d'eux est assis une majorité de blancs les écoutant. Cela reflète tout à fait ce qui se passait à l'époque. En effet, au début de la révolte, les étudiants blancs se sont ainsi alliés aux mouvements noirs.

Au-delà de cette présence explicite, l'état d'esprit de cette révolte donne un souffle particulier au film d'Antonioni. Film qui reflète l'intérêt du cinéaste pour certaines idées politiques, pour le combat et pour la culture créée par cette jeunesse contestataire. Quête de liberté, désir de s'échapper d'une société de répression et de consommation que l'on retrouve dans le film.

L'histoire et les personnages principaux, Marc et Daria, sont ainsi proches de cet état d'esprit. Mark est un jeune rebelle. Il a été renvoyé de la fac pour des activités illicites telles que voler des livres, la carte de crédit du doyen, siffler en classe, arriver en moto sur le campus. Ces méfaits, de l'ordre de la dérision, se faisaient beaucoup au

début de la contestation. Mais il semble que les positions de Mark se soient durcies. Ainsi, lors du meeting, il se dit prêt à mourir, et nous verrons ensuite qu'il est aussi prêt à tuer. Même s'il ne s'allie à aucun groupe, il s'oppose à la société. Il le dit : « Marre de voir des gosses qui se font tabasser par des flics, les gens n'agissent que par besoin. Moi, je n'attends pas ». Il le montre aussi : un petit salut ironique à deux policiers en motos se transforme en un autre signe beaucoup plus explicite, il achète un revolver après s'être fait malmener au commissariat, et s'apprête à tirer sur un policier avant d'être devancé par quelqu'un d'autre. En parlant à Daria, il se qualifiera d'abolitionniste. Sa fuite en avion vers le désert peut faire songer au phénomène du *drop out*, des gens qui dans les années 1970 laissaient tout tomber pour partir ; un « lacher-tout » sociologique, familiale qui pouvait concerner aussi bien un jeune étudiant qu'un directeur d'entreprise comme on le voit par exemple dans *Théorème* de Pasolini, où le père de famille finit courant nu dans le désert. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'au même moment où tournait Antonioni, Dennis Hopper réalisait *Easy Rider* non loin de là ; une traversée des Etats-Unis de deux jeunes motards, sorte de voyage initiatique, qui a été l'emblème de la génération hippie des années 1970. Daria, quant à elle, semble plus proche de la mentalité des hippies, plus éloignée du conflit politique et plus pacifiste, adepte de la drogue. Lorsqu'ils se rencontrent dans le désert, ils discutent, elle fume de la marijuana. Ils hurlent, courent, jouent. Ils commencent à faire l'amour. Puis l'on voit une multitude de couples faisant un « love-in ». Cette séquence dans le désert peut être rapprochée des idées de la contre-culture, et plus particulièrement des hippies. Une quête de liberté, le désir d'un style de vie alternatif, d'une proximité avec la nature, d'une société conçue comme une communauté pacifique au sein de laquelle l'amour et l'altruisme occupent une place importante. Cette séquence, très érotique pour l'époque, avec ces nombreux gros plans sur la peau, sur la chair, que l'on touche, que l'on caresse, cette insistance sur le corps, est liée à la libération des mœurs, à la recherche du plaisir, à l'importance des sens et aux expériences psychédéliques. Les jeunes gens qui apparaissent dans le désert sont des comédiens de l'*Open theatre*, une troupe de théâtre expérimental dans la mouvance du *Living theatre*<sup>62</sup>, lié à la contre-culture avant-gardiste. Cela reflète le vif intérêt qu'a toujours eu Antonioni pour la nouveauté et l'expérimentation artistique. Il a été très intéressé par la culture underground de cette jeunesse contestataire, ce que nous

---

<sup>62</sup> Joe Chaikin, cité au générique, a quitté le *Living Theatre* en 1963 pour fonder l'*Open Theatre*. Le travail était orienté vers le jeu de l'acteur et les techniques d'expressions dramatiques, avec une utilisation au maximum du corps du comédien, un goût pour la Performance et les Happenings.

retrouvons dans le film. Le générique est ainsi très proche du courant psychédélique ; des images baignant dans le flou orangé sur une musique aux pulsations répétitives. Il y a quelque chose d'envoûtant, lié à l'expérience de la drogue, comme un « trip psychédélique ». Nous sommes à l'époque même du *psychédéisme*, où l'usage de la drogue – cannabis, LSD – est devenu très courant chez les jeunes, signe aussi d'une certaine rébellion. La musique du générique, ainsi que celle qui accompagne l'explosion finale, a été composée par les *Pink Floyd*, groupe de musique expérimentale, liée au psychédéisme. Antonioni leur avait demandé d'écrire un certain nombre de morceaux pour son film. Le cinéaste a également emprunté des morceaux aux groupes *The Kaleidoscope*, *The Grateful Dead*, et *The Youngbloods*, eux aussi dans la mouvance psychédélique.

La quête de liberté filmée par Antonioni se fait face à une société de répression et de consommation.

Dès la première séquence, lors du meeting, est évoqué *l'omniprésence de la répression*. Omniprésence que nous constatons tout au long du film, les policiers apparaissant comme des « leitmotifs ». Lors de la deuxième séquence, nous rencontrons cette société décrite par les jeunes. Nous voyons le reflet de Daria arriver en courant dans le hall de l'immeuble *Sunny Dune*. Le gardien comme figé, sorte de robot désagréable, dans son cercle métallique de télévisions, assène le règlement. Un plan sur une des télévisions nous montre le directeur. Ainsi voit-on arriver les gens par des surfaces réfléchissantes, des écrans : nous sommes dans une *société de surveillance*, une société de la transparence (les murs sont de grandes baies vitrées). Il est intéressant de noter que quelques années plus tard, en 1975, Michel Foucault écrit un texte, *Surveiller et Punir*, dans lequel il souligne le passage qui se fait entre une société d'enfermement à une société de surveillance, une idée reprise aussi par Gilles Deleuze dans un texte intitulé *Les sociétés de contrôle*<sup>63</sup>. Selon ces auteurs, les sociétés d'enfermement où « l'individu ne cesse de passer d'un milieu clos à un autre, chacun ayant sa loi »<sup>64</sup> : famille, école, caserne, usine, hôpital, prison, tendent à disparaître.

Ce sont les sociétés de contrôle qui sont en train de remplacer les sociétés disciplinaires. « Contrôle », c'est le nom que Burroughs propose pour désigner le

<sup>63</sup> Gilles Deleuze, « Les sociétés de contrôle », in *L'autre journal*, mai 1990, pp. 111.114.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 112.

nouveau monstre, et que Foucault reconnaît comme notre proche avenir. Paul Virilio aussi ne cesse d'analyser les formes ultra-rapides de contrôle à l'air libre, qui remplacent les vieilles disciplines opérant dans la durée d'un système clos.<sup>65</sup>

Nous ne sommes plus enfermés, nous pouvons circuler, mais nous sommes constamment surveillés<sup>66</sup>.

C'est aussi une société robotisée. Robots que l'on retrouve quelques minutes après, deux policiers casqués, immobiles sur leurs motos. Puis dans le commissariat. Alors qu'un policier effectue une fouille au corps, ses gestes mécaniques s'impriment sur le bruit cadencé de la machine à écrire. Lors des affrontements, nous retrouvons cette comparaison par ce plan sur un visage masqué dont il ne reste que deux yeux apparemment humains, par cette rangée régulière de jambes, cette armée bien alignée. Pendant le siège de la fac, de nombreux plans montrent les policiers dans des poses figées, des poses de combat, des poses anecdotiques que l'on retrouvera également à la fin du film. Dans un plan le clignotement d'un gyrophare semble devenir le battement d'un cœur mécanique de policier.

Il y a une volonté claire de la part d'Antonioni de montrer l'intolérance et la violence de la répression. La séquence au commissariat est édifiante. La présence des grilles et grillages est très marquée. Les policiers sont montrés injurieux et incultes. Lorsque Mark, venu voir un ami, demande s'il va devoir attendre longtemps, le policier répond : « Peut être cinq minutes, peut être cinq heures ». Ils donnent des ordres brefs, sans ménagement, transforment un professeur d'histoire en employé. A l'extérieur, les cars de prisonniers se succèdent. Lorsque Mark retourne à l'intérieur du commissariat, un policier lui dit de « dégager » et devant l'insistance de Mark l'arrête brutalement. Lorsqu'il décline son identité, il dit s'appeler Karl Marx, ce qui n'interpelle pas le policier qui demande l'orthographe du nom. Il y a là encore « ponction ». En effet, cette séquence a été tournée dans un vrai commissariat, à Santa Monica, où les policiers ont laissé Antonioni assister à toutes leurs activités. Il y a aussi cette négligence de la police. Cet étudiant que l'on a cru armé et qui est abattu lors du siège de la fac. Mais surtout la mise à mort de Mark alors qu'il n'a pas tiré sur le policier.

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>66</sup> On pense au rêve d'une prison panoptique de Jeremy Bentham, un théoricien qui écrit « La Panoptique » en 1791, une prison transparente, où tout le monde voit tout le monde, tout le monde est visible de tout le monde, qui semble préfigurer l'idée d'une société de transparence.

La violence est aussi présente dans l'intolérance caricaturée de certains personnages de l'*establishment*, comme le gardien de l'immeuble *Sunny Dune* ou les deux vendeurs d'armes dans leur magasin sur-rempli, bien soumis au règlement, qui acceptent finalement de vendre des armes à Mark et à son ami quand ceux-ci disent vouloir tuer des noirs pour protéger leurs femmes. Il y a des armes partout, sur les fenêtres, dans les airs. Des grilles et des fusils. Les deux hommes sont barricadés dans leur racisme. Le propriétaire du saloon de Ballister est un autre exemple de cette intolérance critiquant la venue de jeunes en difficulté qui risquent de causer « la mort de cet endroit historique ».

Cette société de répression est aussi société de consommation. La première découverte de la ville commence par un plan d'une publicité. Peu après apparaît la voiture de Mark que nous allons suivre dans les rues de la ville. Commence alors une musique métallique et violente, dissonante, et se succèdent les *billboards*, grands panneaux publicitaires. La caméra en croise un, puis un autre, et un autre, et ainsi de suite. En l'air, sur les camions, le regard est saturé, la caméra n'a pas le temps de faire le point. Les inscriptions, les logos, les slogans, les fils électriques, les voitures et les camions défilent à toute allure tandis que nos oreilles sont saturées par la musique métallique de plus en plus forte. Mark tourne. Les choses s'accroissent encore plus. Nous voyons une usine et une succession d'amas de déchets métalliques. On pense à cette phrase d'Antonioni sur le gaspillage qui l'a tant marqué aux Etats-Unis<sup>67</sup>. La façon de filmer du cinéaste souligne la frénésie de consommation d'une société qui entasse les déchets. Toutes les publicités sont géantes, ne sont plus à l'échelle de l'homme. On pense à Mark déambulant dans les rues de Los Angeles après avoir fui la fac, et à sa petite silhouette entourée de tous ces gigantesques appels à la consommation. Nous le voyons assis au pied d'un homme en plastique géant, sorte de statue du monde moderne. Les réclames pour des compagnies aériennes se multiplient, des avions traversent le ciel, des photos du désert peuplent les murs, une société qui semble même dicter ou orienter le désir de Mark de s'envoler vers le désert. La publicité *Sunny Dunes*, véritable caricature, incite d'ailleurs à savourer la vie en plein air dans le désert. Nous voyons dans un décor de rocheuses totalement artificiel des mannequins en plastiques, grand sourire aux lèvres, savourer le standing de la fameuse « American Way of Life » :

---

<sup>67</sup> M. Antonioni, *op. cit.*, p. 260.

bronzer sur le bord de la piscine, jouer au tennis, chasser entre père et fils comme leur illustres ancêtres les cow-boys, avoir une cuisine équipée pour madame, etc. Mythe falsifié, vulgarisé qui pousse à la consommation, à la possession de biens. Le rêve américain incarné, plein de couleurs et de bonheur. C'est un monde où ce qui compte le plus sont les chiffres. Ainsi la séquence dans la voiture d'Allen où la radio annonce : « L'autoroute reliant Los Angeles aux collines a fait déménager 50000 résidents. Le nombre de soldats US tombé au Vietnam est de 50000, etc ». Mais ce qui préoccupe les passagers, c'est ce que lit le voisin d'Allen : « On est sept milliardaires en Californie. Le Texas en a quatre ».

Comme le remarque Fernaldo Di Giammatteo : « En définitive, c'est là le portrait d'une Amérique interprétée – c'est par trop évident – sur le modèle d'une conception sociologique qui va d'Adorno, Horkheimer à Marcuse »<sup>68</sup>. Adorno, Horkheimer et Marcuse venaient de l'école de Francfort qui s'est penchée sur l'apparition de la culture de masse. Il est intéressant de noter que Marcuse connaissait un prestige absolu auprès de la jeunesse contestataire américaine de l'époque. Il fustigeait la société de consommation, société qui pour lui menait à la standardisation et à la dépersonnalisation, pratiquant une répression de manière douce en proposant des « libertés de choix illusoires ».

La fin de *Zabriskie Point* soulève une ambiguïté. Daria, effondrée après la mort de Mark, se rend dans la villa où l'attend son patron Allen, où tous semblent inconscients, baignant dans la narcose de leur confort. Elle croise cette indienne devenue servante dans son propre espace, le désert de Mojave<sup>69</sup>, qui lui sourit, semblant accepter son sort. Daria fuit alors la maison. Puis nous voyons cette maison exploser encore et encore. Cette esthétique de l'explosion a créé l'ambiguïté, une explosion réitérée, souffle de violence, filmée sous tous les angles, de plus en plus près, explosion de la maison puis de tous ses produits, réfrigérateur, aliments, vêtements, livres, avec cette musique qui se transforme presque en cris. Comme si l'Amérique avait ça en elle, sans que cela se voit, sous la surface. Une fureur qui gronde contre ce pays de consommation, qui écrase toute révolte comme il a écrasé les indiens. Explosion contre l'Amérique de la consommation, mais qui peut être vu comme une célébration de la

---

<sup>68</sup> Fernaldo Di Giammatteo, « Zabriskie Point : une métaphore de la liberté impossible », in L. Cuccu, *op. cit.*, p. 234.

<sup>69</sup> Les Mojave était une tribu indienne.

profonde puissance intérieure que recèle ce pays, célébration de la jeunesse, de sa ferveur et de son énergie.

Il semble que le cinéaste ait cherché à souligner le contraste entre jeunesse et *establishment*, entre monde de liberté et monde de consommation. Ce qui a d'ailleurs fait dire à certains qu'il avait adopté le regard manichéen des jeunes contestataires de l'époque entre un bien absolu et un mal absolu<sup>70</sup>. Ainsi dans le montage trouve-t-on souvent des séquences contrastantes mettant en opposition la jeunesse et l'*establishment*. Par exemple, entre l'effervescence du meeting étudiant et la rigidité désagréable du gardien avec Daria. L'opposition encore entre le long plan sur Allen filmé en contre-plongée dans son bureau, écoutant les nouvelles économiques au calme, en fumant une cigarette, le drapeau américain flottant dans le lointain, et la séquence qui suit où ont lieu les affrontements. L'opposition se fait aussi entre la ville comme lieu de consommation et de répression et le désert comme espace de liberté. Il s'agit d'une véritable opposition esthétique : multitudes de couleurs des enseignes - dans un monde où le gris domine lorsque l'on prend de la hauteur - qui s'opposent à la presque monochromie d'un espace ocre orangé ; lignes verticales, horizontales, monde orthogonal aux lignes parfois agressives (on pense aux fusils de l'armurerie, aux barreaux des chaises dans la séquence de l'affrontement qui deviennent presque des pointes) ; rythme souvent effréné, temps qui passe plus vite, bruit, agitation, circulation et, de l'autre côté, espace courbe, temps qui semble dilaté, calme et silence. De nombreux plans jouent sur l'opposition entre ces deux mondes. Ainsi passons-nous des bureaux gris et froids de *Sunny Dunes* où l'on n'entend que le bruit des machines qui font défiler les cours de la bourse à un plan aérien sur le désert orangé sur une musique folk. Il y a aussi la fuite de Mark, cette montée en avion au dessus de Los Angeles, de ces nœuds de routes et d'autoroutes grises, ses parkings, ses quartiers résidentiels bien rangés en îlots réguliers, ses buildings, son bruit, son trafic, sa violence. La guitare électrique en crescendo, dont les notes de plus en plus aiguës accompagnent l'envol de Mark, sonne comme une sorte d'hymne à la liberté. Puis, après une coupure brusque, la caméra glisse silencieusement sur les dunes. Cette opposition esthétique peut faire

---

<sup>70</sup> Ainsi a-t-on pu lire dans le *Daily news* : « Il observe l'Amérique avec les yeux de nos jeunes aliénés, en la regardant comme eux en noir et blanc et en réduisant ainsi sa perspective d'une façon ridiculement superficielle. » in Lino Micciché, « *Zabriskie Point* de Michelangelo Antonioni », in L. Cuccu, *op. cit.*, p.247.



songer à l'opposition du Pop Art et Land Art<sup>71</sup>. La ville et toute cette « prolifération des enseignes et panneaux publicitaires, gigantesques chromos pop »<sup>72</sup>, cette publicité *Sunny Dunes*, très proche du pop art. Puis la fuite vers le désert, et les nombreux plans sur ces espaces illimités particulièrement affectionnés par les artistes du Land Art. C'est d'ailleurs dans le désert de Mojave que Walter de Maria réalisa en 1968 *Mile Long Drawing*, deux lignes parallèles espacées de trois mètres soixante, tracées avec de la craie en poudre (on songe à la main de Daria qui laisse sa trace dans le sable). Comme le relève Irving Sandler, « La retraite dans le désert d'un De Maria, d'un Heizer et d'un Smithson, pareils aux prophètes bibliques, semblait symboliser leur volonté d'échapper au attrait faciles du monde de l'art »<sup>73</sup>. En effet, les artistes du Land Art rejetaient la société de consommation. Ils entendaient dissocier pratiques artistiques et productions d'objets. Ce « retour à la terre » était une sorte de révolte contre l'esprit par trop formaliste du Pop Art, alors tout puissant sur le marché de l'art. Le Land Art se rapprochait des idées de la jeunesse contestataire s'affirmant comme programme de vie et d'intervention sociale. Il est apparu en même temps que les diverses révoltes étudiantes et les premières communautés hippies. Ainsi quitte-t-on le lieu du Pop art pour l'espace du Land art. On peut d'ailleurs remarquer dans le film l'extrême contraste entre l'attitude des deux jeunes dans le désert, leur discussion, le « love-in » et celle du couple de touristes, symbole de la *middle class*, assez caricaturée. Tout est gros et proche de l'esthétique pop : leur caravane bleue et leur bateau qui envahissent le champ, lui avec son appareil photo en bandoulière, elle avec son bermudas jaune et son chapeau à fleur. La première phrase qui vient à l'esprit de l'homme pragmatique devant le paysage : « Un *drive-in* ici, ça marcherait du tonnerre ». Suit un panoramique sur le paysage où l'on aperçoit les silhouettes de Mark et Daria qui remontent de la Vallée, vers la civilisation. Ce retour est accompagné par un bruit qui semble être celui d'un avion qui atterrit. Préfiguration de la fin, où Antonioni par un montage alterné nous fait aller et venir entre le désert ensoleillé, où roule Daria dans une musique douce, que survole l'avion et ses slogans de paix, et la ville grise au ciel blanc où attendent des

---

<sup>71</sup> Le Land Art est né aux Etats-Unis en 1967-1968. Les *Earth works* étaient des manifestations et des travaux réalisés dans la nature – mer, montagne, désert, campagne- ou dans la ville, où la nature n'était plus le modèle mais l'outil. Les artistes travaillaient directement sur le paysage, considérant la nature comme support d'une expérience artistique. Un des précurseurs immédiat du Land Art fut Herbert Bayer. Les artistes américains les plus connus furent Michael Heizer, Walter de Maria, Dennis Oppenheim et Robert Smithson.

<sup>72</sup> Michel Capdenac, « Faire sauter la baraque », in *Ibid.*, p. 224.

<sup>73</sup> Irving Sandler, *Le triomphe de l'art américain, tome 2 : les années soixante*, Ed. Harper and Row, 1988, p. 353.

policiers, des armes et des matraques, et où s'arrête l'envol de Mark. Un monde qui met à mort un autre.

Mais, si Antonioni s'est senti proche de l'état d'esprit de la contestation étudiante, son film n'en est pas pour autant un film politique. Comme il le dira lui-même :

Si j'avais voulu faire un film politique sur la jeunesse contestataire, j'aurais poursuivi le chemin du début avec la séquence du meeting étudiant. Si jamais un jour les jeunes radicaux américains parviennent à traduire en actes leur désir de changer la structure de la société, ils sortiront probablement de là, ils auront ces visages. Mais moi, je les ai abandonné pour suivre mon personnage le long d'un itinéraire tout à fait différent. C'est un itinéraire qui parcourt un morceau d'Amérique, mais presque sans la toucher, non seulement parce qu'il l'a survolé, mais parce que dès lors que Mark vole l'avion, l'Amérique équivaut pour lui à « la terre » dont justement *he needed to get off*, dont il avait besoin de se détacher. Voilà pourquoi on ne peut pas même dire que *Zabriskie Point* soit un film révolutionnaire.<sup>74</sup>

En effet, huit minutes après le début du film, Mark interrompt le meeting étudiant par une remarque implacable : il est prêt à mourir – mais pas d'ennui. Puis il sort et c'est lui et Daria que nous suivrons ensuite à travers Los Angeles et la Vallée de la Mort.

Dans *Zabriskie Point*, Antonioni a voulu exprimer son expérience des Etats-Unis. Parfois son point de vue rejoint celui de la contestation, mais c'est son regard et sa vision propre qui sont restés primordiaux. Le film ne s'arrête pas à montrer les Etats-Unis comme étant une société de consommation et de répression. Si le cinéaste est resté trois ans dans ce pays, et a entrepris d'y tourner un film, c'est que ce pays l'a profondément intéressé dans ses aspects autant négatifs que positifs. L'approche n'est pas manichéenne ; la jeunesse prometteuse et l'Amérique intolérante. Antonioni s'est senti très proche de la jeunesse contestataire et de la contre-culture, mais son film laisse place à d'innombrables autres choses qui l'ont marqué, qu'il a pu aimer ou détester, et

---

<sup>74</sup> M. Antonioni, *op. cit.*, p. 262.

qu'il filme avec grand intérêt. Son regard a pu être fasciné, captivé par le pire, lui reconnaissant une certaine beauté dans un mécanisme d'attraction-répulsion. Pour Antonioni, les Etats-Unis sont avant tout un pays de contraste où coexistent des univers différents, un pays qui l'a profondément exalté plastiquement aussi.

Dès la deuxième séquence où nous rencontrons cette Amérique critiquée par les jeunes, tout n'est pas que noir. Pour interpréter le directeur de *Sunny Dunes*, Antonioni a choisi Rod Taylor, un acteur très populaire. Il se montre beaucoup plus sympathique avec Daria que le gardien. Ils discutent et une rencontre entre cet ambitieux homme d'affaire et cette jeune fille un peu hippie semble possible. Ils seront effectivement amants et d'ailleurs à plusieurs moments dans le film il semblera se faire du souci pour elle. Ce n'est pas un personnage entièrement négatif. D'ailleurs Antonioni ne considère pas forcément tous ces gens de l'*establishment* et de la *middle class* comme mauvais. Il écrit d'ailleurs : « Quant à la middle class, je l'appellerai une classe de fous sociaux parce qu'au fond, malgré toute leur aliénation, ils sont intègres et plein de bonne volonté »<sup>75</sup>.

Par ailleurs, ce qu'Antonioni a très bien saisi, c'est cette capacité qu'ont les américains à construire des images d'eux-mêmes. C'est ce que Roger Odin qualifie d'« américanité »<sup>76</sup> ; une Amérique qui se met en image, qui se célèbre et se crée en tant que mythe dans des représentations qui agissent à l'échelle mondiale, à travers le cinéma, les *mass médias* et la diffusion de l'« American Way of Life ». Peut-être Antonioni critique-t-il ce phénomène par certains aspects, mais il en a été aussi fasciné. Le choix des lieux, pleins de cette mythologie, Los Angeles et le désert de Mojave, est intéressant. Los Angeles est la ville d'Hollywood et du cinéma, du soleil et des palmiers. Le désert de Mojave renvoie à la conquête de l'Ouest contre les indiens, c'est le lieu où ont été tournées tant de publicités et des westerns américains.

La première séquence du film en extérieure est révélatrice de ce phénomène d'auto-représentation. Le spectateur est devant une publicité d'une vache peinte sur un camion. Le camion dégage le champ et nous nous retrouvons devant une fresque peinte qu'Antonioni filme en détail. Un fermier en pleine campagne jetant de la nourriture à son troupeau près de sa maison en bois rouge. Se succèdent ainsi deux images qui

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>76</sup> Roger Odin, « Sémiologie et émigration : trois propositions », in Irène Bessière, *Les européens dans le cinéma américain : émigration et exil*, Ed. Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 41-42.

évoquent le mythe de l'Amérique rurale, du cow-boy et d'une société d'abondance. Suit la séquence en voiture où la succession de *billboards* fini par donner le tournis. Elle est filmée d'une façon qui insiste sur leur omniprésence et leur agressivité, mais il faut aussi se rappeler des propos du cinéaste : « D'un point de vue figuratif l'Amérique m'a beaucoup frappé. Cela a été un choc. Surtout la publicité. Tout est si photogénique qu'on ne sait plus où donner de la tête »<sup>77</sup>.

Antonioni lui-même recrée certains clichés et reprend le mythe américain. Par exemple, le choix de la voiture de Mark : un *pick-up*, voiture traditionnelle américaine. Ou lorsqu'il filme une grande avenue de palmiers, image cliché de Los Angeles. Dans le bureau d'Allen, le cinéaste reprend d'autres clichés : un faux cactus, un drapeau américain qui flotte au vent devant un immense building. Le cinéaste intègre le mythe américain à ses images en les assimilant aux films américains qui ont créé ce mythe. Comme le fait remarquer Fernaldo Di Giammatteo<sup>78</sup>, certains plans sont construits à la manière d'un western. On pense au siège de la fac : le silence, le suspense, les plans sur des policiers adossés contre des murs, se glissant vers une entrée, quatre policiers en ligne, prêts à dégainer. Nous retrouvons le même parallèle à la fin du film, lorsque la police attend Mark à l'aéroport. Dans le désert, les images du cinéaste se lient au mythe de l'Ouest célébré comme espace de liberté. Le premier plan du désert montre une Buick roulant à pleine vitesse sur la route accompagnée d'une musique folk, typique de l'Ouest américain. Il y a beaucoup d'autres séquences avec cette voiture roulant dans le soleil, le sable, sur fond de musique. A Ballister, nous découvrons un saloon. Là encore, la légende imprègne les lieux. Lorsque le propriétaire sort, nous entendons les premières notes de *Tennessee Waltz*, musique country pleine de nostalgie qui accompagne un plan sur l'extérieure, avancée de bois et route de poussière. Certains plans de paysage semblent aussi directement extraits d'un western ; cactus, étendue de sable ocre, ciel plein de nuages. La technique s'apparente d'ailleurs parfois à celle du *technicolor*, utilisée pour les premières réalisations hollywoodiennes jusqu'au début des années cinquante. Dans cette volonté de se situer par rapport et dans une tradition, il y a aussi le parallèle avec *La mort aux trousses*, lors du flirt aérien de Mark avec Daria, puis dans cette maison, sorte de repère caché dans les rochers qui rappelle celle du film d'Hitchcock. Ainsi Antonioni a eu conscience de cette américanité, s'en est imprégné,

---

<sup>77</sup> M. Antonioni, *op. cit.*, p. 254.

<sup>78</sup> Fernaldo Di Giammatteo, « Zabriskie Point : une métaphore de la liberté impossible », in L. Cuccu, *op. cit.*, p. 232.

l'a rejetée parfois, l'a critiquée, mais s'en est servi aussi, s'en est nourri. Et si, à la fin du film, tout semble exploser, la dernière image semblable à une publicité au soleil couchant, paraît dire qu'il y a quelque chose d'immortel dans cette Amérique.

Le réalisateur s'est attaché longuement à filmer les rues de Los Angeles, lors des trajets en voiture de Mark ou d'Allen, puis lors de la déambulation de Mark. C'est sur la route, plongés dans le trafic, que nous découvrons la ville. C'est d'ailleurs la caractéristique principale de cette ville, une ville de voitures, sans centre, constituée d'un labyrinthe de routes et d'autoroutes. Cela a certainement joué un rôle dans l'importance qu'a la voiture et le mouvement dans le film d'Antonioni, dans le fait que son film soit proche du *road movie*. Los Angeles est aussi une ville où tout semble grand. Antonioni fixe de nombreux panneaux publicitaires gigantesques, d'immenses buildings. Dans la façon de filmer d'Antonioni, qui souligne le mouvement, le bruit, la frénésie, le gigantisme, la ville paraît aussi marquante qu'elle peut écoeurer. Et lorsque Mark s'envole, la musique pleine de lyrisme semble à la fois célébrer ce que l'on a sous les yeux, cette gigantesque mégapole, où courent toutes ces fourmis de voitures, ces nœuds gris d'autoroutes, ces petits pavillons à perte de vue, mais elle paraît aussi accompagner le sentiment de libération de cet espace tentaculaire.

A partir de la trentième minute du film, nous sommes dans le désert. Nous découvrons alors une multitude de paysages différents, immense plaine beige parcourue de petites mottes de végétation, gigantesque étendue rose sableuse entourée de montagnes, désert vallonné et pierreux, oasis aux arbres morts, paysage lunaire et grandiose de Zabriskie Point, vallées et replis de sable et de poussière jaune soufre. Ces paysages sont découverts dans le mouvement de la voiture de Daria ou suivant le vol de l'avion de Mark, ou pendant leur discussion et le « love-in » à Zabriskie Point. Dans tous les cas, nous ressentons l'immensité des lieux. Même si la caméra suit souvent la voiture, nous apercevons l'espace illimité. Le fait de voir la voiture dans autant de paysages différents, dans une succession de prise de vue nous fait ressentir l'étendue de l'espace parcouru. Et lorsque nous suivons le vol de l'avion, soit nous découvrons l'immensité du ciel, soit la petitesse de l'engin et l'amplitude de l'espace qu'il parcourt. Cette région est très dure et aride. Nous ressentons cette chaleur, cette sécheresse, par l'importance que le cinéaste donne aux grandes étendues de sable, par cette façon qu'ont les personnages de toucher, soulever, respirer la poussière.

Antonioni rapporte dans ses écrits la grande diversité des lieux et des atmosphères, la multitude des paysages, la coexistence de mondes, d'univers différents. Les contrastes que le cinéaste fait entre monde de la jeunesse et monde des affaires, monde aisé et monde pauvre, au-delà de leur caractère polémique, cherchent à rendre compte de la profonde diversité qu'il a ressentie. Le contraste entre ville et désert, outre sa symbolique, est un contraste qui fait parti de l'âme américaine. Cela renvoie au contraste entre monde sauvage et monde civilisé, à la conquête de l'Ouest, à ces villes et mégaloilles construites au bord du désert telles que Las Vegas, San Francisco, etc. Certains plans s'intéressent d'ailleurs à la frontière, le rapport entre les deux mondes ; nœuds d'autoroutes dans le jaune du sable, route qui fuit vers le désert, Los Angeles vue de l'avion dont l'horizon se perd dans le brouillard comme si le désert gagnait la ville. Par un montage alterné, le cinéaste met en parallèle les deux mondes. Le saloon de Ballister par exemple, ville-fantôme de la conquête de l'Ouest, presque abandonnée en parallèle au bureau plein de modernité, de richesse et d'activité de *Sunny Dunes*.

## 2. Entre imaginaire et réel

Beaucoup d'auteurs ont relevé une ambiguïté entre l'attention du cinéaste pour les Etats-Unis et en même temps quelque chose d'étrange, d'irréel, de suspensif ou encore de superficiel. Ernest Callenbach, critique américain, décrit bien cette impression :

A travers le filtre de la sensibilité étrangère d'Antonioni, les personnages apparaissent étranges, comme des objets familiers vu en négatif ; nous saisissons leur forme générale, mais la personnalité profonde ne sera jamais définie. L'environnement américain, dont l'idée est rendue par des voitures, des panneaux publicitaires, des immeubles modernes et l'image extraordinairement comique d'une publicité télévisée pour une opération immobilière, dans laquelle les gens sont vraiment en plastique, apparaît moderne et étrange. L'ensemble est déconcertant, hallucinatoire ; on y trouve même certaines séquences directes de reportage de la grève du district de San Francisco, dont on pouvait attendre du réalisme sanglant qu'elles fassent rupture dans le ton plus abstrait d'Antonioni<sup>79</sup>.

Il est vrai que le film d'Antonioni, malgré l'importance accordée à la description du pays, semble en même temps un regard en surface, un regard « détaché » des Etats-Unis.

Ce regard particulier s'explique par le détachement originaire du cinéaste : « Je ne suis pas américain et je ne prétends pas avoir fait un film américain, comme je ne cesserai de le répéter. Mais ne croyez vous pas qu'*un regard étranger*, détaché, ait aussi sa légitimité ? »<sup>80</sup>. A ce propos, Antonioni reprend des termes de Maurice Merleau-Ponty : regarder une orange sans savoir ce qu'elle est, et la voir de ce fait non pas comme une orange mais comme une sphère colorée. Ainsi Antonioni fait référence à la phénoménologie de la perception, disant avoir regardé l'Amérique comme l'orange, telle qu'elle lui est apparue, sans savoir ce qu'elle est<sup>81</sup>. C'est un regard non pas sociologique, mais étranger, détaché, phénoménologique et poétique.

---

<sup>79</sup> Ernest Callenbach, « Zabriskie Point », in L. Cuccu, *op. cit.*, p. 218.

<sup>80</sup> M. Antonioni, *op. cit.*, p. 263.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 263.

Le problème consiste donc à savoir si je suis ou non parvenu à exprimer mes sensations, impressions ou intuitions, et non pas si celles-ci correspondent à celles des américains. (...). C'est le parcours de l'imagination qui est en cause, et si le mot « *poésie* » retrouve aujourd'hui un sens, si l'on peut qualifier *Zabriskie Point* de poétique (...), c'est à travers ce prisme qu'il convient selon moi de regarder le film.<sup>82</sup>

Mais comme le remarque Lino Micchiché, certaines choses ne pouvaient qu'être interprétées comme sociologiques et politiques :

Antonioni n'a pas su évaluer l'importance objectivement sociologique que certaines données « américaines » (la contestation dans le campus, l'affrontement des générations, la révolte des « drop-out », la répression) revêtent, aux USA et dans tout l'Occident, à tel point que leur représentation purement phénoménologique est impossible<sup>83</sup>.

Le détachement vient aussi du fait que l'intrigue se détache des Etats-Unis, comme le remarque Michel Capdenac :

« Un singulier clivage s'accomplit dans le récit : au style documentaire de la première partie, truffée de superbes stéréotypes, où la saisie de la violence sauvage et de la répression, de la fabuleuse réussite économique et des fissures qui font craquer le colosse était brillamment illustrée et schématisée en tant que fait collectif, succède le lyrisme d'une aventure individuelle qui évoque irrésistiblement Pierrot le Fou de Godard.<sup>84</sup>

Antonioni écrit :

La ligne directrice du film est celle de la confrontation entre imagination et réalité, je dirais que tout s'appuie sur ça. Bien sur j'ai tourné ce film et pas un autre, il est donc logique qu'il reflète ce qu'étaient mes impressions et mes émotions à cette époque, ce que je pensais et sentais des Etats-Unis. Mais il y a aussi dans mon film

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p.264.

<sup>83</sup> Lino Micchiché, *op. cit.*, p. 250.

<sup>84</sup> Michel Capdenac, « Faire sauter la baraque », in L. Cuccu, *op. cit.*, p. 225.



une histoire, une histoire d'amour un peu hors du commun entre les deux personnages principaux, Mark et Daria, et le déroulement du film doit être vu justement comme le développement de cette trame.<sup>85</sup>

Ainsi le plus important est l'histoire d'amour entre Mark et Daria, une histoire qui nous entraîne entre réel et imaginaire. Le film joue en effet constamment sur l'ambiguïté entre ce qui peut apparaître comme réel et ce qui est clairement imaginaire. Il y a un entrelacement et une interaction continuel des deux plans : celui de la réalité et celui de l'imagination. Comme le dit Antonioni « Les fables sont véridiques »<sup>86</sup>. Le film semble porter atteinte à la réalité des événements, des personnages, des lieux. Il « met à mal la mimésis et la diégésis »<sup>87</sup> tout en restant toujours en rapport avec le réel. Le cinéaste laisse toujours un doute, nous laisse sur le fil. Il nous fait hésiter, brouille et rend mouvante la frontière. Où s'arrête le réel ? Où commence l'imaginaire ? Qu'est ce qui est réel ?

L'évènement central de l'intrigue nous dérouté. Et ce doute semble se propager autour de lui. Le spectateur pense pendant toute la première moitié du film que Mark a fui dans le désert pour avoir tiré sur un policier. Lors du siège de la faculté, la séquence est ambiguë. On le voit chercher son arme tandis que le policier s'effondre. On suppose qu'il n'a pas eu le temps de tirer, mais il part en courant, pour ensuite s'enfuir en avion. On le croit donc coupable. Mais on apprend plus tard qu'il est innocent. Pourtant la police qui elle-même ne semble pas ancrée dans la réalité tue Mark sans preuve réelle.

Tout le film est pris dans cette ambiguïté. Et ceci dès la première séquence. Le meeting étudiant, censé nous plonger dans l'actualité, nous met d'emblée dans un état de vacillement entre réel et imaginaire. Elle commence comme un « trip » psychédélique, puis tout à coup, les couleurs naturelles reviennent, la musique cesse et commence à être entendu un flot de paroles révoltées. Il semble que nous passions d'un état de « transe » à la réalité la plus violente, brûlante. En outre, dans cette seconde partie plus « réelle », le téléobjectif qui nous rapproche des images d'actualité, nous déstabilise en même temps par les images floues et les mouvements rapides. Il y a aussi

---

<sup>85</sup> M. Antonioni, *op. cit.*, p. 328.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>87</sup> Clotilde Simond, *Esthétique et schizophrénie : à partir de Zabriskie Point de Michelangelo Antonioni et de Au hasard Baltazar de Bresson*, Ed. l'Harmattan, p. 46.

des faux raccords qui brouillent l'espace-temps. Ainsi Antonioni sème le doute durant tout le meeting.

Il y a dans le film toute une série d'événements improbables : Mark qui vole un avion, sa rencontre avec Daria au milieu du désert, le flirt aérien. Et puis il y a la séquence du « love-in » à Zabriskie Point. Rien n'indique qu'il s'agisse d'une vision hormis le fait que tous ces couples apparaissent tout à coup dans le désert. La séquence commence sans véritable rupture. Nous passons d'un plan de Mark et Daria en train de s'embrasser à un plan de trois personnes en cercle, puis deux autres tandis que la musique devient de plus en plus forte. C'est un morceau écrit par Jerry Garcia qui disait que sa musique était faite pour l'hallucination. Il y a dans cette séquence à la fois un aspect très réel, très concret dans ces plans sur la peau, la chair, les parcelles de corps, mais aussi « un effet sensuel, quasi hypnotique sur le spectateur »<sup>88</sup>, quelque chose d'irréel dans cette démultiplication soudaine, dans ces corps recouverts de poussière, ton sur ton, qui donnent illusion de mouvance, comme si la montagne s'éveillait. La séquence baigne dans des nuages de poussière, de vapeur comme un voile de rêve, un monde onirique. La séquence se termine sur le regard de Daria. Mais le plan suivant montre le désert, vide. Pourtant sur le sol aperçoit-on une multitude d'empreintes, comme pour émettre un doute.

L'explosion finale soulève aussi des questions. Juste avant, l'atmosphère devient étrange. Les pièces de la villa sont vides et silencieuses, une cigarette se consume dans un cendrier, le vent fait bouger la couverture d'un livre. Nous voyons le reflet des hommes d'affaire sur un panneau réfléchissant, on entend leur voix comme dans un écho. Puis, tout à coup, l'explosion, juste une seconde, tandis que l'on entend encore la voix lointaine de ces hommes. Puis nous voyons Daria regarder vers la villa. On ne sait pas si l'explosion a eu lieu ou non. Elle reste dans la voiture quelques instants, en sort, fixe la villa. Et nous revoyons la villa exploser, mais cette fois-ci avec le bruit de la déflagration. Le plan dure beaucoup plus longtemps, on voit les projections qui s'écrasent, l'énorme champignon de fumée se mouvoir dans le ciel. La suite nous fait vraiment vaciller entre impression de réel et irréalité. Il y a cette récurrence d'explosions, de violence, de débris, succession qui devient encore plus rapide, plus rapprochée, nous éprouvant encore plus. Les prises de vues sont de plus en plus près du matériau, bois, pierre, verre, feu, fumée noire. Mais en même temps, tout est très photogénique. L'écran

---

<sup>88</sup> Robin Wood, « Zabriskie Point », in L. Cuccu, *op. cit.*, p. 273.

devient presque abstrait, un bouillonnement de feu, de couleurs. La suite s'apparente à un « trip » en apesanteur. Des objets qui « s'envolent » au ralenti, flottent dans les airs, sur une musique envoûtante. Revient alors la violence, une « armée » de livre qui semble arriver sur nous dans une musique menaçante. Ensuite le silence se fait, et nous voyons le visage de Daria souriant au soleil couchant. Peut-être était-ce une vision de la jeune fille après la mort de son amant, comme le dira Antonioni, mais la puissance de l'explosion semble l'inscrire dans le réel.

Les personnages aussi vacillent entre réalité et imaginaire. Les premières images des personnages principaux mettent en doute leur réalité. Celle de Mark apparaît pendant le trip psychédélique du générique. On aperçoit à peine son profil. La première image de Daria est son reflet mouvant tandis qu'elle court à l'intérieur des bureaux *Sunny Dunes*. Allen apparaît sur un écran de télévision. Sorti de l'ascenseur, il reste flou encore un moment avant que le cinéaste ne fasse le point.

Antonioni ébranle aussi l'humanité des personnages de l'*establishment* soulignant le fait qu'ils vivent dans leur imaginaire dans cette façon de s'auto-représenter, de se vivre en clichés rassurants. Il fixe les personnages dans des images. Il assimile les policiers à des robots qui suivent le règlement sans réfléchir. Il caricature les *middle class* et les *businessmen*. Il insiste sur leur présence dans une image filmique. Lors d'une séquence où Allen est dans son bureau, Antonioni nous fait aller et venir entre des plans de « l'homme d'affaire », Rod Taylor, un visage de cinéma, cigarette à la bouche, sur fond de ciel bleu, véritable image de film américain, et des cadrages à peine différents, sans le fond de ciel bleu ou l'énorme building, mais dans sa vérité, sa réalité, inquiet à propos de Daria.

Parfois les personnages sont proches de la disparition. Cela concerne surtout Mark et Daria dans le désert comme si leur rencontre pouvait être un mirage. Minuscules silhouettes dans l'immensité, ils semblent être une sorte d'illusion d'optique, un relief, un mouvement de la terre. Mais si les personnages semblent atteints dans leur réalité, dans leur présence, semblant surgir et s'évanouir, ils ont en même temps une présence très concrète par les nombreux plans si proches de la chair. Il y a une grande importance de la chair, du toucher, des sens.

La première partie du film se déroule à Los Angeles, mais nous ne savons que nous sommes à Los Angeles qu'au bout de vingt minutes du film. Nous entendons l'adresse de la compagnie *Sunny Dunes* dans la publicité puis les nouvelles à la radio qui parlent de Los Angeles. Avant, nous avons eu quelques indices tels que le plan sur les palmiers, un panneau publicitaire où était écrit « California ». Télévision, radio, image cliché, panneau publicitaire : des moyens de communications qui se situent constamment entre réel et imaginaire.

La découverte de Los Angeles se fait dans un entrelacement continu entre profond réalisme, impression d'hallucination et douce illusion. La succession des premières images de la ville semble comme une mise en abyme ; on sort de la peinture (vache, fresque), mais l'on se retrouve dans une rue qui s'apparente curieusement à un décor hollywoodien. Il semble que l'on n'atteigne jamais la réalité, passant d'image en image. La découverte à travers la voiture de Mark s'apparente à une hallucination ; une musique étrange et menaçante, des travellings et des images floues d'une caméra tremblante fixée sur le mouvement de la voiture. Parfois pourtant, la musique cesse, laisse la place aux bruits de la ville, le rythme ralenti dans une sorte de parenthèse réaliste. Une image clichée sur des sommets de palmiers défilant dans le ciel, est sortie de son statut préfabriqué par un zoom très rapide sur un feu rouge qui nous fait ressentir son existence réelle. Ensuite, nous découvrons la ville de l'intérieur de la voiture de Mark. Il en résulte une vision restreinte et en mouvement. Les vitres, cadre dans le cadre, ont une dimension qui rappelle celle du cinéma et il semble qu'il y ait une seconde pellicule qui défile devant nos yeux. Nous sommes face à *l'image* de la ville. Et l'image peut déformer comme ces vitres qui font onduler la ville ou qui la rendent floue.

Lorsque nous découvrons la ville avec Allen, elle nous offre encore un autre visage. Dans les bureaux *Sunny Dunes*, baignant dans la douce illusion d'une musique paisible, musique des films hollywoodiens des années cinquante, Los Angeles apparaît à travers les immenses baies vitrées, de nouveau cadres dans le cadre qui déréalise, comme des sortes de cartes postales de grands buildings. Et si ce n'est pas une vision clichée, alors c'est une vision obstruée. Dans sa voiture, la vision est gênée par le rétroviseur dont l'intérieur est flou.

Cette découverte sinueuse, enchevêtrée continue dans le désert. Certains plans évoquent des images de films, tels que cette association de la voiture sur la route et de la musique folk, ou encore le parallèle avec le film d' Hitchcock. Clotilde Simon écrit à ce sujet : « Beauté hallucinatoire qui est celle d'un réel où un film vient en habiter un autre »<sup>89</sup>. Certains plans frôlent l'abstraction, comme ce plan sur le grand cirque de montagne, image rétrécie, aplatie, aux nuages fixes. A cela s'entremêle aussi des plans beaucoup plus réalistes qui laissent la place au bruit de la voiture ou de l'avion, dont d'ailleurs les tours et loopings nous font prendre la mesure de l'espace. Certains points de vue nous place au plus près des sensations, comme lorsque la caméra est placée sur le nez de l'avion alors que celui-ci descend vers la route. Un plan montre bien toute l'ambivalence : un tee-shirt qui descend dans le ciel, tache rouge dans l'immensité bleu, image presque abstraite, mais en même temps tissu qui se meut dans l'air et qui le rend presque matériel.

Le premier lieu où s'arrête Daria, Ballister, vacille entre réalité, imaginaire et disparition. Cette ville-fantôme n'existe presque plus. La ville semble se résumer à un saloon et à un terrain vague. Le temps semble s'être arrêté dans le saloon. Les images que fait le cinéaste sont encore très proches de celle des films américains du Far West. Les cow-boys accoudés au comptoir, la façade en bois blanc, avec une vache sur le toit, une citerne sur le coté et la Buik arrêtée devant. Quand Daria repart, il y a ce long plan sur le vieux cow-boy qui boit sa bière. Un mouvement particulier de caméra, un zoom arrière avec allongement de la perspective creuse l'image. On s'éloigne, mais on est en même temps attiré par le centre de cette image hypnotique de l'Amérique. Puis l'image se fixe, sorte de tableau nostalgique. Lorsque Daria et le propriétaire sortent du saloon, après l'image cliché de la grande route sableuse avec la musique *Tennessee Waltz*, on découvre le terrain vague, vision de déchéance, alors que la musique augmente. Ainsi devient évident le contraste, le décalage entre l'imaginaire et la réalité. Puis le terrain vague prend encore une autre dimension, devient étrange par cette musique décousue et dissonante que joue un jeune garçon sur les restes d'un piano. On se croirait dans un monde parallèle, comme si ni l'imaginaire, ni la réalité ne lui laissait une place. Daria se retrouve face à face avec une troupe de jeunes enfants sur une estrade de bois, sorte de scène théâtrale. La séquence est filmée comme un duel, alors même qu'il semble que nous faisons un plongeon dans la réalité pauvre américaine.

---

<sup>89</sup> C. Simond, *op. cit.*, p. 20.

Tout au long du film revient dans certains plans comme une sorte de leitmotiv, marque mystérieuse d'un passage, l'image d'une frontière. Marquer une limite que l'on a perdu, un passage entre deux mondes, deux états, sans savoir ce qu'ils sont vraiment, sans qu'il n'y ait changement. Un palmier à Los Angeles, un poteau dans le terrain vague comme une ligne verticale qui sépare l'image. Daria franchit cette limite, quittant le monde de l'enfant et de sa musique dissonante. Mais que quitte-elle ? Un monde réel ? Un monde imaginaire ? Et vers quoi se dirige t-elle ? Il y a aussi le glissement de la caméra le long d'une fissure, fissure de la réalité, avant que ne commence le love-in.

Si Antonioni a cherché à brouiller les certitudes, à mettre en doute la frontière entre réel et imaginaire, c'est parce que pour lui la réalité demeure insaisissable et son film semble vouloir montrer qu'elle échappe autant à la *middle class* et à l'*establishment* qu'aux jeunes en révolte. Si tous paraissent vivre dans des imaginaires, imaginaire rassurant d'une société américaine en représentation, imaginaire de liberté des jeunes en révolte, les jeunes eux « savent ce qu'ignorent les adultes, c'est-à-dire que la réalité est un mystère impénétrable, et il est dans la nature des jeunes d'aujourd'hui de ne pas succomber de façon passive devant ce mystère, ni accepter calmement une vision de la réalité qui semble avoir produit des résultats monstrueux »<sup>90</sup>.

Certains propos du cinéaste semblent lier l'idée d'un entrelacement continuuel entre imaginaire et réel à l'expérience qu'il a eu des Etats-Unis :

La ligne directrice du film est celle de la confrontation entre imagination et réalité, je dirais que tout s'appuie sur ça. Bien sur j'ai tourné ce film et pas un autre, il est donc logique qu'il reflète ce qu'étaient mes impressions et mes émotions à cette époque, ce que je sentais et pensais des Etats-Unis<sup>91</sup>

Ainsi Antonioni a-t-il ressenti dans cette Amérique de mythe, en représentation, dans ce monde en effervescence où la jeunesse remettait en cause les certitudes, se révoltait contre une société et sa vision de la réalité, un monde où les frontières entre réel et imaginaire étaient complètement brouillées. Sans doute cela a-t-il joué un rôle dans la naissance de son film. C'était une époque d'expérimentation pour la jeunesse. Epoque

---

<sup>90</sup> M. Antonioni, *op. cit.*, p. 264.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p.328.

du psychédélisme où les drogues hallucinogènes tout en permettant une fuite de la réalité ouvrait les sens à de nouvelles perceptions. C'était aussi l'époque des Performances, des Happenings, du Land Art, des expériences recherchant un contact véritable avec le réel, un engagement dans le monde.

## C. *Profession : Reporter* : un décadage continu<sup>92</sup>

Nous retrouvons à nouveau dans *Profession : Reporter* cette approche singulière du cinéaste des pays dans lesquels il tourne. A la fois ce regard sensible, précis, aigu, et une sorte de détachement, d'évanouissement. Francis Vanoye explique bien ce mélange de précision et d'imprécision, de réalisme et d'irréalité par lequel le périple de David Locke nous est décrit<sup>93</sup>. *Profession : Reporter* est l'histoire d'un journaliste qui échange son identité avec celle d'un homme mort lui ressemblant étrangement. Et cette perte d'identité de Locke, son détachement se propage dans la vision des pays.

### 1. Le Tchad, l'Angleterre, l'Allemagne, l'Espagne et la carte du trafic d'arme

Nous avons déjà évoqué à propos des deux films précédents l'idée de reportage présente dans l'approche d'Antonioni, qui réside dans son intérêt profond pour les pays dans lesquels il tourne. Cette idée de reportage semble plus que jamais déterminer la réalisation de *Profession : Reporter*. Antonioni sortait en effet d'une expérience de documentaire avec *Chung Kuo* tourné en Chine en 1972. Il avait également en projet *Techniquement Douce*, l'histoire d'un journaliste déçu qui décide de partir dans la jungle. Le projet fut abandonné mais *Profession : Reporter* écrit par Mark Peploe reprend l'histoire d'un journaliste. L'idée de reportage a été employée pour qualifier le regard du cinéaste. Seymour Chatman écrit ainsi en 1985 :

Ce qui impressionne peut-être le plus c'est l'internationalisme sans faille du film. L'évocation par Antonioni du village dans le désert a la qualité d'un documentaire impeccable, et les aperçus rapides de villes européennes sont non moins convaincants. A de rares exceptions près, il n'y a rien de touristique dans la représentation des localités, surtout en Afrique et en Espagne. (...). Chaque endroit a son genre particulier de lumière et de couleur<sup>94</sup>.

---

<sup>92</sup> Nous reprenons cette notion de Francis Vanoye qui parle de décadage à propos de *Profession : Reporter*. Francis Vanoye, *Profession: Reporter*, Ed. Nathan, Coll. Synopsis, 1993, p. 47

<sup>93</sup> Francis Vanoye, *Ibid.*, p. 61

<sup>94</sup> Seymour Chatman, « Mise en question des codes : *Profession : Reporter* comme narration consciente de soi », 1985, in *op. cit.*, p. 384.



Antonioni a d'ailleurs été reporter en Afrique : « Je connais bien l'Afrique. J'y suis allé comme reporter, même lorsque la guerre a éclaté. Puis j'y suis retourné, je l'ai visité en long et en large »<sup>95</sup>. Le cinéaste dit à propos du film : « Dans *Profession : Reporter* je n'ai pas agi sur la réalité. Je l'ai regardée du même regard avec lequel le héros, un reporter, regarde les événements qu'il est en train de filmer. L'objectivité est l'un des thèmes du film. Si vous observez bien, il y a deux documentaires dans le film. Le documentaire de Locke sur l'Afrique et le mien sur lui »<sup>96</sup>.

L'intrigue débute autour d'un reportage en Afrique. David Locke, reporter pour la télévision anglaise, cherche à entrer en contact avec des guérilleros. Arrivé dans un village, il se fait emmener dans le désert pour rencontrer un guide qui le mènera jusqu'à un camp militaire. En haut d'une dune, tout à coup, ils aperçoivent une caravane silencieuse d'hommes armés. Mais le guide a peur et s'en va, ce qui oblige Locke à abandonner. Ainsi sommes-nous dès le début du film plongés dans une atmosphère politique. De retour à son hôtel, Locke trouve son voisin de chambre mort. Devant la ressemblance étrange que l'homme présente avec lui, il décide d'échanger leurs identités. Mais, ce qu'il ne sait pas encore, c'est qu'en devenant Robertson, il devient trafiquant d'arme, fournisseur de ces mêmes guérilleros avec lesquelles il voulait entrer en contact. Ainsi toute l'histoire de Locke va rester liée à ce problème africain, puisqu'il va décider d'assumer le rôle politique de Robertson. Le film fait référence au Tchad (on peut lire le nom de Fort Lamy, la capitale, sur un billet d'avion). Le pays connaît alors un conflit entre le Nord désertique peuplé par des nomades, et le Sud peuplé de sédentaires. Ce conflit remonte à l'indépendance de cette colonie française en 1960 lorsque la France confia le pouvoir au Sud. Les Nordistes, non reconnus par le Parti Progressiste tchadien du président Tombalbaye, érigé en parti unique, menèrent une guérilla, notamment par le mouvement rebelle du *Frolinat* (Front de Libération nationale du Tchad<sup>97</sup>). Mais dans le film, cette dimension politique reste implicite. Le pays n'est jamais nommé. On ne sait pas vraiment qui sont les guérilleros, pourquoi ils se battent. Les discussions ne sont pas explicites. Lorsque nous voyons des poursuivants, nous ne savons pas nécessairement qui ils sont. *Profession : Reporter* n'est pas un film

---

<sup>95</sup> M. Antonioni, *op. cit.*, p. 101.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>97</sup> Le Frolinat a été créé le 22 juin 1966 au Soudan par de jeunes révolutionnaires nordistes exilés fuyant l'état et la dérive autoritaire du régime du président Tombalbaye. Il recrutait principalement parmi les populations islamisées du Nord.

politique. Le trafic d'arme et les intérêts en présence semblent passer en arrière plan pour suivre l'histoire personnelle de Locke.

Pourtant, si les choses restent implicites et en arrière plan, elles sont tout de même présentes du début à la fin du film. Antonioni tenait à cette atmosphère d'espionnage. Comme il le rapporte lui-même, il a rendu le film plus politique par rapport au scénario<sup>98</sup>. Le trafic d'arme et les troubles politiques scandent le film, et par leur fugace apparition, finissent par construire tout de même un fond politique présent, assez intrigant par le fait même de rester si implicite. Peu à peu le spectateur se fait une image de ce qu'il se passe. Durant certaines discussions, nous saisissons des bribes du problème politique. Ainsi lorsque Locke et le guide parlent, nous comprenons qu'il y a un camp militaire caché dans le désert. Plus tard on entend Locke et Robertson parler de guérilleros. A Munich, lorsque nous apercevons le livret d'armes, nous comprenons que Robertson est en trafic avec les guérilleros. A l'ambassade où Rachel vient récupérer les affaires de son mari, l'homme explique que Robertson travaille avec le Front Uni de Libération. Cela fait référence au *Frolinat*. Il dit que cela dérange certaines personnes et la caméra s'arrête sur la photographie d'un homme, le président que nous avons vu interviewé par Locke. Discrètement Antonioni construit une fine toile de fond. On se rappelle l'interview, le président niant toute opposition, le flash-back qui révélait quand même une certaine tension par la présence d'hommes armés. Il y a aussi le document de l'exécution d'un rebelle par des soldats qui suggère un régime particulièrement autoritaire. Selon les dires d'Antonioni, il s'agit d'un document authentique. En intégrant ce document, ainsi que tous les autres passages présentés comme documents de Locke, il y a quand même l'idée d'images d'actualité. Et il s'agit quand même d'une lourde responsabilité de la part d'Antonioni, un engagement certain que d'injecter un vrai documentaire qui filme l'exécution et la mort réelle d'un homme.

Comme Francis Vanoye le fait remarquer, il y a dans l'évocation des différents pays d'Europe, une volonté de dresser une carte particulière du continent<sup>99</sup>. L'Angleterre semble être le pays des médias. C'est le pays d'origine de Locke. La première image du pays est celle du bureau d'un journal, la deuxième celle du reportage que Rachel regarde chez elle. Et le studio, avec les bobines et les pellicules, revient systématiquement lorsqu'il y a retour sur Londres. C'est là que Rachel et Martin Knight, l'ancien collaborateur de Locke, regardent les documentaires de Locke pour en faire un

---

<sup>98</sup> M. Antonioni, *op. cit.*, p. 296.

<sup>99</sup> F. Vanoye, *op. cit.*, p.18.

sur lui. L'Allemagne est présentée comme un pays riche, en pleine activité. Antonioni a choisi Munich, la troisième plus grande ville d'Allemagne, un important pôle économique. Il y filme un aéroport en pleine activité, un quartier calme et aisé, une rue pleine d'activité et de circulation. L'Espagne est le pays du tourisme, ce qui était particulièrement le cas à la fin des années 1960. Locke se rend dans des endroits très touristiques : le téléphérique du port, le boulevard des Ramblas, le palais musée Gaudi et la maison Mila à Barcelone, puis la Costa Del Sol et ses hôtels de luxes. Francis Vanoye observe : « une nette opposition, d'une part, en Europe, entre le Nord (l'Allemagne, l'Angleterre) qui travaille, qui produit, et le Sud (l'Espagne) où l'on passe ses vacances, d'autre part, entre l'Europe en paix, et l'Afrique, où l'on se bat. Le Sud a besoin du Nord pour survivre, pour s'approvisionner en arme »<sup>100</sup>.

L'histoire personnelle de Locke s'éloigne et se rapproche, s'entrecroise avec ce trafic d'arme, un fond qui réapparaît parfois. Le problème politique tient une place particulière dans le film, à la fois décisive et relâchée, implicite mais répétitive. Il y a une volonté de montrer les événements contemporains, mais d'une façon discrète et sous-entendue. Ainsi, rien n'est explicite mais tout est présent et construit. A propos de la dimension politique dans *Profession : Reporter*, Antonioni dit : « J'ai l'impression qu'ici aussi elle est plus implicite qu'explicite. (...). Je tente de faire ma petite révolution personnelle avec mes films, en essayant de soulever certains problèmes, certaines contradictions, de susciter certaines émotions chez le public, de lui faire faire certaines expériences plutôt que d'autres »<sup>101</sup>.

Au-delà de ce contexte politique elliptique, la caméra du cinéaste paraît mener un autre type de reportage, un regard qui décadre Locke, attentif à autre chose. Comme le remarque le cinéaste :

En règle générale, je n'ai jamais fais de mouvements de caméra qui ne soient justifiés par les mouvements des personnages. Ici, la caméra bouge de manière autonome, comme si elle éprouvait le même intérêt pour les choses, les paysages, les personnes, que le reporter qui est le personnage principal du film<sup>102</sup>.

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>101</sup> M. Antonioni, *op. cit.*, p. 110.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 102.

En effet, la caméra dans *Profession : Reporter* semble libre de quitter les personnages, de les devancer, de rester après eux, de filmer ce qui l'intéresse, d'observer, de fixer, d'enregistrer des images de vies, de pays et de cultures. Le personnage peut apparaître soit rejeté à la périphérie du champ (des plans larges où Locke n'est plus l'élément le plus important) soit passé littéralement hors-champ.

Dès le début du film, la caméra semble mener son propre documentaire. Elle est d'ailleurs présente avant que Locke n'apparaisse dans le champ filmant la petite place d'un village africain et ses habitants. Ces premières images nous font découvrir la pauvreté du pays, les tas de gravas sur la place, les constructions vétustes, les routes de poussières. Vétusté que l'on retrouvera dans l'hôtel, avec cet employé qui tente de réparer des fusibles. Antonioni cherche à nous faire ressentir la vie quotidienne des habitants d'un pays où règne une si grande chaleur. Toutes les images sont baignées de soleil, presque surexposées. L'eau y est très rare. On le ressent particulièrement dans ce plan de Locke dans le désert aride, sous le soleil écrasant, qui boit un mince filet d'eau. Puis dans ce petit geste du réceptionniste qui referme le robinet. Le cinéaste montre aussi comment les gens cherchent à se protéger du soleil. La caméra saisit souvent l'image d'habitants réfugiés à l'ombre. Le cinéaste insiste sur le contraste entre éblouissement et chaleur extérieure et fraîcheur et pénombre intérieure. Il semble que le rythme de la caméra soit entré en écho avec le rythme particulier de cette vie. L'inertie de la population sous la chaleur se retrouve dans l'inertie de tournage, les mouvements lents de caméra. Les gens sont souvent assis, ou dorment, ou agissent avec une certaine lenteur. Durant toute cette première partie, le film est presque muet. Les gens sont extrêmement silencieux. Ils ne parlent pas, ne répondent pas, font des signes. Ils marchent. Demandent des cigarettes et du feu. Et dans ce monde si calme et silencieux, nous entendons la faible mélodie d'une flûte. Antonioni évoque aussi discrètement la vie tribale, en filmant une peinture représentant la chasse d'une tribu ou par l'interview d'un sorcier. Il filme aussi le désert, espace vide qui s'avère peuplé, espace nomade où Locke croise un homme sur son chameau, où semble vivre son guide.

En Angleterre, les quartiers que nous découvrons, Bloomsbury - quartier historique au centre de Londres et Lansdowne Crescent - un quartier résidentiel - sont paisibles et cossus. Des plans assez longs fixent la verdure, les jardins et les maisons victoriennes de Lansdowne Crescent, avec leurs porches à colonnes. La caméra croise quelques personnes, presque toutes en train de lire, une vie paisible se révèle sous un climat plus aisé.

En Allemagne la caméra s'attarde sur un aéroport plein d'agitation et des gens passent et repassent. Alors que Locke s'éloigne en voiture, la caméra reste quelques instants sur l'effervescence des touristes. Plus tard, tandis que Locke marche lentement vers une chapelle, la caméra le quitte pour filmer le cimetière voisin, un espace vert et paisible où l'on voit un vieil homme nettoyer avec soin un parterre de tombe. Dans l'église, le cinéaste décadrant encore Locke, filme entièrement une cérémonie de mariage, les visages souriant de l'assemblée, le prêtre qui célèbre l'union et les félicitations présentées aux mariées. Antonioni s'attarde souvent sur des couples. En Afrique, nous avons vu une femme apporter du thé à son mari, en Allemagne, les retrouvailles d'un couple à l'aéroport, puis le mariage. En Espagne, durant une divagation de la caméra, nous voyons la dispute d'un couple sur une terrasse de la maison Mila puis entre les propriétaires de l'hôtel de la Gloria lors du dernier plan du film. Antonioni s'arrête dans des lieux populaires ; la terrasse d'un café dans une petite cour, une brasserie typiquement bavaroise avec balustrades de bois sombre et tonneaux où la caméra s'arrête quelques instants sur le serveur qui remplit très vite de grandes chopes de bière. Antonioni a porté attention à l'art allemand. La calèche blanche des jeunes mariés couverte de fleurs, à travers la rue pleine de verdure, le cimetière et ses grandes pierres tombales et monuments funéraires envahis par la végétation, le feuillage et les fleurs en bosquets évoquent le romantisme né justement en Allemagne. La chapelle choisie par Antonioni révèle un décor très riche et particulièrement chargé qui se rapproche du rococo dont l'un des foyers de naissance fut l'Allemagne.

A Barcelone, tandis que Locke attend son rendez vous dans l'Umbraculo<sup>103</sup>, la caméra capte la vie sous cette voûte ombragée, les enfants qui jouent dans l'ombre du jardin tropical, un vieil homme qui s'approche de Locke et qui décide de lui raconter sa vie. Le cinéaste filme de nombreuses rues, dont les Ramblas - une avenue piétonne très connue et animée – et cherche à capter la vie qui s'y déroule, la manière dont les gens vivent à l'extérieur, s'assoient en terrasse et sortent sous les ombrages des arbres. Nous découvrons aussi quelques commerces : la vieille boutique de cirage de chaussure, avec son grand miroir usé ; des cafés, comme ce bar à Barcelone avec son flipper et toutes ses bouteilles, ou celui où s'arrêtent Locke et Maria sur la route vers le sud, avec sa terrasse ensoleillée et ses parasols au vent ; les hôtels chics. Durant tout le périple de Locke dans le sud de l'Espagne, la caméra s'attache à faire ressentir le rythme de vie

---

<sup>103</sup> Serre d'été construite par Josep Fontéré en 1883-1884.

dans cette chaleur, une somnolence paisible, proche de celle éprouvée au Tchad. Un homme à moitié endormi sur sa chaise, un autre adossé à une croix blanche dans un verger d'olivier. Il y a une inertie de tournage qui semble correspondre à l'inertie du lieu dont la parfaite illustration est l'avant dernière séquence du film, à Osuna, cet enregistrement passif, lent et continu des mouvements de la place. La caméra s'attarde particulièrement sur l'architecture. Au cours des déambulations de Locke dans Barcelone, nous découvrons le Palacio Güell et la maison Mila de Gaudi<sup>104</sup>. La rencontre de Locke et de la jeune fille se passe à l'intérieur du Palacio Güell. On aperçoit le hall plein de colonnes. Puis la caméra filme quelques instants la grande voûte d'inspiration Mauresque en descendant doucement vers le bas. Tandis que Locke et la jeune fille discutent en marchant, on découvre la décoration intérieure luxueuse, les colonnes de marbres, les plafonds à caissons, le bois noble et les peintures murales. Alors que l'intérieur du Palacio semble avoir plus intéressé Antonioni, il s'arrête davantage à l'extérieur de la Casa Mila. Locke arrivé en bas, la caméra le quitte pour remonter doucement vers le haut, filmant cette façade, une masse ondulante de pierre qui représente la mer, surnommée la Pedrera - la carrière - car faite d'un seul matériau, une pierre blanc-crème. Après avoir filmé Locke dans l'escalier, la caméra le devance sur le toit filmant une sortie d'escalier, surprenante sculpture hélicoïdale revêtue de morceaux de céramique et de marbre cassés. Des plans larges ou décadrés permettent de découvrir cet espace, terrasse labyrinthique, méandre de cheminées, bouches d'aérations, escaliers couverts et trous béants. Dans le sud également, le cinéaste filme les architectures, le vieux paradior<sup>105</sup> et ses grandes voûtes basses et murs épais, l'architecture géométrique et blanche de San Fernando, celle d'inspiration mauresque de l'hôtel chic. Le cinéaste évoque également la culture populaire par des mélodies espagnoles à la guitare que l'on entend parfois, par l'arène à la fin du film et la musique de corrida.

---

<sup>104</sup> Gaudi est né en 1852 et mort en 1926. Il était un architecte catalan, dans la mouvance de l'Art Nouveau, représentant du Modernismo (variante espagnole). Son architecture était fortement inspirée par les formes, la géométrie et les couleurs de la nature, une architecture naturaliste et organique, faisant songer parfois à une masse plastique vivante. Le Palacio Güell fut réalisé par Gaudi entre 1886 et 1888 pour le compte Eusebi Güell, son mécène et ami, et la maison Mila entre 1906 et 1910 pour la famille Mila.

<sup>105</sup> Ancienne bâtisse médiévale reconverte en hôtel.

La caméra semble attirée non seulement par la vie des habitants mais aussi par la beauté des paysages, par l'espace même. Filmer la place d'un village africain, espace presque monochrome, avec ces maisons en forme de cubes beiges et ses petites rues de sables. Faire de longs et vastes plans sur les dunes de sable beige rosé, de lents panoramiques sur les grandes étendues et les quelques pics de roches. Glisser sur une place de béton en Angleterre ou déambuler lentement dans la pureté géométrique blanche de San Ferdinando.

Le cinéaste semble avoir capté jusqu'à la respiration des lieux. Il voulait des images et des sons très naturels, « sans aucun raffinement, disons cela ainsi, d'illumination particulière. Laisser le ton cru, dur du reportage. Par conséquent, ne pas utiliser de filtres et de matériaux qui puissent, en quelque sorte, rendre l'image trop élégante. Ne pas faire d'images publicitaires. Faire un film avec la lumière que nous avons à disposition, la lumière naturelle. En outre, c'est un film où rien n'a été tourné en studio »<sup>106</sup>. Le cinéaste a filmé avec cette attention proche de celle du reportage, dans l'idée d'un enregistrement qui peut aussi se rapprocher d'une perception phénoménologique, avec une sensibilité exacerbée qui participe de la construction de son regard si aigu, perçant et poétique.

Certaines séquences sont filmées à la manière d'un documentaire. Les images tremblantes font ressentir l'espace en trois dimensions, l'air, et donnent beaucoup de réalisme. Il y a aussi une grande attention du cinéaste à la lumière, aux couleurs, aux sons et aux matières, arrivant à nous faire ressentir un climat et une atmosphère. La lumière baigne les images beiges, jaunes, éclate sur les murs blancs jusqu'à l'éblouissement au Tchad et en Andalousie. A propos du désert, Antonioni dit : « La couleur est la couleur du désert. Nous avons utilisé un filtre mais pas pour la modifier, au contraire, afin de ne pas la modifier. La chaleur exacte de la couleur a été obtenue au laboratoire selon les procédés habituels »<sup>107</sup>. En Angleterre et en Allemagne, on retrouve l'importance du ciel gris, une lumière assourdie, absorbé par la verdure. Antonioni a laissé considérablement de place aux sons, aux bruits des matières. Il dit d'ailleurs enregistrer souvent des versions sans acteurs. On entend les pas feutrés sur le sable au Tchad, le bruissement des frondaisons sous le vent en Allemagne et en Angleterre, le vent qui soulève des nuages de poussière en Andalousie.

---

<sup>106</sup> Luciano Tovoli, directeur de la photographie du film, cité in F. Vanoye, *op. cit.*, p. 15.

<sup>107</sup> M. Antonioni, *op. cit.*, p. 298.

Par la saisie d'un rythme, par un cadrage particulier, par cette extrême attention à capter délicatement le souffle d'un espace, jaillissent parfois des images profondément vraies et poétiques tel ce plan sur un troupeau qui se dirige paisiblement vers le désert au son d'une petite flûte, sous l'ombre de quelques branches d'épineux agitées doucement par le vent.

## 2. « Une épiphanie sans épiphanie »<sup>108</sup>

*Profession : Reporter* est l'histoire d'un homme qui n'arrive pas à entrer en contact avec le monde. Dès le début du film, en Afrique, alors que Locke se démène et lutte contre l'ensablement de sa voiture, nous voyons que les choses lui échappent comme le sable qui fuit et file entre ses doigts. « Etre, c'est être au monde », dit Antonioni à propos de Locke en reprenant les mots d'Heidegger<sup>109</sup>. Ainsi assiste t-on à une double tragédie : Locke n'est plus en contact ni avec le monde, ni avec son identité. En perdant le contact avec le monde, Locke s'est perdu aussi.

Le trouble perceptif et identitaire de Locke affecte les divers protagonistes aussi bien que les formes narratives ou symboliques du film. La réalité échappe à Locke – celle du monde et celle de son identité - mais il va tenter quelque chose, tenter de changer de peau pour entrer dans la réalité. De témoin perpétuel, il va chercher à devenir protagoniste. Antonioni suit son histoire mais mène aussi de son côté la même recherche que Locke. Mais si Antonioni semble avoir fait de « la fuite des formes du Réel la matière même de son cinéma »<sup>110</sup>, ce n'est pas tant un constat tragique, de défaite d'un Réel perpétuellement insaisissable que de savoir l'entr'apercevoir. Le vrai problème apparaît être de savoir *comment relier l'individu au Réel ?*

Il semble que les formes du film, les personnages et les lieux soient comme portés par le vent. Comme si, pris par les souffles du vent, Antonioni en avait filmé la dissolution, les particules volantes s'éparpillant dans les airs. Ainsi les choses demeurent impalpables.

---

<sup>108</sup> S. Bernardi, *Personnage Paysage*, Ed. Presses Universitaires de Vincennes, avril 2006, p. 142.

<sup>109</sup> M. Antonioni, *op. cit.*, p. 134.

<sup>110</sup> F. Vanoye, *op. cit.*, p. 56.



L'intrigue par exemple. *Profession : Reporter* pourrait être vu comme un film d'action, un film politique : un homme qui prend l'identité d'un trafiquant fournissant des armes à des guérilleros qui luttent contre un gouvernement. Mais souvent le fil de l'intrigue se perd. Le suspense semble annulé : l'intrigue n'est pas vraiment suivie, les faits ne forment pas une continuité logique. Locke ne paraît pas vraiment engagé. Dès le début du film, il est en retrait, soumis à la volonté des habitants, à leur silence ou aux indices qu'ils lui donnent, guidé jusqu'aux guérilleros mais sans vraiment comprendre où il va. A Munich, ce sont les trafiquants qui ont suivi Locke jusqu'à la chapelle où il s'est rendu par hasard. Et si Locke se rend aux autres rendez-vous, cela ne le perturbe pas vraiment de n'y trouver personne. Locke paraît constamment hésiter « entre le choix et le destin, l'intervention et la passivité »<sup>111</sup>. Beaucoup de choses apparaissent comme des coïncidences : les multiples rencontres de Locke et la jeune fille, Knight puis Rachel qui sont dans les mêmes hôtels que Locke, etc. Les mouvements de caméra et ses divagations, semblent aussi parfois plus dus au hasard que liés à l'intrigue. La caméra quitte souvent les personnages, déplaçant ainsi l'intérêt de l'intrigue « vers des sensations et des sentiments plus diffus, moins cernables »<sup>112</sup>. Ainsi Antonioni élabore un « équilibre précaire entre une force qui tend à dilater et une poussée organisée des faits »<sup>113</sup> où l'enquête semble se dissoudre, le trafic et la cause des guérilleros s'évanouir dans la poussière.

De plus, les choses restent toujours quelque peu implicites nous laissant dans le flottement. Dès le début du film, le cinéaste situe l'action dans un pays d'Afrique sans désignation particulière où des troubles politiques sont montrés mais jamais évoqués explicitement. On ne sait jamais vraiment de quoi il retourne. A Munich, alors que Locke rencontre pour la première fois les trafiquants, on sent le flottement dans la discussion. Locke ne sait pas de quoi il s'agit, il ne sait pas vraiment si cela concerne le Tchad, il doit s'en douter mais n'a pas les tenants et aboutissants, il est dans l'action mais ne comprend pas tout, découvre les enjeux petit à petit. Comme le fait remarquer Francis Vanoye, les motifs politique et d'espionnage sont des formes inachevées, à compléter, esquissées puis abandonnées, ce qui enlève de la réalité. Il parle d'effleurement et de déplacement : « Tout se résorbe et se dilue dans la fuite de Locke,

---

<sup>111</sup> F. Vanoye, *op. cit.*, , p. 45.

<sup>112</sup> F. Vanoye, *op. cit.*, , p. 39.

<sup>113</sup> *L'œuvre de Michelangelo Antonioni*, tome 2

comme si le film, à l'instar du personnage, abandonnait derrière lui, au fur et à mesure de son déroulement, les thèmes et les motifs qu'il commence d'esquisser »<sup>114</sup>.

A cela s'ajoute l'ambiguïté de certains évènements. Ainsi les flashes back perdent le spectateur entre présent et passé. Lors de l'échange des passeports, le premier flash-back commence de façon très étrange. Nous voyons Locke assis à une table. On frappe à la porte. Locke lève les yeux. Il semble que l'évènement arrive à ce moment là, mais, alors qu'une discussion commence entre deux hommes, la bouche de Locke reste close. Nous croyons comprendre qu'il s'agit d'un flash back sonore mais il s'avère qu'il n'en est rien : Locke est en fait en train d'écouter un enregistrement. Ensuite la caméra glisse le long d'un mur puis cadre l'extérieur à travers une fenêtre, où l'on voit surgir Robertson puis Locke. Il s'agit d'une scène passée. Ainsi le spectateur va et vient entre présent et passé, mais cela est exprimé par une continuité cinématographique qui nous perd. Le deuxième flash-back est tout aussi équivoque. Partant de l'église à Munich, nous nous retrouvons tout à coup dans le jardin anglais de Locke et ce qui semble être son souvenir. Mais la fin du flash-back nous emmène dans le salon de la maison anglaise où Rachel regarde le jardin par la fenêtre.

Outre ces imbrications, il y a aussi les divagations de la caméra qui masquent les évènements importants du récit. Ainsi lorsque Locke décide de changer d'identité, la caméra le quitte pour filmer le ventilateur, et revient alors qu'il a échangé de chemise. De même, lorsque Locke se fait tuer, la caméra l'a déjà quitté depuis un moment. Fixant l'extérieur de la chambre à travers la grille, le spectateur n'entend que ce qui lui semble être le bruit d'une détonation. En laissant ces évènements presque hors de portée du spectateur, à la limite de sa perception, Antonioni attente à leur réalité.

Si certains évènements sont à la limite de l'existence, d'autres semblent sans cesse revenir. Ainsi l'itinéraire de Locke est dans la répétition, l'écho et le redoublement. On retrouve tout deux fois de l'évènement principal au détail, de la chambre d'hôtel et du mort sur le lit au début et à la fin du film, à un troupeau de chèvres, un fil ténu sur un mur. Tout se double dans une sorte de vision schizoïde.

A travers le labyrinthe des multiples destinations de Locke, des aller et retours entre Rachel et Locke, entre passé et présent, le spectateur ne semble pas disposer du fil d'Ariane. Comme le fait remarquer Francis Vanoye : « Les évènements échappent aux

---

<sup>114</sup> F. Vanoye, *op. cit.*, p. 42.

personnages comme les réponses aux questions, la vérité qui échappe en repoussant indéfiniment les frontières de la connaissance »<sup>115</sup>.

*Profession : Reporter* est l'histoire d'un homme qui renonce à son identité pour une autre. C'est l'histoire de la disparition, de la dissolution de Locke, qui vacille entre deux identités, entre être et non être.

Il y a un épisode révélateur dans le film. Lorsque Locke interview le sorcier et que le sorcier retourne la caméra vers Locke. Locke devient alors celui qui est sur l'image, celui qui est vu. Cela le bloque et il sort tout de suite du champ. Ce regard qui se retourne vers lui lui fait prendre conscience qu'il existe lui aussi. Cet effet miroir le renvoie à sa réalité, dont il avait sans doute perdu conscience à force d'être constamment témoin des choses. Francis Vanoye évoque ce passage et parle de l'insupportable du réel en référence à Clément Rosset<sup>116</sup>. Locke est confronté à sa réalité, une réalité qu'il n'arrive pas à comprendre, à saisir, trop difficile à penser et qui semble insupportable à ses yeux. « L'effet miroir produit sur lui par l'épisode du sorcier, la machinerie qu'il met alors en place comme pour échapper à son propre regard, tentant en vain d'emprunter d'autres yeux »<sup>117</sup>. Et Locke, devant un second effet miroir - Robertson mort, les deux visages dans le même plan, face à face, se ressemblant singulièrement – devant cette altérité identique, va décider de fuir son identité. Mais il continuera à exister. Ainsi le cinéaste semble s'interroger sur ce qui fait une identité, comment vraiment la saisir.

Un critique faisait remarquer à Antonioni le paradoxe entre des personnages donnant l'impression d'être des gens sans passé et un film semblant s'intéresser à la lutte pour l'identité<sup>118</sup>. Il est vrai qu'Antonioni présente des personnages sans attaches, à l'identité flottante. La construction des personnages n'est jamais vraiment achevée. Nous apprenons petit à petit ce que Locke fait en Afrique, sa situation familiale, choses qu'il abandonne dès le début du film devant cet autre qui lui ressemble tant, renonçant ainsi à son existence sociale. Lorsque la jeune fille lui demande « qui êtes vous ? », il se présente d'une curieuse façon : « J'avais l'habitude d'être un autre mais j'essaie de

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>116</sup> C. Rosset, *L'objet Singulier*, Ed. de Minuit, 1979, p. 40-41 : La confrontation à l'absolue singularité du Réel peut être terrifiante. « Ce qui terrifie est bien le réel : pas seulement en tant qu'il est singulier, mais aussi en tant qu'il lui advient d'être terrifiant par sa singularité même, dès lors que celle-ci est, pour celui qui y est confronté, une menace sans appel. »

<sup>117</sup> F. Vanoye, *op. cit.*, p. 73.

<sup>118</sup> M. Antonioni, *op. cit.*, p. 303.

l'éliminer ». De même, la jeune fille qui n'a pas de nom tout au long du film, se présente ainsi : « Je suis à Barcelone, je parle à quelqu'un qui pourrait être quelqu'un d'autre ». Plus tard, elle dit : « Je suis une touriste devenue garde du corps ». Elle choisit des informations qui ne sont pas celles communes de l'identité civile. Plus tard, la jeune fille dit à Locke qu'une valise, cet objet de voyage et de transit, permet d'apprendre plus de choses sur une personne que tout autres détails. C'est dans une valise que Locke comprends que Robertson était mêlé à des affaires violentes, c'est en faisant celle de Locke que la jeune fille comprends qu'il est lié à un trafic et c'est en allant chercher celle de Locke à l'ambassade que Rachel comprend l'échange. Ainsi pour Antonioni, ce ne sont pas les attaches, l'histoire, le nom d'une personne qui font son identité, son être, sa réalité. Il est intéressant de noter le choix des œuvres de Gaudi à Barcelone par le cinéaste, sorte d'allusion douce amère à ce problème de l'identité. Un artiste très renommé dès son époque mais qui n'a pas été reconnu lorsqu'il est mort dans la rue.

Locke, ayant changé d'identité, est pris dans une sorte de dispersion identitaire. Il devient multiple, « un être hybride, lui, l'autre et aucun des deux »<sup>119</sup>. A la fois Robertson, endossant tant bien que mal son rôle politique, l'ancien Locke et ses « quelques mauvaises habitudes » dont il n'a pu se débarrasser, mais aussi une nouvelle personne, libérée de certaines choses. Dans un texte, Antonioni évoque une scène coupée du film où Locke aurait même pu être une quatrième personne : « en exaspérant le thème du film, elle donnait au reporter une dimension assez hallucinante. Menée sur le fil ambigu de la mémoire – on sait que la mémoire n'offre aucune garantie – elle ouvrait au journaliste Locke des espaces oniriques dans lesquels il avait plaisir à entrer »<sup>120</sup>. Ainsi est-t-il pris dans une sorte de vertige identitaire. Sur l'un de ses enregistrements, Locke semble penser que l'on peut être autre en restant le même. Il a en effet une réflexion très révélatrice : « Si on se rappelait soudain tout ce que nous avons oublié, et qu'on oubliait tout ce dont on se souvient, nous serions des individus complètement différents ? » On pourrait donc être autre en étant le même, en filigrane, dans l'échange de données. Ainsi qu'est ce qu'on est réellement ? Locke est aussi entre le mort et le vivant. Au Tchad, il regarde un homme mort dont le visage inerte lui ressemble étrangement, il parle des dispositions à prendre pour enterrer Locke, parlant

---

<sup>119</sup> S. Bernardi, *op. cit.*, p. 141.

<sup>120</sup> M. Antonioni, *op. cit.*, p. 290.

ainsi d'une certaine façon de sa propre mort. A Munich, il croise un homme qui nettoie une tombe, lui qui est « mort ». Lorsque Locke hésite à se rendre à Osuna, la jeune fille lui dit que Robertson croyait en quelque chose. « Mais il est mort », lui dit Locke, « Mais pas toi » lui répond la jeune fille. Il ne sait plus qui il est.

Le spectateur semble pris dans une « optique du mirage qui entre dans la logique de l'échange généralisé »<sup>121</sup>. L'échange d'identité de Locke semble en effet entrer en résonance dans le film, dans une sorte d'ambiguïté entre les personnages. Par exemple, il y a un jeu sur la disparition d'un personnage et l'apparition d'un autre. Ainsi, pendant un vaste panoramique au début du film, on suit l'avancée d'un chamelier qui disparaît derrière une dune et à ce moment apparaît un homme au premier plan de l'image. A la fin du film, Locke entre dans sa chambre à l'hôtel de la Gloria, disparaît du champ, et apparaît dans la suite du mouvement l'hôtelier dans une petite fenêtre. Les personnes semblent interchangeable. Cela renvoie à l'effet miroir de sa vision de Robertson mort. Il croise souvent des gens habillés dans les mêmes tons que lui, comme étant interchangeables, comme si l'on pouvait passer d'une personne à une autre, d'une histoire à une autre. Il y a aussi une dispersion dans les points de vues. Par exemple sur la longue route bordée d'arbres en Espagne, il y a une fausse vision subjective. Maria se retourne et regarde la route, mais le plan suivant qui semble être la vision de Maria est en fait celle de la caméra par-dessus sa tête à elle (on aperçoit la tête de Maria au bord inférieur du cadre). Ainsi par un cadrage inattendu ou parce qu'elle quitte les personnages, le spectateur ne sait plus à qui attribuer le regard de la caméra. Enfin, le film lui-même, comme le héros, paraît pris dans les glissements identitaires. Il existe en effet deux titres au film, *The Passenger* et *Profession : Reporter*, mais aussi deux versions, la version anglaise de deux heures et la version européenne de deux heures vingt.

Il semble que les êtres soient volatiles et intangibles. Deux moments très importants dans le film, qui marquent les instants cruciaux où Locke commence à vouloir se séparer de lui, sont évocateurs de cet aspect. Ainsi lorsqu'il est ensablé dans le désert, il y a ce long plan sur la roue de la voiture qui tourne en vain soulevant tout ce sable qui s'échappe, s'éparpille et se dissout dans l'étendue monochrome, grains qui reviennent à la masse, envolée qui retombe. Locke est épuisé, il hurle vers le ciel, balance du sable, s'effondre dessus et le remue, accepte l'engloutissement dans cette

---

<sup>121</sup> S. Bernardi, *Personnage paysage, op. cit.*, p. 56.

matière mouvante. Puis, à l'hôtel, naît l'idée de Locke de changer d'identité. Cela se passe par signaux diffus. Après avoir constaté la mort de Robertson, Locke ferme la porte, regarde le mort, ouvre la fenêtre, regarde les objets dans la valise. Là déjà, le morcellement commence. Un plan « coupe » la main de Locke, la réunit à la photo de Robertson sur son passeport. Le corps devient mosaïque<sup>122</sup>. Puis Locke prends la chemise de Robertson en regardant le mort, tire sur sa cigarette, recrache la fumée et la regarde monter vers le ventilateur. Antonioni cadre cela plutôt que Locke qui change de chemise. Métaphoriquement, ce plan sur cet éparpillement volatile de la fumée, de ces particules qui se dispersent jusqu'à se perdre, renvoie à la perte d'identité, de réalité de Locke qui se volatilise.

Ainsi tout semble suivre le vent, l'air, comme si les êtres étaient tels les grains de sable portés par le vent. Pendant toute la séquence où il décide de changer d'identité, l'air et le vent sont présents en permanence. Dans le mouvement léger des rideaux, dans le bruit omniprésent du ventilateur. Ce qui a « mis à mort » Locke, le complice de sa disparition. D'ailleurs, à l'accueil alors qu'il annonce la mort de « Locke » aux réceptionnistes, un petit ventilateur nous regarde. Le vent semble accompagner Locke depuis le début jusqu'à la fin du film, disséminant son être. Il semble porter les personnages, dans l'étrange hasard de leur rencontre et dans la tournure que prennent les évènements.

Les personnages sont parfois à la limite de la disparition. Changer d'identité, c'est un acte hautement symbolique, c'est renoncer à une partie de soi, risquer de se perdre, de s'oublier. Il y a une idée de suicide quelque part. Après l'échange de la chemise, Locke vêtu de la chemise bleue de Robertson sort dans le couloir bleu, se fond sur le fond, comme si la chemise bleue était le vêtement de la disparition. Locke ainsi disparaît souvent dans son environnement. Sur la grande esplanade de béton de Bloomsbury où, presque caméléon, il porte un costume aux couleurs assez similaires, ou encore lorsqu'il surgit de derrière un arbre près de sa maison, en chemise verte et costume brun comme la verdure autour. Il y a d'autres façons de « menacer » la présence des personnages. Ils disparaissent parfois du champ dans des mouvements de caméra qui les abandonnent, les faisant disparaître. Ils peuvent vaciller entre présence et absence comme dans l'avant dernier plan du film, la place vue à travers une grille où la jeune fille de l'autre côté avance et reste toujours à la limite de disparaître derrière une

---

<sup>122</sup> On retrouve d'ailleurs le motif de la mosaïque et du morcellement sur le toit de la maison Mila, une énorme construction sinueuse qui écrase les personnages assis à ses pieds.

des barres de la grille. Des éléments du décor peuvent « menacer » les personnages : par exemple sur le toit de la casa Mila où Locke et la jeune fille sont presque écrasés par une grosse cheminée en spirale. La vision peut aussi être voilée, les personnages pris dans la poussière.

Les lieux aussi demeurent impalpables. Ils ont une présence très particulière, semblent là sans être là. Des lieux auxquels Antonioni donne beaucoup d'importance, par les divagations de la caméra, cette curiosité pour le paysage et les modes de vie, mais un regard qui n'insiste pas, n'analyse pas, ne juge pas. Antonioni ne rend pas une construction sociologique des pays qu'il filme. D'ailleurs, le nom des lieux reste la plupart du temps dans le flou. On ne sait que l'on est dans les pays que par des signes annonciateurs : Londres, Munich et Barcelone, rien quand on y est. C'est un regard pénétrant, plein de sensibilité mais qui ne s'arrête pas. La caméra glisse lentement, permet de saisir certaines choses, mais repart aussitôt. Elle décadre sans cesse, part, effleure et se déplace. Ainsi Francis Vanoye note « Et le Tchad s'impose finalement plus par ses couleurs, son désert, son silence (et celui de ses habitants) que par ses luttes politiques et idéologiques »<sup>123</sup>.

Ce que filme Antonioni dans chaque pays est assez intéressant, à la fois plein d'identité sur les lieux mais en même temps d'une certaine neutralité. Le désert et les petites cabanes au Tchad, une place de béton et des maisons à bow-window à Londres, un aéroport, quelques rues et une chapelle rococo à Munich, un funiculaire sur le port, des architectures de Gaudi à Barcelone et des maisons blanches en Andalousie. A chaque fois des marques d'identité sans véritable et directe référence à un lieu précis, des signaux sans clef.

Plastiquement aussi les lieux demeurent souvent impalpables. Antonioni écrit : « Les extérieurs sont la substance même du tournage »<sup>124</sup>. Le milieu et le décor sont la matière figurative du drame. Le choix des lieux et de leur aspect plastique est lié à l'histoire de Locke. Le désert en premier lieu. Ce que Pascal Bonitzer décrit comme « l'absolu inaccessible du désert »<sup>125</sup>. Une vaste étendue monochrome, filmée par exemple dans ce long panoramique alors que Locke pleure, comme une surface totalement plane et abstraite, un monde - surface, sans profondeur, sans ligne de fuite.

---

<sup>123</sup> F. Vanoye, *op. cit.*, p. 41.

<sup>124</sup> M. Antonioni, *op. cit.*, p. 297.

<sup>125</sup> P. Bonitzer, "Désir Désert", in L. Cuccu, *op. cit.*, p. 326.

Et dans ses dunes sans cesse soumises au vent, un espace modulable où s'effacent les traces, les empreintes, où l'on peut disparaître. Un espace évanescent comme beaucoup d'autres lieux dans le film, baignés de poussière ou de lumière, qui se voilent et se dématérialisent.

La plupart des pays sont encore une fois découverts à travers les déambulations du héros à pied ou le plus souvent en voiture entraînant une vision mouvante et restreinte, souvent à travers le cadre que forme le pare-brise, obstacle et frontière qui nous sépare du monde. Parfois par les cadres, ou parce que la ligne de fuite est bouchée, les lieux apparaissent comme des images planes.

Il y a aussi ce choix d'Antonioni, le toit de la Casa Mila où Locke et la jeune fille se cherchent à travers les sinuosités labyrinthique des multiples cheminées et discrets passages. Cette forme labyrinthique semble être le « résumé imagé » de l'espace-temps du film. Les pays semblent s'imbriquer à force d'allers-retours entre Londres, des images du Tchad, les villes où se rend Locke. A force de lieux en écho ; l'hôtel en Afrique, l'hôtel de la Gloria, etc. La structuration de l'espace-temps de la diégèse n'est pas nette. A partir du moment où Locke quitte Barcelone, on ne sait plus trop quelle distance il parcourt. Francis Vanoye remarque : « Le montage cut généralisé et la disparition progressive des informations donnent l'impression que tout se déroule dans une sorte de continuum temporel assez irréel. Les espaces franchis ne sont plus ceux d'un pays concret, même si des bribes de réalité subsistent, mais ceux abstraits, indéterminés qui séparent les étapes fixés dans l'agenda de Robertson et conduisent Locke à la fin de son voyage »<sup>126</sup>.

Enfin, il y a l'ambiguïté du moyen même d'approcher le Réel. En effet, Locke comme Antonioni ressentent les limites de la caméra et de l'image comme moyen de reproduction du Réel.

Locke est reporter, vidéaste, comme Antonioni, qui revient de son expérience de documentariste en Chine<sup>127</sup> où il s'est intéressé à la captation des images de la réalité. Une réflexion semble menée sur l'objectivité et le métier de journaliste. Tout au long du film, nous voyons des extraits de documents tournés par Locke, ou nous le voyons en train de faire son travail. Locke est un professionnel du regard mais il ne sait pas regarder. Antonioni révèle les limites du regard du journaliste. Des limites culturelles,

---

<sup>126</sup> F. Vanoye, *op. cit.*, p. 53.

<sup>127</sup> *Chung Kuo - Cina*



comme le montre son interview avec le sorcier. Locke demande en effet au sorcier si après son séjours en Europe, les coutumes tribales ne lui apparaissent pas fausses et mauvaises appliquant sa vision d'occidental à cette culture étrangère. Locke ne sait pas communiquer, il parle toujours en anglais, jamais dans la langue du pays dans lequel il se trouve. Ses limites sont aussi institutionnelles. Ainsi, alors que Rachel assiste à l'interview du président africain qui prétend qu'il n'y a aucun problème dans son pays, elle demande ensuite à Locke pourquoi il n'a pas relevé le mensonge de l'homme. Locke explique que cela est beaucoup trop compliqué. Antonioni distille aussi le doute par rapport aux images d'actualité. Il insère plusieurs documents dans le film, extraits du travail de Locke. Nous voyons Rachel et Knight les visionner dans le studio en Angleterre. Mais parfois le passage entre la fiction à la non-fiction n'est pas marqué, ce qui trouble le spectateur. Par exemple, pris dans le récit, on se retrouve tout à coup devant le sorcier africain. De plus, certaines images n'appartenant pas à un extrait peuvent être filmées en caméra portée, comme les premières images du film par exemple. Antonioni montre aussi que les images peuvent mentir. Quand Rachel et Knight regardent l'interview du président. On voit d'abord l'extrait où le président nie tout problème. Puis alors que Rachel raconte, un flash-back nous montre Locke mettant en scène l'interview et des soldats surveiller non loin de là. Antonioni montre ainsi que certaines images qui apparaissent réelles ne le sont pas. Il insinue le doute plus profondément encore puisque parmi ces documents filmés en caméra portée qui s'avèrent finalement tous de fiction, il insert un vrai document d'actualité – l'exécution d'un rebelle. Ainsi, semble nous dire Antonioni, toutes les images apparaissent de la même manière, les vraies, les fausses. On ne sait plus ce qui appartient à la fiction ou à la non-fiction. « Tout se passe donc comme si Antonioni soumettait le spectateur dans le film, à la manipulation dénoncée dans la diégèse. Où est le document authentique ? Où est l'artifice ? Qui a filmé quoi ? Que nous donne t-on à voir ? »<sup>128</sup>.

Au-delà de cette « enquête » sur la façon de tourner des reportages, Antonioni va plus loin, analysant les moyens mêmes, menant une réflexion sur les images, sur leur capacité à saisir le Réel et sur l'ambiguïté du cinéma. Comme dans *Blow up*, le médium est montré. Dans le studio de Knight où nous revenons souvent dans le film, bobines et pellicules entourent les personnages. Même le magnétophone, moyen d'enregistrer des sons, est rendu visible lors du flash-back. Il y a énormément de cadres

---

<sup>128</sup> F. Vanoye, *op. cit.*, p. 45.

à l'intérieur du cadre, insistant sur la présence de l'image. Dès le début du film, le premier plan rapproché de Locke se fait à travers le pare brise. Le monde est déjà « de l'autre côté de la vitre »<sup>129</sup>. Locke est perpétuellement un témoin, détaché, derrière sa caméra et ses cadres qui ne le quittent pas. Lorsqu'il remonte dans sa voiture, la caméra filme de l'intérieur de son univers. Il semblerait que nous soyons dans une boîte à images, série de cadrages. Le format du pare-brise rappelle celui du cinémascope. Dans tous les pays, dès qu'il arrive, Locke est dans une boîte : au Tchad, à Munich où il loue une voiture à travers laquelle nous découvrons la ville. A Barcelone, il monte dans un téléphérique, puis plus tard, il loue encore une voiture. Parfois il y a même des doubles cadrages, des enfilades de fenêtres, portes, etc., rendant la réalité encore plus insaisissable.

D'ailleurs le cadre implique un choix, une vision restreinte. Il y a toujours un choix dans le cadrage. Parfois, la vision est voilée, la vue gênée. Par des fenêtres sales, par des jeux de reflet, ou d'autres obstacles visuels. Il y a aussi la présence d'effet miroir ou de miroirs. Nous apercevons ainsi certains personnages par le biais de miroirs : Rachel dans un hôtel à Almeria, la jeune femme qui regarde par la fenêtre à l'hôtel de la Gloria. Le miroir nous transporte dans un espace virtuel, un au-delà imaginaire.

Une ambiguïté naît aussi des divagations de la caméra et du montage troublant dont nous avons déjà parlé qui entremêlent différents points de vue. Sandro Bernardi remarque : « C'est alors la réalité qui fuit, inatteignable, derrière ce regard démultiplié »<sup>130</sup>.

Alberto Moravia relevait : « L'aventure de Locke est décrite par touches d'une discrétion qui frôle l'imperceptibilité, [...]. Antonioni n'a jamais eu la main si légère, si réticente et si allusive »<sup>131</sup>. Ainsi la réalité semble se disperser, se dissoudre tout comme Locke se désagrège. Tout semble impalpable, dans une dilution générale. Il y a un flottement du récit, des identités, de la caméra, un effleurement et un déplacement. Toujours quelque chose hors d'atteinte, qui s'oppose aux certitudes, une fuite en avant du sens.

---

<sup>129</sup> M. Antonioni. *op. cit.*, p. 201.

<sup>130</sup> S. Bernardi, *op. cit.*, p. 141.

<sup>131</sup> Alberto Moravia cité in F. Vanoye, *op. cit.*, p. 118.

Mais si les personnages, les lieux, les événements apparaissent impalpables, il y a quand même une recherche, une possibilité d'entrapercevoir le Réel grâce au cinéma, médium qui peut apparaître frustrant mais qui au contraire peut permettre de saisir quelque chose de l'insaisissable même. Francis Vanoye écrit : « La vérité, la clef de l'énigme se forment et se dissipent, s'imposent, se déplacent et disparaissent sous leurs yeux comme sous les yeux des spectateurs »<sup>132</sup>. Le film semble ainsi comme balayé par le vent, un vent de poussière qui paraît être la manifestation de l'insaisissable réel. Sandro Bernardi relève à propos d'une scène où Locke et la jeune fille sont tombés en panne dans un champ d'herbes sèches agitées par le vent : « De tous cotés l'air balaie la poussière et obscurcit la lumière, c'est la parfaite réalisation, chez Antonioni, de ce que j'ai appelé *une épiphanie sans épiphanie*, manifestation de quelque chose qu'on ne voit pas. De nouveau la poussière se manifeste comme protagoniste du cinéma d'Antonioni, maîtresse du cadrage et figure de l'invisible, de la nature, du monde »<sup>133</sup>.

Alors que Locke échange les photos des passeports, on l'entend sur le magnétophone : « C'est difficile de se séparer de ses habitudes, nous traduisons chaque expérience avec les mêmes vieux codes ». Nous voyons Locke acquiescer et la caméra se rapprocher de lui comme pour marquer l'importance de cette phrase. Puis elle descend sur ses mains en train d'échanger les photos. Ainsi ce passage est révélateur. Locke se rend compte qu'il ne sait pas regarder, qu'il plaque sa vision des choses sur le monde. Et il décide de changer de peau sans doute pour réussir à changer de regard. En devenant Robertson, il pense devenir protagoniste et réussir à entrer dans la réalité. Au-delà de la démarche de Locke, il y a celle d'Antonioni. Les divagations de la caméra, les décadrages continuels sont la manifestation de la recherche indépendante du cinéaste. Et si le cinéaste constate les limites de l'image, ce n'est pas une remise en question totale de ce médium, puisque c'est bien l'outil qu'il a choisi pour atteindre le réel. Lors d'une interview où un critique lui demandait s'il n'était pas frustré par le cinéma qui ne permet pas de trouver la réalité, Antonioni répondait : « Oui et non. *D'une certaine façon, je capture le Réel*<sup>134</sup> quand je fais un film – tout au moins j'ai entre les mains

---

<sup>132</sup> F. Vanoye, *op. cit.*, p. 62.

<sup>133</sup> S. Bernardi, *op. cit.*, p. 142.

<sup>134</sup> C'est moi qui souligne.

quelque chose de concret. Ce à quoi je suis confronté n'est peut être pas la réalité que je cherchais mais j'ai trouvé quelqu'un ou quelque chose »<sup>135</sup>.

Ainsi *Profession : Reporter* semble être un questionnement sur le regard, la vision, le contact avec le réel. Le cinéaste cherche des solutions techniques et narratives différentes pour approcher le réel, regarder la réalité et essayer de la pénétrer d'un œil différent<sup>136</sup>.

Par la présence particulière de la caméra par exemple, qui déstabilise le spectateur et lui fait prendre conscience du cinéma. Il y a le fait de ne pas vraiment savoir à qui assigner le regard. En effet certaines visions faussement subjectives nous interrogent sur le point de vue ; un plan que l'on pense être la vue d'un des personnages mais qui s'avère être celui de la caméra sans pour autant que l'on sache vraiment à qui attribuer ce regard. Il y a aussi des cadrages insolites, singuliers et inattendus, comme par exemple lorsque Locke roule dans le désert et que tout à coup la caméra se retrouve à l'extérieur, fixée à un support qui permet de suivre la voiture tout en étant décalé. Cela peut être aussi par une façon de restreindre ou de rendre difficile la vision par des points de vues éloignés, des masquages, faisant prendre conscience au spectateur du pouvoir de décision de la caméra. Ou bien encore, à l'inverse, des points de vues très rapprochés qui frôlent les personnages ou les choses comme si le spectateur était dans la scène. Le montage troublant, les raccords non classiques sur les regards ou dans l'enchaînement temporel sont autant de façon de déstabiliser le spectateur dans ses attentes, ses habitudes, le rendant plus alerte et sensible.

Les divagations de la caméra semblent quant à elles laisser une grande place au réel. Souvent présente avant Locke, la caméra le quitte pour filmer les alentours. Elle paraît comme attirée par le hors champ. Elle élargit pour le spectateur le champ de vision, nous fait découvrir en quelque sorte ce qui resterait « hors champ » dans une énonciation traditionnelle. Ainsi le monde au-delà du cadre est vu, observé. C'est comme si la caméra s'échappait de l'histoire de Locke, la quittant et la rejoignant au fil de ses propres intérêts, comme une revendication de sa liberté. Ainsi Antonioni affirme son propre regard, différent et indépendant de Locke, curieux d'autre chose. On le voit d'ailleurs particulièrement à la fin du film lorsque la caméra quitte définitivement

---

<sup>135</sup> M. Antonioni, *op. cit.*, p. 304.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 107.

Locke alors que celui-ci meurt, l'opérateur « maintenant pour nous sa présence, son obstination à scruter le Réel »<sup>137</sup>.

Dans cette idée d'enregistrement, il y a bien sûr l'importance des extérieurs. Rien n'est tourné en studio « parce que la réalité est imprévisible. En studio, tout a été prévu »<sup>138</sup> dit le cinéaste. Une caméra qui se tient prête à saisir ce qui pourrait surgir. Et l'on retrouve encore ces plans extraordinairement réalistes, emprunts de sensations. Des images crues, filmées en caméra portée, sans filtre. Comme les premières images tremblantes du film, la petite place d'un village africain, comme une plongée dans une situation réelle. Ou ces images vacillantes prises depuis la voiture en mouvement sur des points de fuite vertigineux : la route bordée d'arbre ou l'arrivée à San Ferdinando. Antonioni s'attache à capter l'espace, par des mouvements de caméra lents, un mouvement dans l'image ou un bruit tel que ce chant de coq dans le village africain qui résonne contre les murs blancs, dans une ruelle sableuse. L'extrême réalisme peut venir aussi des sons. *Profession : Reporter* est presque un film muet, ce qui donne d'autant plus d'importance aux sons.

Cette attention toute particulière est proche d'une perception phénoménologique, Une attention au monde dans un rapport sensible à celui-ci. Il y a d'ailleurs une séquence dans un verger qui commence par le plan d'une orange se détachant du ciel. Cela rappelle la citation de Merleau-Ponty qu'employait Antonioni à propos du regard qu'il a posé sur les États-Unis et qui se rapproche justement de la phénoménologie de la perception. Un regard qui renonce à ce qu'il croit savoir des choses pour regarder vraiment la forme des choses. C'est d'ailleurs un peu l'idée de l'histoire de l'aveugle que raconte Locke à la fin du film. Cet homme qui n'avait jusqu'alors qu'imaginé le monde et qui retrouvant la vue voit la réalité des choses. Giorgio De Vincenti relève que cette histoire « exprime ce rapport problématique entre les choses telles qu'elles sont et nos constructions intellectuelles qui est à la base de la culture phénoménologique moderne et qui joue un rôle fondamental dans le cinéma d'Antonioni en général et dans *Blow up* et *Profession : Reporter* en particulier »<sup>139</sup>.

---

<sup>137</sup> F. Vanoye, *op. cit.*, p. 115.

<sup>138</sup> M. Antonioni, *op. cit.*, p. 297.

<sup>139</sup> G. De Vincenti, *La réflexion esthétique dans Profession : Reporter* in L. Cuccu, *op. cit.*, p.392.

Sans entrer en contradiction avec une attention qualifiée de phénoménologique, il semblerait qu'Antonioni propose un regard qui soit aussi proche d'une expérience esthétique comme le remarque Francis Vanoye. En effet, au-delà des images crues se déploie discrètement un travail esthétique constant. Cela peut être des références artistiques tel que la forte présence de l'architecture de Gaudi par exemple ou des références picturales amalgamées à l'image. On décèle un hommage à Antoni Tapiès dans certains plans du désert, à Mondrian dans un plan du désert surmontée du ciel bleu comme deux aplats distincts superposés, une référence à De Chirico dans le cadrage précis de l'architecture géométrique de San Ferdinando. Les cadrages sont très étudiés, les images construites – par exemple par tous ces multiples cadres qui peuvent s'imbriquer dans une même image ou par des cadrages « abstractisants ». Ces moments esthétiques se signalent discrètement par un décadage, un mouvement de caméra, la durée d'un plan ou la répétition d'un motif. « Le regard esthétique, selon l'expérience qu'en propose Antonioni, offre une possibilité d'accès à l'autre et au monde en ce qu'il laisse en suspend toute tentation de jugement, de recherche du sens, pour s'arrêter à l'autre et au monde et se laisser pénétrer par eux. Il ne s'agit pas de filmer des événements mais de capter la matière même des choses, la couleur, la vibration de la lumière (...) la palpitation fugace d'un moment d'ouverture au monde »<sup>140</sup>. Que le regard soit phénoménologique ou esthétique, il suppose toujours un certain détachement à l'égard de l'histoire, des personnages, du sens, un renoncement à la maîtrise des choses. Comme le note Francis Vanoye : « ajuster notre regard au monde et pas ajuster le monde à son regard »<sup>141</sup>.

Le film baigne dans une atmosphère étrange. Il y a des moments ou des lieux où le spectateur ressent tout particulièrement ce sentiment d'étrangeté. Dès le début du film alors que la voiture de Locke arrive dans le village et que nous le voyons chercher quelque chose. La séquence semble curieuse par le manque de musique. Tout ce que l'on entend, omniprésent, est le souffle du moteur. Le film d'ailleurs est presque muet. Les personnes baignent dans un silence particulier. Il y a très peu de paroles. Les bruits que l'on entend ont d'autant plus d'impact sur notre sensibilité, devenant la manifestation de quelque chose de mystérieux. Ainsi pendant la séquence de l'échange d'identité, il y a ce bruit omniprésent ; le souffle vide et froid du ventilateur, le chant

---

<sup>140</sup> F. Vanoye, *op. cit.*, p. 88.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 87.

léger d'une flûte qui commence, écho énigmatique tandis que Locke regarde son étrange reflet dans le visage du mort. Certains espaces du film sont aussi particulièrement insolites. Le désert par exemple. Francis Vanoye relève qu'il y a souvent chez Antonioni des personnages qui veulent partir vers une terre lointaine, qui représente en fin de compte moins ce qui est différent, autre, qu'une amplification ou une condensation de ce que Clément Rosset appelle « l'absolue singularité du réel »<sup>142</sup>. Antonioni filme le désert par de longs plans et de lents panoramiques autour du personnage perdu faisant ressentir l'étrange vide et calme de cet espace sans repère. Un lieu peuplé par des silhouettes, comme celle d'un chamelier, vibrante dans les vapeurs de chaleur, inaccessible, qui se rapproche lentement de nous. Autre lieu bien particulier choisi par le cinéaste, le toit de la casa Mila. Antonioni dit à ce propos : « Les tours de Gaudi révèlent peut être l'étrangeté d'une rencontre entre un homme qui porte le nom d'un mort et une fille qui n'a pas de nom »<sup>143</sup>. Le cinéaste s'attarde sur la façade ondoyante aux colonnes et volumes irréels, puis sur le toit, méandre de sentiers, escaliers et cheminées dont les ouvertures évoquent des yeux fantastiques. San Ferdinando est encore un autre décor assez irréel où nous voyons Locke déambuler. C'est un espace curieusement vide et silencieux, seulement peuplé par le vent et quelques silhouettes mystérieuses, un assemblage de formes géométriques d'un blanc éclatant, de sentiers angulaires, de poussière et de ciel aveuglant. Comme dans *Blow up*, ce climat étrange semble comme une sorte d'attente d'une manifestation du réel, à moins que ce sentiment d'étrangeté ne soit justement ce qui se rapproche le plus d'un sentiment de réel. Ainsi Clément Rosset parlant du cinéma et de sa capacité à saisir le réel écrit :

Il s'agit alors pour le cinéma (...) d'évoquer un réel qui non seulement échappe aux représentations convenues dans lesquels se complaît généralement le cinéma, mais encore fait éclater la représentation quotidienne que l'on se fait du réel tel qu'il est effectivement vécu et regardé. Le regard de l'objectif cinématographique peut ainsi réussir à percevoir et à imposer au spectateur la vision d'une réalité qu'il n'a encore jamais vue alors même qu'il y est plongé la vie durant. Le réel apparaît alors comme fantastique (...) simplement parce qu'il n'avait jamais été auparavant été perçu comme tel »<sup>144</sup>.

---

<sup>142</sup> C. Rosset, *op. cit.*, p. 40.

<sup>143</sup> M. Antonioni, *op. cit.*, p. 297.

<sup>144</sup> C. Rosset, *op. cit.*, p. 56.

Le réel peut même devenir insupportable. C'est ce que semble dire l'histoire de l'aveugle qui retrouve la vue à quarante ans et qui, passé le premier temps de joie, ne supporte plus ce qu'il voit, la laideur, la saleté, s'enferme chez lui et finit par se suicider. Comme si, après avoir imaginé les choses toute sa vie, le réel lui apparaissait trop différent, trop terrible. Cela évoque la différence entre imaginaire et réalité. Et l'histoire de l'aveugle dont parle Locke semble être le reflet de ce qui lui arrive : « La réalité de la réalité va produire sur lui l'effet que la vision recouvrée produit sur l'aveugle »<sup>145</sup>. Le réel est par trop frappant. Les luminosités du film sont d'ailleurs une évocation de cela. Le film oscille constamment entre cécité et aveuglement, passage de l'ombre à la lumière dans des espaces différents : de la sous-exposition de certains intérieurs - tonnelles de végétations, tunnel - à la surexposition alentour - lumière éclatante des vastes espaces extérieurs. Comme s'il s'agissait de la lumière aveuglante du réel, presque insupportable. Comme si l'on était « à l'abri » dans l'ombre des intérieurs, comme lorsque la jeune fille revient à l'hôtel sur la route en Andalousie après avoir été interrogée par la police. Elle entre dans la pièce calme et sombre et l'on aperçoit par la porte laissée ouverte derrière elle les voitures qui passent à toute allure, comme des éclairs à peine perceptibles par l'éclat extérieur, béance de réel brutal.

*Profession : Reporter* nous plonge encore un fois dans un univers vacillant, reflet de la perception que le cinéaste a du réel. Les lieux en sont un parfait exemple, sorte de mélange de présence et d'absence. On oscille entre une très forte présence des lieux qui pourtant sont d'une neutralité déconcertante. Ainsi la Piazza della Iglesia à San Ferdinando, à la fois un espace extraordinairement présent et fascinant, mais pourtant un lieu indéfini, neutre. Est-ce une ville active, une urbanisation en abandon? Les personnes aussi sont vacillantes. Durant la fameuse séquence de l'échange d'identité où justement va commencer la dissolution de Locke, alors qu'il va quitter son identité, Antonioni insiste beaucoup sur les chairs. Pendant qu'il décolle les photos, le cinéaste fait un plan rapproché sur son visage, son corps. Il va se faire passer pour mort pourtant il est bien vivant, matériel. Sur son dos coule de la sueur qui attire le regard sur la surface de chair. Il y a aussi la façon de présenter les personnages. Nous avons noté l'étrangeté des détails choisis par les personnages pour se présenter. Clément Rosset qui relève cela à propos des personnages de Godard note :

---

<sup>145</sup> F. Vanoye, *op. cit.*, p. 73.



La personne décline au sens propre son *identité*, c'est-à-dire présente d'elle-même un portrait trop exclusivement autiste pour être en rien renseignant, puisque ne s'y mêle aucune considérations étrangères à sa propre description, aucun élément extérieur donc qui permette de l'identifier pour de bon (...). Or cette absence de commentaire ne fait que rendre plus sensible la réalité ainsi réduite, si l'on peut dire, à sa propre expression : l'existence des êtres et des choses y apparaît d'autant plus émouvante qu'elle est moins signifiante, d'autant plus crédible qu'elle est moins fondée<sup>146</sup>.

---

<sup>146</sup> C. Rosset, *op. cit.*, p. 58.

---

II  
Vers le Désert

---

Alors qu'il part d'Italie en 1966 pour aller tourner à l'étranger, Antonioni se rapproche de plus en plus du désert. Explorant d'abord un « désert vert » dans *Blow up*, le cinéaste part ensuite tourner dans le désert véritable. Désert de Mojave et Vallée de la Mort dans *Zabriskie Point*, puis désert Tchadien et extrême sud de l'Andalousie dans *Profession : Reporter*.

Cette réalité géographique semble comme une confirmation de ce à quoi tendait un certain aspect de son cinéma. Il y a une attirance fondamentale du cinéaste pour le désert depuis ses débuts<sup>147</sup>. Comme le relève Céline Scemama – Heard :

Nombreux sont les déserts dans l'univers d'Antonioni – celui du Tchad dans *Profession : Reporter*, celui de l'Arizona dans *Zabriskie Point* – ainsi que les espaces désertés – la banlieue milanaise dans *La Notte*, l'île dans *L'Avventura*, les paysages désolés de la plaine du Pô dans *Il Grido*... Et le choix des lieux n'est pas anodin, surtout chez un auteur qui déclare souvent s'inspirer de l'atmosphère qu'ils dégagent pour réaliser ses films.<sup>148</sup>

Cet espace central dans l'œuvre du cinéaste révèle ses figures thématiques et esthétiques obsessionnelles, la mort, le vide et le nomadisme. Mais il faut nuancer. En effet, le désert est en soi un espace paradoxal qui éveille des sentiments contradictoires et extrêmes :

Perception ambiguë de l'espace en terme de lieu redouté ou au contraire de lieu recherché voir convoité[...]. A l'image des forces contraires qui structurent l'être humain, le désert est le lieu des paradoxes. Il est à la fois un lieu d'isolement et un lieu de rencontre qui favorise la prise de conscience de l'altérité. Espace de mort, il porte en lui la vie par les différents enseignements qu'il prodigue sur l'endurance et la persévérance. Son infinie étendue de sable ou de glace rappelle jusqu'à l'obsession la fatale finitude. Dans une certaine mesure, le mystère dont se prévaut le désert est redevable de ces paradoxes. S'il légitime la curiosité humaine, il ne justifie pas moins les tentations les plus contradictoires : défricher, apprivoiser et maîtriser l'étrange ou bien, au contraire, s'y exiler et jouir jusqu'à l'extase de l'introjection du vide. Car de ce point de vue, aucun autre espace, mieux que le désert, ne peut frayer la voie à

<sup>147</sup> De nombreux auteurs et critiques ont relevé cette importance du désert. Citons Pascal Bonitzer et son texte *Désir Désert*, Céline Scemama-Heard qui a consacré tout un ouvrage sur la propagation du désert dans l'œuvre du cinéaste, *Antonioni : le désert figuré* et José Moure, *Michelangelo Antonioni, cinéaste de l'évidement*.

<sup>148</sup> Céline Scemama-Heard, *Antonioni : le désert figuré*, Ed. L'Harmattan, 1998, p. 7.

l'absolu inhérent du dénudement, de la frontière précaire du rationnel et de l'irrationnel, ou de la transmutation du Rien en Tout.<sup>149</sup>

Bousculant les certitudes, c'est un espace qui refuse les définitions claires, un lieu singulier, qui va chercher les sentiments profonds de l'homme. Une expérience du désert que l'on retrouve dans l'œuvre d'Antonioni.

## A. VERS UN PAYSAGE DE MORT ?

Le désert, espace aride, vide et désolé, lieu inhospitalier, est le paysage de mort par excellence. Dans *Blow up*, *Zabriskie Point* et *Profession : Reporter*, il est question de désert : « désert vert », Vallée de la Mort et désert du Tchad. Et dans ces trois films, la mort est présente. Trois récits de mort, entourés ou marqués par le désert. Mais le lien entre le désert et la mort n'est pas si évident chez le cinéaste. D'une part, la mort semble perpétuellement être différée et glisser – elle se décale, se déplace, change de lieu, tout en restant liée au désert, emportant des traces du désert avec elle. D'autre part, les espaces antonioniens qui s'apparentent au désert semblent toujours vaciller entre vie et mort. Tout comme la réalité reste insaisissable, les lieux ne peuvent être facilement définis.

### 1. La mort en différé : glissement de la mort.

Le lien entre désert et mort est bien particulier dans les trois films du corpus. Il y a passage par le désert, un passage lié à la mort. Le parc de *Blow up*, filmé avec un téléobjectif devient une sorte de désert vert où se déroule un meurtre qui va bousculer les certitudes de Thomas. Dans *Zabriskie Point*, Mark, après avoir été vu tirant sur un policier, se condamne en volant un avion et en partant vers la Vallée de la Mort. Dans *Profession : Reporter*, c'est après avoir été ensablé dans le désert Tchadien que Locke décidera de prendre l'identité d'un mort. Mais si la mort et la disparition sont liées au désert, elles n'interviennent jamais directement dans le désert. Dans *Blow up*, la mort se

---

<sup>149</sup> *La représentation du désert*, Colloque tenu à Sfax, Janv. 2002, p. 8.

manifeste pour la première fois sur les agrandissements dans l'atelier de Thomas, dans *Zabriskie Point*, elle a lieu dans un aéroport et, dans *Profession : Reporter*, elle apparaît pour la première fois dans la fraîcheur bleue d'une chambre d'hôtel. La mort ainsi n'occupe pas vraiment un lieu bien défini, elle n'habite pas forcément le désert même si elle y reste liée, elle glisse, se décale, ne reste pas fixée en un point du récit, en un lieu précis.

a. *Blow up* : Une mort insaisissable mais omniprésente

Si toute l'intrigue de *Blow up* s'organise autour de parc et du meurtre qui s'y déroule, la mort pourtant demeure sans cesse différée. Elle n'apparaît pas la première fois dans le parc mais sur les agrandissements photographiques. Et lorsque Thomas aperçoit le corps, étrangement, sa réaction n'est pas d'appeler la police mais d'aller voir son ami Ron pour prendre des photos. La mort perd de son intensité coutumière, elle n'éveille pas les sentiments attendus, elle est présente mais se désamorce, elle est incertaine, semble devoir être prouvée mais l'intrigue reste en suspens. Alors que Thomas dit à Ron que quelqu'un a été tué dans un parc, Ron ne réagit pas. Revenant à lui pendant quelques secondes, il demande : « Qu'est ce que tu a vu dans ce parc ? ». Mais Thomas finit par répondre : « Rien ». Et effectivement, il n'y aura plus trace du mort, les agrandissements et le corps ayant disparu.

La présence de la mort dans le lieu est assez particulière. A la fois présente sans être présente dans le parc, elle se déplace, quitte le parc mais en l'emportant avec elle.

Le parc est un lieu très ambigu. Curieusement, il est à la fois le lieu où la mort émerge, et en même temps le lieu où elle disparaît, tout en étant aussi le lieu de la disparition même. Le désert vert cache un meurtre. Ainsi lorsque Thomas pénètre dans le parc, se promène et prend des photos, il ne se passe « rien ». Le vent souffle dans les branches des arbres, les oiseaux chantent, un couple se ballade. Un meurtre se prépare et a lieu, mais ni Thomas ni le spectateur ne le voient alors. De même la forme du cadavre sur la photo a tendance à disparaître parmi les taches de végétation. Puis, finalement, ce corps aperçu un instant durant la nuit aura disparu au petit matin, ne laissant qu'une légère trace sur l'herbe, comme si la nature l'avait absorbé. Il en est d'ailleurs de même pour la petite silhouette de Thomas, que le cinéaste fait disparaître à la fin du film dans

l'étendue verte. Le film est « entouré » par ce désert propice à la disparition, puisque la dernière image du film est la même que la première image du générique.

La mort, pourtant à peine visible dans le parc, sort du désert vert, se propage d'une autre façon, elle se manifeste par d'autres biais dans des « entre-deux », entre le désert et un autre lieu.

Thomas fait des agrandissements successifs, les affiche, les regarde longuement. Il y a une véritable reconstitution spatiale du parc dans l'atelier. La caméra glisse d'une photo à une autre, se rapproche des visages, suit les regards, on commence à entendre le vent dans les arbres, le désert est à présent dans l'atelier de l'artiste. En regardant de plus en plus attentivement, Thomas croit apercevoir un cadavre, une forme blanche, spectrale, à peine définie. Ainsi la première fois que la mort apparaît, c'est dans un autre lieu. Une sorte de troisième lieu, entre le parc et l'atelier. La caméra va et vient entre la photo où l'on devine le corps et l'agrandissement où la forme se perd. Il n'y a pas de vision nette. C'est cet entre-deux indéfini qui glace le sang et terrifie le plus. Est-ce ou non la mort ?

De plus, la mort apparaît d'une façon médiatisée, par la photographie. Là encore, le rapport est particulier. D'un côté la photographie retransmet littéralement la mort en différé, à un autre moment et en un autre lieu. Mais d'un autre côté, la photographie est en elle-même une manifestation de la mort, en ce sens qu'elle capte des moments déjà révolus. On a souvent fait le lien entre photographie et mort. La photographie opère une coupure. Il y a d'ailleurs beaucoup de plan sur l'objectif de l'appareil de Thomas alors que celui-ci appui sur le déclic. Dans la captation, il y a quelque chose de l'ordre de la coupure, le volet de l'obturateur qui coupe l'air, la photo qui coupe le temps, saisit quelque chose qui n'existe déjà plus. Quelque chose de l'ordre de la mise à mort<sup>150</sup>. Thomas, dans son atelier entouré de la scène du parc, est dans un monde qui n'est plus. Les personnages sur les photographies sont des absents présents. La silhouette de l'homme qui a été tué apparaît comme un spectre. Dans tout le film nous l'avons vu, la présence de la photographie, de l'image est très forte. Soit directement : des images, des photos en tas que manipule, accroche et regarde Thomas ; soit dans la composition des plans. La mort semble ainsi indirectement sans cesse présente.

---

<sup>150</sup> On aperçoit d'ailleurs aussi des projecteurs menaçants qui font songer à la première expérience filmique d'Antonioni dans un asile où, une fois le projecteur allumé, les fous pris de panique se mirent à hurler et à se rouler par terre de terreur

Que la mort se manifeste par une forme d'une blancheur angoissante qui émerge mystérieusement d'une photographie, ou par ce plan fixe sur le visage blanc et figé de l'homme mort sous la clarté « lunaire » de l'enseigne, ces images se retrouvent tout au long du film, circulent, à la fois présages et réminiscences. Des silhouettes et des visages blancs « hantent » le film. Dès les premiers plans, les jeunes mêmes aux visages de Pierrot lunaire courent dans les rues. Pendant une séance de photo de mode, au milieu des mannequins, surgit encore ce visage étrange. Ce sera aussi sous la forme d'un masque blanc dans un magasin d'antiquité. Des visages peints en blanc, impassibles, ambigus, entre le mort et le vivant. Puis il y a les corps. Les silhouettes des mannequins rendues impalpables à travers un papier sulfurisé. Mannequin de chair vêtus en blanc, ou statues et bustes de marbres impassibles, mannequin immobile dans une vitrine la nuit, corps inertes qui pourraient prendre vie. Il y a un jeu ambigu entre le mort et le vivant, le présent et l'absent. Mais toujours cette blancheur du côté d'une « inquiétante étrangeté », du morbide et de l'énigme<sup>151</sup>. Il y a aussi toutes ces silhouettes perdues sur un fond uni, rappelant la photo, qui parsèment le film. Celle de Veruschka sur un fond noir, celle de la femme du parc sur un fond violet et qui se cache même derrière cette feuille de couleur. Il y a également les tableaux de bill. C'est comme si le désert et la mort qu'il contient se déplaçaient. Par exemple dans cette séquence où la caméra fixe un tableau de bill aux multiples taches. L'amie de Bill entre dans le champ, elle porte une robe tachetée aux couleurs inverses. Il y a un présage dans ce motif qui glisse, comme lorsque la caméra s'arrête sur une tache de moisi qui commence à ronger le crépi, alors que Thomas sort de son studio avec un agrandissement tout en ignorant encore la nature de la scène dont il a été témoin.

Le désert se propage aussi dans ses données naturelles. Ville minérale, les premières images de Londres sont celles de grandes verticales de béton statique. Beaucoup de plans s'arrangent pour saisir le béton, l'asphalte, le ciel gris. Londres apparaît le plus souvent comme un monochrome gris. Une ville où règne un silence particulier, surtout dans des endroits ou à des occasions normalement bruyants : sortie d'usine en silence, manifestation politique muette. La ville peut parfois être parsemée de rouge agressif, bus qui passent tout à coup au premier plan, façades rouges de Carnaby street qui défilent à toute allure ou, encore, ponctuée de quelques squelettes, présents à l'entrée et à la sortie du parc : l'enseigne lumineuse éteinte alors que Thomas

---

<sup>151</sup> Ainsi, par exemple, Melville consacre t-il tout un passage de *Moby Dick* à l'inquiétante blancheur de la baleine qu'il poursuit inlassablement.

arrive vers le magasin d'antiquité, l'immense immeuble en construction quand il repart avec cette hélice, autre squelette qui sera d'ailleurs déposé sur une vaste étendue monochrome. Ainsi présence sourde la mort, toujours insaisissable, apparaît en filigrane.

b. *Zabriskie Point* : Société de mort, désert de vie : une double mise à mort

Dans *Zabriskie Point*, la mort apparaît différée car elle semble imminente mais, finalement, toujours remise à plus tard. Il y a passage par la Vallée de la Mort, comme espace de préfiguration de la disparition, espace où peut intervenir la mort (on y voit des présages, il y a cette mise à mort imaginaire : l'explosion de la villa des promoteurs). Mais la mort en définitive n'intervient qu'au retour de cette vallée. Et il y a glissement, en même temps, par l'inversion des données « coutumières » : la Vallée de la Mort, désert vide et aride, devient espace de respiration et de vie, tandis que la violence et la mort interviennent dans la société, en ville.

Mark semble porter en lui la mort. Il l'annonce dès le début du film, lors du meeting étudiant : « je suis prêt à mourir ». Et toute sa conduite paraît « flirter » avec le danger puis avec le risque de mort. Ce sont d'abord de petites choses : se garer à un emplacement interdit, faire des gestes obscènes à des policiers, griller un feu rouge à pleine vitesse. Mais lorsqu'il y a méprise sur le meurtre d'un policier (on le voit s'apprêter à tirer mais il est devancé), Mark ne fait rien ou, plutôt, se condamne encore davantage. Il fuit et vole un avion. Il se rend vers la Vallée de la Mort où il rencontre Daria. Mais là, étrangement, il décide de retourner rendre l'avion. Il y a dans sa conduite quelque chose de suicidaire. Cela se confirme aussi par le fait qu'il jette les balles inutilisées de son arme, preuves de son innocence, et les fait disparaître dans la poussière.

Si Mark ne meurt pas dans le désert, le passage par la Vallée de la Mort est significatif, et semble être comme une étape de sa disparition. Tout le film est d'ailleurs habité par le désert, du générique aux tonalités orangées et aux images floues d'où émerge Mark, jusqu'à l'image finale du soleil couchant sur les étendues de sable. Le désert accompagne la disparition du personnage. Dans la Vallée de la Mort, nous voyons Mark courir et dévaler les pentes, s'engouffrer au fond des vallons, devenir monochrome, à peine un petit mouvement ton sur ton au seuil du perceptible. S'écroulant par terre à l'arrivée, il semble déjà mort. A plusieurs reprises, certains plans ambigus, comme des sortes de présages, montrent sa silhouette allongée, inerte, recouverte de poussière dans ces terres asséchées. L'espace semble ainsi parcouru par



des signes de mort, des images brèves mais présentes : visages morts, plan gris et morne où tombe une pierre, vieux arbustes desséchés, survol de l'avion au dessus d'une crête très rocheuse et pentue. Et si la mort finalement intervient en ville, il y a aussi cette explosion finale dans le désert, la destruction de la villa des promoteurs, image funèbre impressionnante : poulet, viande et légumes, filmés au ralenti, propulsés par la violence de la déflagration sur une musique qui sonne comme un vaste cri strident.

Il y a une sorte d'échange entre désert et ville, glissement du lieu de mort. La société représentée par Los Angeles est pleine de menaces de mort. C'est un lieu de lutte et de combat où règne un climat de guerre. Dans le meeting étudiant qui ouvre le film, il est tout de suite question de la mort. Dans les propos des étudiants, la société semble menaçante, la mort est possible, ils peuvent se faire tuer pour avoir voulu lutter. Les rues de Los Angeles sont agressives : musique métallique angoissante, immenses publicités aux couleurs criardes, magasin aux armes menaçantes, circulation, klaxons, sirènes. Ce lieu peuplé, à la différence du désert, apparaît pourtant sans humanité. Un lieu froid et métallique qui écrase l'être humain, un lieu où l'on peut mourir de faim dans la profusion. Les premières morts du film interviennent dans cette société. Le campus où se déroulent les affrontements est désigné comme le lieu par excellence de la mort : des images tremblantes, des débris, des cris, des taches de sang, des mouvement de foule. On voit la mort à l'œuvre : du sang sur des personnes debout, puis une personnes allongée ensanglantée, un corps inerte sur une civière, une tache de sang sur le goudron, des mouchoirs ensanglantés. Puis le jeune étudiant et le policier qui tombent l'un après l'autre. C'est aussi le lieu des embuscades, des pièges : le siège de la fac ou l'attente des voitures de polices « tapies » à l'aéroport. Et finalement la mort de Mark a lieu à Los Angeles.

c. *Profession : Reporter* : Le monde comme un vaste désert

Dans *Profession : Reporter*, la mort est là sans être là. Locke face au cadavre de Robertson, décide de prendre son identité et de se faire passer pour mort. Locke aura tout le long du film un statut étrange et ambigu : un mort encore vivant, un vivant déjà mort. Si le statut de la mort est particulier dans le récit, il l'est également dans les lieux. La mort glisse sur les lieux, n'a pas de point fixe.

La mort est sans cesse différée dans le récit. Premier contact « abstrait », on craint la mort de Locke alors qu'il est seul, abandonné par son guide, sa voiture ensablée et qu'il s'effondre épuisé en plein désert. Mais il ne meurt pas et réussit à rentrer à l'hôtel. Le deuxième contact est plus particulier. Il y a la mort « concrète » de Robertson, et un corps qui indirectement devient celui de Locke. Ainsi a lieu un face à face entre son visage et celui, défunt, de Robertson, comme s'il se regardait mort dans cette étrange image en miroir, illustration de ce glissement particulier de la mort. Puis il traîne difficilement « son » corps, qu'il regarde une dernière fois, « lui » décédé sur un lit. Renonçant à son identité, il est « décédé » civilement, et traverse tout le film ainsi entre le mort et le vivant. Même sa mort véritable, qui intervient à la fin du film, est différée par le cinéaste qui la laisse hors champ. D'ailleurs, comme dans *Blow up*, la question du cinéma et de l'image est importante dans l'idée de mort différée. L'épisode de l'exécution d'un homme est révélateur. Le rapport est particulier puisqu'il s'agit d'un vrai document d'actualité, donc d'une mort réelle, qui a « effectivement » eu lieu. Mais Antonioni la décale. On entend le bruit de la projection. La caméra recule. Nous voyons Rachel et Knight devant un écran. La mise en abyme opère une distanciation. C'est l'exemple même d'une image « en différé ».

En ce qui concerne Locke, l'usage ambigu du hors champ, à la fois élude sa mort et en même temps fait disparaître le personnage : le hors- champ devient l'image même de sa mort sans l'être directement. Prémisse de sa mort dans le désert tchadien, la caméra décadre le personnage. De même lorsqu'il prend sa décision dans la chambre de Robertson puis lors de l'échange des photos. Il en est ainsi dans la séquence finale où la sortie du champ de Locke coïncide avec le moment de sa mort. Comme le remarque très justement Pascal Bonitzer : « Peu de cinéastes ont, me semble-t-il, été aussi sensibles à l'inertie de l'enregistrement cinématographique et à son caractère funèbre : au point, dans *Profession : Reporter*, de faire d'un travelling optique – celui de la fameuse pénultième séquence – le mouvement même de la mort, de la disparition et de l'absence »<sup>152</sup>.

Cette idée de mort différée se retrouve en ce qui concerne le désert. La mort n'a pas lieu effectivement dans le désert mais le désert est omniprésent dans le film. Un désert qui apparaît quand même dès le début du film comme un espace lié à la mort.

---

<sup>152</sup> P. Bonitzer, « Désir Désert » in L. Cuccu, *op. cit.*, p. 327.

Brulé par le soleil, le sable réfléchit la lumière et la chaleur. Locke est aveuglé, écrasé par ce soleil de plomb. De lents panoramiques s'attardent sur le paysage désolé, les vastes étendues sableuses parsemées de quelques épines rocheuses. Tout est vide, calme et silencieux. On aperçoit quelques traces d'errances d'autres voitures. On entend juste le bourdonnement de quelques mouches et le vent qui balaie l'espace désertique et les roches écharpées. Cet espace désolé recèle aussi de la violence et une menace de mort puisque une révolte armée s'y cache. Là encore, le désert apparaît comme un paysage d'engloutissement et de disparition. Les seules traces de vie s'effacent comme ce fugace nuage de poussière qui s'évanouit tout de suite après le passage de la Land Rover ou les empreintes de pas gommées par le vent. Les pas s'enfoncent dans le sable, la voiture de Locke s'ensable. Et alors qu'il est seul dans le paysage, avec le bruit du vent, abandonné par son guide, Locke disparaît de l'image, ne reste que la surface aride, l'étendue infinie sableuse.

Mais c'est dans la petite chambre d'hôtel que Locke prend la décision de renoncer à son identité et à sa vie. Pourtant il y a comme une sorte d'écho. En effet, le bruit du ventilateur qui tourne inlassablement au dessus de lui, rappelle à s'y méprendre le son du moteur de la Land Rover dans le désert. Et alors que Locke échange de chemise, prenant ainsi sa décision finale, la caméra remonte sur le ventilateur qui disperse la fumée de sa cigarette, comme le vent avait dispersé le sable sous sa roue, alors que sa voiture était ensevelie. Pendant l'échange des photographies sur les passeports, moment où Locke change officiellement d'identité, de même que dans le désert, la caméra avait quitté le personnage, elle part là aussi dans un panoramique le long d'un mur blanc, écho de la surface unie du désert, pour arriver à la fenêtre ouverte sur l'étendue sableuse. Si le désert aride n'est pas la cause de la mort de Locke, il aura sans doute déclenché quelque chose dans son esprit.

Le désert restera proche, tout au long du périple de Locke. Dans des résonances, comme dans *Blow up*, à la fois réminiscence du premier « suicide » et présage. L'homme « mort » emmène le désert avec lui. Ainsi la première image du voyage de Locke hors du désert, en Angleterre, est une grande étendue plane de couleur sable sur laquelle tape le soleil. Et tout le film semble envahi par des extérieurs surexposés, baignés d'une lumière éblouissante. Le désert n'est jamais loin. Comme dans ce verger où Locke est allongé, immobile parmi les hautes herbes. On pourrait le croire mort. Il porte une chemise verte. Ce plan d'un corps sous un arbre dans l'herbe rappelle, évidemment, le mort de *Blow up*. Et juste derrière, on aperçoit le lit d'une rivière

asséchée et aride. Durant tout le film, des épisodes africains reviennent et avec eux le désert et la disparition : celle de Locke à l'image dans l'épisode du sorcier, celle d'un condamné dans le document de l'exécution. Il y a aussi cette image métaphorique de Locke qui ramasse une petite punaise, la pose contre un grand mur blanc, et l'écrase d'un geste rageur arrachant un bout de crépi, disparition sans trace sur une vaste étendue blanche. Image-réminiscence, mais aussi présage qui réside dans cette façade blanche et sa petite fenêtre au rideau vert, comme une annonce exacte de la façade de l'hôtel final de la Gloria. En arrivant à l'hôtel de la Gloria, le lieu s'avère très proche de l'hôtel Tchadien. On aperçoit un troupeau de chèvre, une façade blanche, des enfants assis devant : retrouvant tout cela, nous savons que nous allons y trouver la mort.

La mort est aussi présente dans d'autres signes annonciateurs, également liés au désert. Une silhouette noire présente dès la première image du film, que Locke recroise à deux reprises dans le village africain. De même, la menace des poursuivants de Locke lié au trafic d'arme, ou encore cette croix blanche dans un verger qui apparaît tout à coup en réponse à la question de Locke : « danger de quoi ? » comme une annonce funeste.

Dans *Blow up*, *Zabriskie Point* et *Profession : Reporter*, le désert semble être le complice de la disparition, apparaît comme un révélateur, le paysage qui connaît le mieux la mort, comme faisant partie intégrante de lui. La mort n'est pas exactement là où elle doit être, Antonioni la décale pour mieux nous la faire ressentir.

## **2. Un équilibre délicat entre vie et mort**

Si les traits du désert et de la mort sont importants, la mort n'emporte pas tout. D'une part, des personnages peuplent les déserts. Une humanité qui apparaît fragile, des êtres qui vacillent entre affirmation et disparition. Thomas qui hésite à prendre en compte la mort, Mark et Locke qui sont entre le voyage initiatique et la dérive, le suicide. D'autre part, ces lieux paraissent avoir une existence autonome.

a. Des personnages qui donnent vie au lieu

Dans *Blow up*, *Zabriskie Point* et *Profession : Reporter*, il y a des personnages qui peuplent le désert et tentent de l'animer. Ainsi dans le générique de *Blow up*, derrière le désert inanimé du premier plan, un mouvement se crée dans les interstices des lettres du générique, comme une vie fourmillant en dessous de la surface. Ce vacillement entre inanimé et mouvement peut se retrouver dans des mises en opposition : tout le début est un montage parallèle entre monde morne et monde vivant, une alternance de moments calmes, silencieux, et de moments pleins de bruit et de vie. Mais cela s'illustre particulièrement dans la « lutte » entre des images d'une grande fixité et le mouvement qui vient systématiquement éveiller ces compositions statiques. Ainsi en est-il de cette voiture pleine des gesticulations des mimes, entrant et serpentant dans un plan fixe d'un paysage minéral de béton vide, ou dans certaines « images » du parc.

Dans le désert de Mojave de *Zabriskie Point*, les personnages semblent s'épanouir. Entourés de sable, de terre aride, sous un soleil éclatant et une chaleur que l'on suppose étouffante, les personnages sautent, courent, se roulent dans la poussière. Ils n'ont pas du tout l'air de souffrir ni de la chaleur, ni de la sécheresse, comme indépendants du climat et de l'environnement. La vie semble possible comme le montrent aussi ces plantes que Daria remarque, et dont elle se demande comment elles font pour vivre là. Le désert devient lieu de rencontre et de dialogue. Il y a toute la « séduction » de Mark, les pirouettes de l'avion, le message que Daria écrit sur le sable, le tee-shirt, lien rouge entre eux dans l'étendue bleue du ciel. Mark et Daria jouent dans le paysage. Arrivés à Zabriskie Point, la découverte de l'endroit reste liée aux personnages soit qu'ils fassent partie des plans soit que l'on entende leur conversation. Plus tard, la Vallée de la Mort sera l'endroit d'un vaste love-in, Eros et Tanathos totalement liés, images d'amour dans un lieu de mort. Ces couples qui s'agitent dans la poussière, animent la terre. Chairs et terre se confondent presque. Dans cette vision de la vallée où émergent à peine les silhouettes monochromes, on pense aux peintures d'Antonioni, les *Montagne Incantate*. A l'origine de celles-ci, le cinéaste avait déchiré un portrait, recollé les morceaux. Après l'avoir pris en photo et agrandi, cet assemblage devint une montagne. Sous la surface, dans le paysage, il y avait un personnage. Ainsi personnage et paysage sont inextricablement liés. Mais le rapport, le lien, peut être vacillant. A quel moment le personnage anime-t-il en effet le paysage, et à quel moment est-t-il « dévoré » / « absorbé » par le paysage ? Ainsi la majorité des plans du désert de

Mojave commencent vides et silencieux, mais tout de suite le mouvement entre dans le champ, par le biais de la voiture, de l'avion, ou d'un personnage, et le silence aussi est rompu. Mais, en même temps, soit les plans sont très vastes et le mouvement apparaît minuscule et fragile dans l'immensité désertique, soit les personnages se couvrent de poussière et, dans tous les cas, le cadre vide et statique préexiste à leur mouvement, et reste quelques instants après leur sortie du champ.

#### b. Des lieux qui vivent de façon autonome

En effet, au-delà de l'animation des paysages inanimés par les personnages, les lieux eux même semblent vivre de façon autonome. Comme l'écrit Céline Scemama-Heard :

Que la caméra abandonne les personnages pour s'attarder sur l'espace, ou, au contraire, que le personnage pénètre l'espace vide, le lieu qui est donné à voir s'impose souvent comme une présence autonome. L'environnement n'est plus là pour donner lieu aux aventures du protagoniste, il n'est plus un encadrement, mais un fragment spatial qui semble extrait du reste et apparaît alors comme indépendant.<sup>153</sup>

C'est en effet la nature qui se manifeste dans ces « déserts », espaces mystérieux, attractifs, « vivants ». Ainsi en est-il du désert luxuriant de *Blow up*. Le parc exerce un étrange pouvoir d'attraction. Alors que Thomas prend des photos de la boutique d'Antiquité, la prise de vue en légère contre-plongée fait apercevoir des arbres monumentaux et les mouvements hypnotiques de leurs branches. Tout à coup, la caméra se retrouve à l'intérieur du parc, filmant toujours Thomas devant la boutique, adoptant le point de vue d'une instance mystérieuse, la nature peut être, semblant l'inviter à entrer. Tout l'espace paraît frémissant, vibrant. Le vent prend une importance très particulière par son bruit incessant, par les lents et massifs mouvements des frondaisons. La nature paraît être une présence consciente, tentant de prévenir ou de cacher quelque chose. Ainsi, par exemple, quand une branche s'intercale entre Thomas et le couple, comme si la nature « essayait » d'obstruer la vue de Thomas. Ou encore lorsque, pris derrière des barrières, il lutte contre des arbustes. Des plans au téléobjectif, des prises en contre-plongée, des perspectives creusées, donnent une très large place au vert de la

---

<sup>153</sup> Céline Scemama – Heard, *op. cit.*, p. 23.

nature, au ciel, aux pelouses gigantesques, aux arbres immenses. Il y a quelque chose de grandiose, de monumental, de très fort. Et c'est dans ce monde vivant que la mort intervient. La nature apparaît comme dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, un lieu idyllique mais qui contient toujours une menace, la mort quelque part. D'ailleurs Thomas court et saute parfois comme un faune, un satyre dans le parc.

Si la mort n'est pas visible la première fois que Thomas est dans le parc, elle apparaît pendant les agrandissements, alors que l'on entend le bruit de l'écoulement léger de l'eau dans le studio, rappelant l'aspect idyllique de la nature. Puis il y a la reconstitution avec les plans consécutifs des photos, et le bruit des arbres qui commence. Il se dégage des feuilles le visage blanc et énigmatique d'un homme. Puis on aperçoit sa main qui dirige le canon d'un pistolet vers le couple. Avec le bruit menaçant des branches, la scène prend une dimension différente de celle perçue le matin. Au fond de ses feuillages, la nature recèle vie et mort.

La nature peut parfois paraître analogique, comme dans ces plans de vide infini de *Profession : Reporter*, qui pourraient être vus comme un reflet de son état d'âme, ou comme ces cactus verts dans lesquels Daria se fond, qui semblent accompagner la tristesse de la jeune fille lorsqu'elle apprend la mort de Mark. Mais en même temps les personnages apparaissent souvent tellement petits dans le paysage, ou indépendants, une image traversant une autre image, que le paysage finalement se constitue plus comme un univers autonome dans lequel vie et mort coexistent mais qui n'influent pas sur lui.

Dans les espaces désertiques de *Profession : Reporter*, vie et mort se côtoient. Il semble que tout soit paisible, accepté en fait. En Afrique et en Andalousie, les intérieurs sont sombres et frais. Nous apercevons toujours la lumière extérieure, celle du soleil qui brûle les terres, extérieur où l'on peut mourir, mais c'est ainsi. Souvent dans ces endroits, il y a une musique douce et paisible. A la fin du film, lorsque Locke raconte le suicide de l'aveugle, on voit le désarroi profond de la jeune fille. On comprend que la mort est inévitable. Mais s'il a choisit de mourir, la mort n'emporte pas tout : dans le noir de la chambre, Locke ouvre la fenêtre : on voit la lumière extérieure, une personne, on entend des rires discrets, des oiseaux, le bruit de la vie. Lui allume sa cigarette. Puis la caméra partant de la pénombre de la chambre, où l'on voit le corps allongé de Locke, se dirige vers la clarté de la fenêtre et de la vie à l'extérieur. Le travelling est alors mouvement de la mort mais aussi mouvement vers la vie, quittant la zone de mort. La vie et la mort sont alors réunies dans un même chant. Et l'on voit le désert extérieur. Le film s'achève dans une musique mélancolique sur un plan de l'hôtel et du désert

environnant au soleil couchant. Le désert ainsi apparaît comme le paysage qui connaît le mieux la mort, comme une fatalité non tragique.

Les terrains vagues - lieux désertés et espaces intermédiaires - sont nombreux dans l'univers d'Antonioni et apparaissent comme un exemple parfait de ce vacillement entre vie et mort. Dans la banlieue de *Consort Road* par exemple, dans *Blow up*. Une vieille casse de voitures entourée de toiles et un petit arbre chétif, vacillant signe de vie présent sous le ciel menaçant. Ou plus tard, ce chantier en construction, une zone « vide » au ciel gris sur lequel se détache une grande cheminée d'industrie, puis des immeubles beiges et ternes. La caméra, tremblante, va très doucement, dévoilant un espace inachevé, abandonné, immeubles entourés d'amas de gravas, barbelés arrachés, un espace oscillant entre construction, déconstruction et destruction. Antonioni s'attarde aussi longuement dans ce terrain vague qui semble constituer le reste de la ville fantôme de Ballister dans *Zabriskie Point*. Un espace parcouru de squelettes : vieilles constructions en bois avec lambeaux de tissus, carcasses de voiture. Une musique dissonante, un peu menaçante sort des « entrailles » d'un vieux piano. C'est un espace situé entre la fascination et la répulsion, à travers la recherche un peu effrayée de Daria, sa curiosité hésitante dans ce lieu qui semble abandonné, mais qui abrite pourtant une population particulière, à l'image de son lieu, brute et déchirée, entre la vie et la mort. Des enfants qui attaquent Daria comme un troupeau de bêtes, des prédateurs. Beauté de la désolation, puissance de ce qui arrive à survivre en cet endroit.

Le cinéma d'Antonioni n'est pas un cinéma de mort et l'importance du désert chez lui n'est pas simple propagation de la mort. Il existe un rapport particulier entre le paysage et le personnage, entre l'histoire qui se déroule et l'environnement. Antonioni dit souvent que c'est en regardant un paysage que lui vient une histoire. Une histoire et des personnages alors totalement liés au paysage. C'est aussi en cela que l'on a parlé de paysage analogique. Mais d'un autre côté, le cinéaste a souvent dit que le personnage n'était qu'un élément de l'image, le lieu apparaissant étranger et autonome. Ainsi le lien est très particulier : analogique et indifférent à la fois, profondément lié (des paysages qui donnent naissance aux histoires des personnages, des paysages expression des sentiments des personnages) et totalement séparé, le paysage comme une surface indépendante. Ainsi l'humanité semble fragile dans le paysage antonionien.



## B. VERS LE VIDE

Antonioni est attiré depuis le début de sa carrière par les lieux vides (les campagnes désolées de la plaine du Pô dans *Le Cri*, l'île de *L'Avventura*, la banlieue milanaise dans *La Nuit*, le quartier romain de l'E.U.R. dans *L'Eclipse*) au point finalement de rejoindre le désert, lieu du vide par excellence. José Moure écrit :

[I]l a fallu dix ans à Antonioni pour emmener ses personnages jusqu'au bout du monde, jusqu'au terme d'un voyage au bout du vide, jusqu'aux paysages désertiques (...) où le cinéaste trouve non pas un simple décor pour ancrer la fiction de ses films, mais l'espace élémentaire et fantasmatique vers lequel tendait tout son cinéma.<sup>154</sup>

En effet, quand on sait que le cinéaste s'inspire de ce que dégagent les espaces, on perçoit à quel point le vide est central dans son œuvre.

L'impression de vide est en partie liée aux déserts « géographiques » dans les films du corpus - le parc de *Blow up*, le désert américain de *Zabriskie Point* et le désert africain de *Profession : Reporter* - mais s'étend aussi à d'autres lieux. Comme le remarque très justement Céline Scemama-Heard : « Le désert n'est pas toujours dans un espace qui apparaît *vide*, il est tout aussi présent dans un espace qui semble *plein* »<sup>155</sup>. Ce qui engendre la perception du vide et du plein est finalement plus à mettre en rapport avec l'absence ou l'existence de repères : « Si quelqu'un perçoit les éléments d'une ville comme dénués de sens, comme des formes « pures », rien ne lui est familier, il se retrouve dans un monde vaste et inconnu »<sup>156</sup>. Cette perte ou absence de repère peut avoir lieu dans un univers qui devrait nous être familier. Sigmund Freud écrit : « mieux un homme se repère dans son environnement, moins il sera sujet à recevoir des choses et des événements qui s'y produisent une sensation d'inquiétante étrangeté »<sup>157</sup>. C'est ce que le spectateur ressent parfois dans les films d'Antonioni d'où émane un curieux sentiment d'étrangeté.

Le spectateur vit l'expérience du désert dans les films d'Antonioni. Désert véritable, lieux désertés, désert comme « ce qui est étranger, ce qui n'est ni reconnu ni

<sup>154</sup> José Moure, *Antonioni, cinéaste de l'évidement*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2001, p.7.

<sup>155</sup> Céline Scemama-Heard, *op. cit.*, p. 7.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>157</sup> Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, cité in *Ibid.*, p. 8.

lisible pour l'homme : ce qui n'est pas signifiant est alors associé à une absence, à un vide »<sup>158</sup>, ce qui peut se manifester dans des lieux mais aussi dans les images même du cinéaste. Et dans cet évidence, cette perte de repère : il y a comme une recherche de sortir du sens commun, « d'être en présence absolue du réel : un détachement quant au sens et un attachement quant aux choses »<sup>159</sup>. Le vide chez Antonioni semble un biais pour réapprendre à regarder les choses.

Il s'agit pour [Antonioni] de suggérer un nouveau sentiment de la réalité qui ne peut se déployer que sur fond de vacuité, dans une sorte de vacance apparente de l'énonciation, au fil d'une fuite permanente du sens, à fleur de cette béante inconsistance où les choses qu'on ne peut tenir à l'œil, ni contenir dans un récit – parce qu'il est dans leur nature de s'évanouir, de se taire ou simplement de se manifester -, se rechargent constamment de mystère, s'exposent à la puissance ou à la virtualité du vide. [...] Un regard [...] qui appréhende la réalité au moment où elle se dérobe à sa propre identité, se détache de sa propre présence, échappe à toute armature de sens et se transforme en pur objet de sensibilité esthétique qu'il s'agit de faire consister cinématographiquement dans son inconsistance, son irrationalité et son apesanteur phénoménologique.<sup>160</sup>

## 1. Paysages désertiques

Les trois films du corpus s'enroulent autour de déserts. Véritables déserts dans *Zabriskie Point* et *Profession : Reporter* et parc devenu désert dans *Blow up*. La vacuité de ces espaces centraux se ressent non seulement par le fait qu'il s'agit de lieux solitaires et dépeuplés mais aussi par l'importance plastique du vide : les lents et nombreux panoramiques, plans fixes et survols de ce qui se révèle être aussi des déserts optiques face auxquels le spectateur comme le personnage perd ses repères. Une aporie géographique, des surfaces planes, répétitives et sans perspectives.

Ces trois déserts sont le cœur géographique des films. Les personnages y passent et repassent. Ils sont comme des « creux » où le temps et le mouvement semblent suspendus mais apparaissent aussi comme des « noyaux » de la narration dans le sens où le passage par ces lieux vides ébranle les personnages.

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>159</sup> C. Scemama-Heard, *op. cit.*, p. 9.

<sup>160</sup> J. Moure, *op. cit.*, p. 8.

Le parc de *Blow up* « hante » le film : Thomas y déambule en prenant des photos, le « recrée » dans son atelier, y retourne à deux reprises. Situé au cœur de la ville et pourtant totalement isolé, le parc apparaît comme un désert de verdure d'où émane une inquiétante étrangeté. Le téléobjectif « déforme » l'image, transforme les pelouses en immenses étendues dépeuplées, les perspectives sont parfois très creusées rendant la profondeur assez vertigineuse. Et c'est en passant par ce désert que les certitudes de Thomas vont être ébranlées, son regard et le visible remis en question. Le parc mystérieux fonctionne tout au long du film « comme un lieu d'errance (du regard, du corps), de l'absence (du cadavre), de la perte (des repères) et de la vision ambiguë (la vision devenue mirage), déconnecté de la réalité urbaine et du monde de la réalité tout court »<sup>161</sup>.

Le désert occupe toute la seconde partie de *Zabriskie Point*. En contraste avec la confusion et la profusion bruyante et surpeuplée de Los Angeles, le désert apparaît d'abord comme un espace de fuite, une étendue infinie et vierge vers laquelle se rendent Mark et Daria. Puis ce creux de la Vallée de la Mort, lieu vide par excellence, lieu de détachement extrême du monde, va devenir le point de départ de la création dans la vaste séquence du love-in. Le vide apparaît alors comme régénérateur. Si pour Mark, le désert semble une étape de sa disparition, il a aussi été le lieu de sa rencontre avec Daria. Et pour Daria, croiser la trajectoire de Mark l'a conduite à certaines prises de conscience.

Le désert entoure *Profession : Reporter*. Des immensités sableuses à perte d'horizon du désert Tchadien aux paysages vides et arides de l'extrême sud de l'Andalousie, Locke part du désert pour y revenir. Lorsque Locke est ensablé dans le désert, perdu, sans repères, confronté à ce territoire nu, il semble prendre conscience de son propre néant. Cet épisode « dans le vide » amorce le désir de Locke de se détacher de lui-même et de finalement changer d'identité.

Au-delà de ces déserts véritables, beaucoup de lieux sensés être habités apparaissent étrangement désertés. Ainsi certaines villes tels que par exemple Ballister dans *Zabriskie Point* ou San Ferdinando dans *Profession : Reporter*. Ballister se résume à un petit motel et à un terrain vague parsemé de quelques épaves. Le lieu semble osciller entre deux temps et deux fonctions – l'époque nostalgique du motel et de ces

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 30.

cow-boys sur la musique de Patti Page *Tennessee Waltz*, et le présent, une ville de réhabilitation pour des jeunes en difficulté. Mais restant suspendu dans le non défini, on se retrouve finalement dans un lieu qui a perdu son sens, une sorte de non-lieu. Le motel et les vastes espaces ouverts – la grande route qui débouche sur le vide, le terrain vague entouré par le désert – ne sont parcourus que par quelques silhouettes, des personnes qui ne semblent être que de passage. San Ferdinando apparaît comme une sorte de ville morte, une ville fictive et factice au milieu des paysages désertiques andalous. Une ville « énigme » dont l'architecture, proche des compositions de De Chirico, apparaît plus comme un assemblage de formes géométriques qui s'organise autour du vide, seulement parcouru par quelques silhouettes solitaires qui ne semblent que passer dans les rues désertes.

Les intérieurs aussi paraissent désertés. Ainsi les lieux d'habitation des personnages semblent finalement tous inhabités. Le studio de Thomas par exemple où la maison a perdu son caractère de lieu d'habitation pour devenir un sorte de non lieu, un lieu frontière où se mêlent vie privée et activité professionnelle. Studio entièrement construit sur le vide d'ailleurs : Thomas passe de son « salon » à son studio de développement par une passerelle au dessus du vide. Il saute aussi à plusieurs reprises au dessus de son escalier. Mark dans *Zabriskie Point* habite un logement précaire, une vieille bâtisse qui ressemble plus à une habitation vacante occupée illégalement. Locke, lui, est un nomade qui n'a pas de lieu où habiter et qui ne fait que passer dans des lieux de transit vides, des chambres d'hôtels. Quand il passe dans sa demeure à Londres, elle apparaît vide et abandonnée, chargée de l'absence de l'ancien Locke. Il lit d'ailleurs sa propre nécrologie déposée sur le lit. Les lieux de travail aussi semblent vides. Le studio de Thomas est devenu un non lieu aux occupations incertaines. Sans être véritablement un espace juste dédié au travail, où il y aurait pleine activité artistique, ce lieu laisse le spectateur en suspend. L'endroit au départ occupé par des mannequins, un assistant, se vide au cours du film. Dans *Zabriskie Point*, la faculté est filmée en grève, une image nous montre une salle de classe désertée. Le bureau de Sunny Dunes apparaît quant à lui vide car robotisé, envahie par les machines, les chiffres qui défilent. Dans *Profession : Reporter*, le studio de diffusion est particulier car il ne semble relié à aucun ensemble, les personnages entrent et sortent par une porte qui ne semble donner sur rien.

Mais le sentiment de vacuité ne se ressent pas seulement dans des paysages vides et dépeuplés, mais aussi dans des lieux comme des villes et des endroits « pleins ». Ainsi Londres dans *Blow up*, Los Angeles dans *Zabriskie Point* et ou encore Munich et Barcelone dans *Profession : Reporter* dégagent un sentiment bien particulier, « où le vide naît au rebours du plein »<sup>162</sup> écrit José Moure. Antonioni commentant le titre de son film *Le Désert Rouge* écrit : « C'est un désert (...) vivant, plein de la chair des hommes »<sup>163</sup>. Ainsi le désert n'est pas forcément dans l'absence, il peut être plein d'hommes, de matières et de formes. Il est plus « dans la distance infinie qui sépare les hommes de ce qui est proche »<sup>164</sup>.

En effet, les villes sont pleines d'hommes, mais même ensembles, ils demeurent isolés dans une solitude qui apparaît singulière. Les villes ne sont montrées qu'à travers le trafic incessant des voitures et piétons. Thomas, Mark et Locke ne cessent de croiser des passants ou des véhicules, mais il n'y a pas de rencontre, les personnes semblent fermées sur elles-même, anonymes, les automobiles vides, cela finissant par ne former qu'un entrecroisement sans âmes de trajectoires mécaniques inquiétantes. Même pleines, les villes semblent être des lieux de vide social et affectif d'où émane un sentiment d'étrangeté, elles paraissent sans contenu.

Le spectateur perd ses repères habituels. Thomas, Mark, Locke ne s'arrêtent pas, circulent sans cesse, d'où une découverte en mouvement qui laisse émaner des villes quelque chose d'instable et d'insaisissable. Les villes apparaissent comme un réseau labyrinthique de routes, rues et ruelles, une suite d'espaces déconnectés, où l'on se perd et où l'on manque de recul. Cette ville que l'on aperçoit peu, masquée, tronquée, à travers le mouvement des personnages, est principalement constituée de surfaces aveugles de béton, de façades réfléchissantes d'immeubles vitrés comme à Londres ou à Los Angeles.

Les villes n'offrent pas non plus de repères quant à leur identification, elles restent anonymes. Elles sont « pleines de sens » comme, plus particulièrement, Los Angeles et sa saturation d'affiches et de messages publicitaires, et pourtant, comme le remarque Antonio Costa, elles « se présentent au flâneur comme un cryptogramme »<sup>165</sup> dont les signes hétérogènes sont indéchiffrables ». « Les personnages rencontrés dans les films d'Antonioni ne semblent ni lire, ni même voir les codes de la société dans

<sup>162</sup> C. Scemama-Heard, *op. cit.*, p. 26.

<sup>163</sup> Michelangelo Antonioni cité par Aldo Tassone, *op. cit.*, p. 40.

<sup>164</sup> C. Scemama-Heard, *op. cit.*, p. 39.

<sup>165</sup> A. Costa, in L. Cuccu, *op. cit.*, p. 124.

laquelle ils évoluent, remarque Céline Scemama-Heard. Ils sont en présence absolue du réel : un détachement quant au sens et un attachement quant aux choses. Ils échappent aux codes et se retrouvent face au désert d'un monde surcodé qui pour eux ne fait pas sens »<sup>166</sup>. C'est de l'association d'une pluralité de codes, en l'absence de sens que naît le sentiment d'étrangeté.

La ville apparaît comme une sorte de désert, un lieu de perte : de sens, de repère, d'identité, de vue.

L'impression de désert vient aussi du rapport entre le personnage et son environnement. Cette impression de lieu dépeuplé peut être liée au regard que porte le personnage sur le monde. Un paysage analogique où la solitude des personnages et leur déconnexion de la réalité se reflètent sur les lieux. Mais en même temps le paysage se constituant chez Antonioni comme un univers, il semble aussi qu'il puisse se présenter en tant que désert, dans le sens où les personnages paraissent étrangers et ont tendance à être rejetés hors du champ. Soit par des effets de décadage qui décentrent le personnage ou le place carrément hors-champ, soit par des effets de surcadage, des cadres à l'intérieur du cadre où le personnage apparaît comme collé artificiellement à son environnement. Une « absence au monde »<sup>167</sup> des personnages qui fait ressentir le paysage vide même quand les personnages sont présents, et qui transforme tous les types de lieux en déserts.

C'est aussi l'absence de repères dans l'espace qui rend les lieux désertiques. Un espace qui apparaît souvent illogique et labyrinthique par des ellipses, des successions de plans inhabituels et surprenants dans les angles de prise de vue. Le spectateur est désorienté et ne peut avoir une vision globale et rationnelle des lieux. De plus, le cinéaste utilise souvent les différentes focales à l'encontre de leur fonction initiale. Le téléobjectif pour filmer de grandes étendues en aplatissant les perspectives, ce qui donne un caractère irréel aux paysages ; le grand angle pour filmer des lieux étroits, ce qui ne crée pas la sensation attendue d'un agrandissement de l'espace, mais celle d'une déformation qui leur donne un caractère étrange là aussi.

---

<sup>166</sup> C. Scemama-Heard, *op. cit.*, p. 9.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 27.

Les lieux les plus anodins, qui pourraient être uniquement les lieux de l'intrigue, deviennent en eux même intrigants : des « espaces (...) qui échappent à l'identification évidente. Rome n'est plus Rome, Venise n'est plus Venise ». Antonioni fait en sorte que le regard du spectateur, comme celui du personnage, s'arrête sur les choses et se mette à douter de leur réalité, de leur familiarité apparente, saisi par un doute troublant semblable à celui que nous ressentons parfois devant un mot familier dont la sonorité nous frappe, soit que nous l'ayons trop répété ou qu'il soit étrangement prononcé. La présentation de l'espace chez Antonioni est similaire puisque c'est souvent par la persistance, par la répétitions du plan ou par la singularité de la prise de vue, que le lieu (ou la chose) se met à prendre une autre résonance. La distinction s'estompe entre le proche et le lointain, entre le grand et le petit, entre le connu et l'inconnu.<sup>168</sup>

Un espace sans référence qui finit par vivre « monstrueusement » comme le remarque Andrea Martini<sup>169</sup>. Sans les repères habituels, le sens habituel, ce sont des formes qui se succèdent et qui dans le vide prennent une existence autre.

## 2. Des images « vides »

Ce sont les images même du cinéaste qui transportent le vide. Lorsque Pascal Bonitzer parle de l'obsession du cinéaste pour le désert, il remarque : « Le désert, c'est le champ vide, ce dont le cinéma d'Hollywood n'a jamais voulu entendre parler »<sup>170</sup>. C'est une remise en question de sa pratique. Antonioni vide l'image, bouscule le spectateur et sa perception habituelle de la réalité. Le cinéaste semble faire le vide pour retrouver la pure apparence des choses dans une sorte de phénoménalisation du visible.

L'image peut apparaître vide par la raréfaction de ses composantes<sup>171</sup>, mais aussi alors qu'elle contient de nombreux éléments. Comme pour les lieux et ce qu'en dit Céline Scemama-Heard, la perception du plein et du vide est fonction de la présence ou de l'absence de repères.

En premier lieu, la vacuité de l'image se manifeste quand le champ apparaît effectivement vide, ce qui est particulièrement ressenti par la grande présence des paysages désertés – le parc de *Blow up*, mais surtout les immensités désertiques de

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>169</sup> Andrea Martini, in L. Cuccu, *op. cit.*, p. 136.

<sup>170</sup> Pascal Bonitzer, in L. Cuccu, *op. cit.*, p. 324.

<sup>171</sup> Gilles Deleuze parle de l'image *raréfiée* : Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 24.

*Zabriskie Point* et de *Profession : Reporter* qui engendrent beaucoup d'images vides. L'image peut aussi avoir l'air vide quand elle contient très peu d'éléments. Mais comme le remarque José Moure, le vide est particulièrement sensible non seulement par le peu d'éléments que l'image contient mais surtout par la perte du potentiel de ces composants. Ainsi certains paysages naturels ou urbains, comme par exemple cet univers de béton visible dans les premiers plans de *Blow up* qui semble comme « un ensemble amorphe qui a éliminé tout ce qui se passait ou agissait en lui et qui n'expose plus que des puissances, des qualités pures »<sup>172</sup>. L'image peut aussi contenir un élément tel que, par exemple, dans un plan énigmatique, toujours au début de *Blow up*, une sculpture abstraite dévoilée après le passage des jeunes mimes, élément qui apparaît quelconque, non lié à l'histoire.

L'impression de vacuité peut aussi s'expliquer par la composition de l'image. Nombreuses sont les images dont le centre est occupé par le vide comme, par exemple, dans la dernière séquence de *Profession : Reporter* où la place occupe le centre de l'image et les personnages semblent rejetés à la périphérie du champ. C'est aussi ce que l'on retrouve dans la séquence qui se passe dans l'appartement de Rachel où si l'appartement est plein, le fait que les figures restent à l'extrémité du champ créé le vide. Ce peut être aussi par un espacement inhabituel des figures, comme ces vastes intervalles entre les personnages dans la séquence des photographies dans le parc de *Blow up*.

Au-delà de ces effets de vide assez évidents, il peut émaner un étrange sentiment de vacuité d'images qui apparaissent pourtant pleines. Cela peut s'expliquer lorsque l'image est atteinte dans sa visibilité même, suspendant le spectateur dans le vide. La vision du spectateur peut être obstruée par des éléments du décor qui s'interposent entre la figure et le regard, comme par exemple les écrans noirs de la mise en scène des mannequins dans le studio de Thomas dans *Blow up*, sur lesquels le regard bute. Mais la vision peut aussi être voilée. Ainsi en est-il pendant la séquence dans la Vallée de la Mort de *Zabriskie Point* où les nuages de poussière brouillent la vue. Le manque de visibilité peut aussi venir du trop grand éloignement. Thomas dans le parc, Mark et Daria courant et se roulant dans les dunes de la Vallée de la Mort, Locke perdu dans le désert africain, ont tendance à se perdre dans le lointain.

---

<sup>172</sup> J. Moure, *op. cit.*, p. 90.



Mais inversement ce peut être la trop grande proximité, le manque de recul, qui gêne la vision. Ainsi en est-il dans les prises de vue du parc de *Blow up*, où les perspectives écrasées bouleversent les repères spatiaux du spectateur, et créé une impression d'étrangeté.

Parfois l'image en vient à se réduire à une étendue indéfinie. On pense aux images de désert (plan de sable dans *Zabriskie Point* et *Profession : Reporter*), aux images de surfaces de toutes sortes ; murs, parois, portes comme celles du studio de développement de Thomas dont la couleur envahit l'écran. Sans repères par rapport à l'angle, ni à l'échelle de prise de vue, sans indices, ces images ne renvoient à rien d'identifiable. Elles sont illisibles, non-figuratives ou abstraites. Mais le sens finit toujours par revenir, un personnage, une silhouette, un objet, entrant dans le champ, rapportant un sens à l'image. Ainsi par exemple au début de *Profession : Reporter*, ce fond neutre sur lequel vient finalement se découper le profil du visage de Locke dont le volume tranche sur la platitude du désert. Noël Burch a qualifié ce type d'image à lisibilité suspendue de « plans à appréhension décalée » : « Dans *La Nuit*, Antonioni introduit à plusieurs reprises un procédé tout à fait original, par lequel l'échelle réelle du champ vide reste parfaitement indéterminée avant que l'entrée du personnage ne la définisse »<sup>173</sup>.

L'impression de vacuité peut aussi venir du cadrage. José Moure parle de déterritorialisation de l'image<sup>174</sup>, reprenant ce concept de Gilles Deleuze et Felix Guattari<sup>175</sup> : quand le cadre « opère comme un système marqué de clôture et de séparation »<sup>176</sup> et semble abstraire l'image de son espace référentiel. Nombreux sont les effets de surcadrage, de cadre dans le cadre : portes, fenêtres, miroir, pare-brise et vitres de voiture comme au début de *Profession : Reporter*, où Locke n'apparaît qu'à travers les vitres de sa voiture. Ces surcadres isolent la figure, l'objet ou le lieu qui semblent comme « mis sous vide ». Il y a aussi des décadres, des décentrement des personnages dans l'image, « suspendant la figure décadree au vide menaçant d'un hors champ »<sup>177</sup>.

<sup>173</sup> Noël Burch, *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, Coll. Folio/Essai, 1986, p. 54.

<sup>174</sup> J. Moure, *op. cit.*, p. 97.

<sup>175</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *op. cit.*

<sup>176</sup> J. Moure, *op. cit.*, p. 97.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 98.

Par le traitement de l'image, raréfiée, atteinte dans sa visibilité et dans sa lisibilité jusqu'à tendre vers la non-figuration, ou par les cadrages qui ont tendance à déterritorialiser l'image de son espace référentiel, Antonioni porte le visible jusqu'aux limites de la figuration, au point où l'on bascule dans l'abstrait, oscillant sans cesse entre « sens » et « non sens ». Le regard d'Antonioni cherche à retirer aux lieux et aux objets toute présence anecdotique dans un regard à la fois phénoménologique et esthétique proche de l'abstraction.

Une « abstraction » qui peut être géométrique, comme la définit José Moure, « du visible comprimé dans des effets de surface, dans une tension entre l'aplat de l'image et l'illusion contesté de la profondeur, dans des jeux de lignes pures, de contours nets, d'angles vifs : l'excès de formes »<sup>178</sup>. Ainsi ces plans de la sortie d'usine de *Blow up*, par exemple, aux perspectives aplaties et au cadrage très pictural avec des effets de surcadrage : plan à travers des grilles, ou encadré d'une grande arcade. Mais cette abstraction peut aussi être informelle, comme dans les nombreux plans de surfaces indéfinies, « du regard qui se dessaisit, du visible à l'abandon qui s'expose comme une matière confuse et chaotique (...) : l'absence de formes »<sup>179</sup>.

---

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 102.

## C. VERS UN ESPACE NOMADE

Si le désert paraît s'étendre au-delà de sa seule réalité géographique, c'est non seulement par cette impression de vacuité en tout lieu, mais aussi par un sentiment de flottement, tel que l'on peut le ressentir dans le désert, cet espace sans limites et sans structures. Les personnages, en état de flottement, semblent parcourir le récit et l'espace tels des nomades dans le désert. Gilles Deleuze et Félix Guattari dans leur ouvrage *Mille Plateaux* se sont intéressés au nomadisme. Il ne s'agit pas de faire un parallèle entre la pensée de Deleuze et Guattari et l'œuvre d'Antonioni. Mais s'ils ont utilisé cette notion de nomadisme dans une réflexion philosophique bien plus vaste, il n'en reste pas moins que certaines de leurs observations nous ont semblé particulièrement intéressantes pour évoquer certains aspects du cinéma d'Antonioni. Ainsi les personnages d'Antonioni, tels les nomades décrits par Deleuze et Guattari « n'ont pas d'histoire, ils n'ont qu'une géographie »<sup>180</sup>. Leur trajet semble avoir pris « toute la consistance »<sup>181</sup>. Ils traversent des espaces qui, comme le désert, paraissent sans limites et sans structures, des « espaces lisses ». Car, à l'inverse de l'espace sédentaire « strié par des murs, des clôtures et des chemins entre les clôtures, l'espace nomade est lisse, seulement marqué par des « traits » qui s'effacent et se déplacent avec le trajet »<sup>182</sup>.

### 1. Des personnages nomades

« Les nomades n'ont pas d'histoire, ils n'ont qu'une géographie ». Cette phrase de Gilles Deleuze paraît tout à fait définir Thomas, Mark et Locke ainsi que tous les personnages antonionien d'ailleurs. En effet, on retient plus des personnages leur mouvement et leur trajet tout au long des films que leur histoire, leur caractère et leur passé. Que ce soit Thomas, Mark ou Locke, nous ne savons presque rien d'eux. Le spectateur au début des films se trouve projeté dans le présent immédiat des personnages. Dans *Blow up*, nous voyons Thomas sortir d'un asile de nuit, courir vers sa voiture et se rendre dans un studio pour prendre des photos. Dans *Zabriskie Point*, Mark interrompt tout à coup la conversation de jeunes dans un meeting et, dans *Profession : Reporter*, Locke apparaît dans un petit village du Tchad en train de

<sup>180</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, 1980, p. 490.

<sup>181</sup> *Ibid*, p. 471.

<sup>182</sup> *Ibid*, p. 472.

chercher quelque chose. Plongé dans une aventure en cours, c'est par bribes disséminées durant les films que le spectateur apprend quelques informations, mais rien qui ne puisse constituer véritablement un personnage. Nous apprenons assez tard leur prénom. Thomas et Mark n'ont même pas de nom de famille, et l'on apprend celui de Locke au moment où il en change. Nous devinons leur profession, mais ils ne semblent pas vraiment intégrés dans leur milieu social, se situant toujours quelque peu en bordure. Thomas, qui a tous les aspects du photographe de mode des années soixante, ne semble pas pour autant totalement dans cet état d'esprit. Comme on le constate, il apparaît décalé pendant la fête de Ron où tout le monde fume, et s'il prend part à la cohue pour s'emparer du morceau de guitare de Jimmy Page lors du concert des Yardbirds, il le jette à la sortie. Mark s'exclut d'emblée des discussions des étudiants en grève, et Locke renonce à son métier dès le début du film. Les personnages apparaissent sans ancrage familial, et il n'y a presque aucune référence à leur passé. Thomas apparaît seulement lié à Bill et à son amie et rien n'est dit sur la nature de ce lien, Mark évoque à un moment sa sœur croisée furtivement à un carrefour et quelques informations nous éclairent sur la vie de Locke, une vie qu'il vient de quitter.

Tout au long du film nous suivons le déplacement des personnages dans une succession d'épisodes, succession qui apparaît plus comme une suite de présents immédiats, que comme une construction dans le temps qui élaborerait une identité et une personnalité au personnage qui nous apparaît, à la fin du film, toujours aussi inconnu, sans passé ni projet.

Thomas, Mark et Locke, dans leurs longs trajets en voiture ou en avion, comme dans leur déambulation à pieds, sont toujours en déplacement. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer qu'il y a beaucoup de mouvements de caméra, soit qui suivent les personnages, soit qui s'en séparent en prenant leur autonomie. Céline Scemama-Heard qualifie ce mouvement perpétuel qui semble sans but d'*errance* : « La trajectoire erratique correspond à une intermittence, à une irrégularité, à un mouvement apparemment indéterminé ; l'individu errant est celui qui n'a pas de point d'ancrage précis, tel qu'on définit le nomade »<sup>183</sup>. En effet, les personnages sont toujours entre deux lieux, ils ne restent jamais fixés très longtemps dans un même endroit, ils s'arrêtent pour repartir aussitôt. C'est la trajectoire qui semble définir le personnage plus que les lieux où il passe, tout comme le nomade tel que le définit Gilles Deleuze :

---

<sup>183</sup> C. Scemama-Heard, *op. cit.*, p. 71.

Le nomade [...] va d'un point à un autre, il n'ignore pas les points (points d'eau, d'habitation, d'assemblée, etc.). Mais la question, c'est ce qui est principe ou seulement conséquence dans la vie nomade. En premier lieu, même si les points déterminent les trajets, ils sont strictement subordonnés aux trajets qu'ils déterminent, à l'inverse de ce qui se passe chez le sédentaire. Le point d'eau n'est que pour être quitté, et tout point est un relais qui n'existe que comme relais<sup>184</sup>.

La trajectoire de Thomas, Mark et Locke est voisine de celle du nomade en ceci qu'ils se rendent dans des lieux qui ne sont pas des buts en soi, mais qui apparaissent comme des relais, des lieux transitoires, des lieux de passages. Il y a d'ailleurs beaucoup de lieux de passage à proprement parler : portes, fenêtres, escaliers, couloirs. Ces personnages ne semblent pas avoir de demeure fixe ou, plutôt, sont des étrangers aux lieux qu'ils occupent mais qu'ils n'habitent pas vraiment. Ainsi en est-il du studio de Thomas, de la chambre inhospitalière de Mark, de l'ancienne maison de Locke et des multiples chambres d'hôtel. Les personnages apparaissent donc en état de flottement, indéterminés dans leur identité, et jamais ancrés dans un lieu.

L'évolution de l'intrigue semble prise elle aussi dans cette errance des personnages. On peut même dire qu'il n'y a justement pas vraiment d'évolution de l'intrigue. Antonioni écrit : « Ce qu'on appelle ordinairement la ligne dramatique ne m'intéresse pas (...) les histoires sont au besoin sans début ni fin, sans scène clef, sans courbe dramatique, sans catharsis, elles peuvent être faites de lambeaux, de fragments... »<sup>185</sup>. En effet, la narration ne semble pas partir d'un élément fondateur pour arriver à un aboutissement. Au début des films, le spectateur semble projeté au milieu d'une histoire : au milieu d'une ville assaillie par des jeunes mêmes dans *Blow up*, au milieu d'un débat d'étudiants dans *Zabriskie Point*, et sur la place d'un village pendant la recherche de Locke. Ce qui constitue l'élément fondateur de l'intrigue n'est jamais avéré et semble vite oublié : le meurtre de *Blow up*, le tir de Mark sur le policier, Locke qui devient trafiquant d'armes mais qui semble oublier sa mission en cours de route. Les fins restent toujours ouvertes. Dans *Blow up*, on ne sait pas si le meurtre a véritablement eu lieu et dans *Zabriskie Point* et *Profession : Reporter*, même si la fin correspond à la mort des héros, le fait que la caméra continue de tourner après leur

<sup>184</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *op. cit.*, p. 471.

<sup>185</sup> M. Antonioni, *op. cit.*, p. 167.

disparition laisse aussi la fin en suspend. Ainsi, il n'y a pas de point d'ancrage dans le récit, d'évènements avérés ou ponctuant une narration qui évoluerait vers une résolution. Il semble que ce soit le trajet qui soit devenu l'intérêt du film. Comme l'écrivent Gilles Deleuze et Félix Guattari à propos du nomade : « Un trajet est toujours entre deux points, mais l'entre-deux a pris toute la consistance, et jouit d'une autonomie comme d'une direction propre »<sup>186</sup>.

Le fil de l'intrigue se perd, ne va pas d'un point précis à un autre mais s'égaré sur de multiples lignes de fuite. Ainsi par exemple si Thomas aperçoit la forme d'un cadavre sur ses agrandissements et se rend au parc pour voir le corps, il n'y aura pourtant pas de suite à l'évènement. Que ce soit par l'interruption de la jeune femme ou par celle des jeunes filles, parce que Thomas s'arrête au *Ricky Tick* ou parce qu'il s'endort à la soirée de Ron, l'intrigue est dispersée dans l'errance du personnage. Ces multiples ouvertures sont accentuées aussi par les digressions de la caméra qui quitte les personnages et l'histoire. C'est souvent le cas dans *Profession : Reporter* où la caméra abandonne Locke pour s'attarder sur le paysage, les habitants du village africain, le bédouin qui marche dans le désert (un nomade justement), etc. Alberto Boatto remarque l'importance de ces digressions par rapport à ce qui devrait être le fil directeur de l'histoire : « l'évènement se déroule (...) dans une dispersion absolue qui place au même niveau les détails futiles et les éléments importants »<sup>187</sup>. Le récit n'est pas « organique » remarque Céline Scemama-Heard, chaque séquence n'est pas un élément de la construction du récit, « comme le trajet du nomade, écrit-elle, chaque point d'arrêt n'est pas un acquis qui s'ajoute pour former un tout cohérent [...] »<sup>188</sup>.

<sup>186</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *op. cit.*, p. 472.

<sup>187</sup> Alberto Boatto, « Les structures narratives chez Antonioni », in C. Di Carlo, *op. cit.*, p. 209.

<sup>188</sup> C. Scemama-Heard, *op. cit.*, p. 58.

## 2. Des espaces lisses

Cet état de flottement que l'on ressent chez le personnage et dans le récit se retrouve également dans l'espace. Le personnage nomade occupe un espace lisse.

Cela se ressent tout d'abord dans la nature de certains paysages qui semblent refléter l'état intérieur des personnages. Paysages horizontaux et infinis, univers immobiles qui ne semblent offrir aucun point d'ancrage. Cela est particulièrement éloquent dans *Profession : Reporter*, alors que Locke s'effondre en plein désert près de sa voiture ensablée. Beaucoup de critiques ont relevé l'aspect analogique du désert en tant que reflet du « désert de l'âme » du protagoniste. Un espace à perte d'horizon, infini et illimité, qui semble refléter l'impossibilité de Locke d'entrer en contact avec le monde, de s'enraciner. Dans *Zabriskie Point*, les étendues désertiques et le brouillard de sable semblent aussi souligner l'état de flottement des personnages. Dans *Blow up* l'immobilité, les perspectives allongées et la lumière irréaliste du parc, paraissent être l'écho de l'impossibilité de Thomas de capter le réel.

De plus, comme nous l'avons déjà évoqué, le paysage paraît doté d'une existence autonome. En cela, le personnage peut sembler étranger à son environnement. La caméra a tendance à quitter le personnage pour filmer le paysage ou à montrer l'espace avant que le personnage n'entre dans le champ, ce qui révèle par là même la distance qui s'établit entre le personnage et son milieu, leur coexistence parallèle. *Profession : Reporter* est particulièrement représentatif dans ces séquences où Locke passe hors-champ : dans le désert où la caméra le quitte pour filmer les alentours, puis dans l'avant dernière séquence du film où dans un travelling avant, Locke passe hors champ, hors du monde et la caméra se dirige vers la place du village. Quand la caméra montre l'espace avant l'entrée du personnage, ce dernier, lorsqu'il pénètre le champ, semble alors véritablement envahir l'espace. Céline Scemama-Heard remarque très justement : « Collé artificiellement à son environnement, il apparaît alors comme étant à la surface du monde sans jamais y adhérer véritablement »<sup>189</sup>. Par ailleurs le surcadrage, les multiples cadres à l'intérieur du cadre, insistent particulièrement sur ce détachement des personnages. Locke apparaît souvent à travers des vitres, des portes, des fenêtres, des grilles qui caractérisent son décalage par rapport au monde. Les effets de décadrage,

---

<sup>189</sup> C. Scemama-Heard, *op. cit.*, p. 22.

de déplacement de la figure qui n'apparaît plus au centre de l'image, mais en bordure, accentuent aussi cette sensation de distance entre l'homme et le monde.

L'impression de flottement est aussi due à l'absence de repères dans l'espace, au caractère illogique de l'espace dans lequel le spectateur est désorienté et où les personnages s'égarerent. La façon dont Antonioni filme les lieux paraît empêcher une vision globale et rationnelle de celui-ci. Il y a par exemple ces nombreux plans que l'on croit subjectifs, comme par exemple à la fin de *Blow up* quand la caméra qui suit le regard de Thomas remonte vers les branches de l'arbre, puis effectue un panoramique pour se terminer par l'entrée du personnage dans le champ, phénomène que l'on retrouve aussi dans *Zabriskie Point*, alors qu'un vaste panoramique semble nous retransmettre la vision du policier qui regarde autour de lui le paysage vide, le personnage apparaît finalement dans le champ. Cela bouleverse la perception logique de l'espace et tend à le rendre labyrinthique. Par ailleurs, le spectateur est aussi désorienté par des changements de prises de vue inattendus. Par exemple de se retrouver tout à coup au dessus de la voiture de Thomas puis dans sa voiture, derrière sa tête. Par ailleurs, les changements « brutaux » de lieux, surtout nombreux dans *Profession : Reporter*, notamment avec les extraits de documents qui nous transportent tout à coup en Afrique, donnent l'impression que les lieux sont juxtaposés et n'ont pas de lien logique entre eux. Gilles Deleuze parle de morceaux d'espaces déconnectés : ils ne sont pas liés les uns aux autres, il y a une discontinuité spatiale qui fait ressentir l'espace comme instable et incohérent.

Cet espace dispersé est aussi modifié par l'utilisation des différentes focales à l'inverse de leur fonction initiale. Le téléobjectif qui écrase les perspectives, le grand angle qui déforme les lieux étroits ont tendance à transformer les lieux en espaces étranges.

Il y a par ailleurs ces nombreux « plans à appréhension décalé » de surfaces ou d'éléments indéterminés, où par le manque d'indication de l'échelle et de l'angle de prise de vue, la lisibilité de l'image est suspendue. Que l'objet soit immense ou minuscule (plans de désert ou de mur par exemple), le plan fragment, étant abstrait de son contexte par le cadre, devient un monde. Pascal Bonitzer écrit : « la destruction du cadre au profit d'un cadrage nomade, (...) la substitution, à la délimitation territoriale du cadre, de cette déterritorialisation que signifie le cadrage, implique une désorganisation, une décomposition profonde de l'image, et corrélativement une



désorientation du sujet dans l'espace »<sup>190</sup>. Cette « déterritorialisation de l'image »<sup>191</sup> remarque Céline Scemama-Heard, « confronte l'homme au désert dans lequel il ne peut organiser ses repères, ses marques, car les choses se donnent à voir comme nouvelles, elles ne contiennent pas autre chose que leur matière, leur forme, leur volume »<sup>192</sup>. Le cinéaste sort les images de leur signification qui les enferment dans le code et ouvre la perception.

D'ailleurs, la source de perception de cet espace demeure elle aussi en flottement. En effet l'appartenance du regard reste insaisissable, ne peut être attribuée à aucune instance stable et déterminée.

Antonioni brouille la distinction entre ce qui serait un regard subjectif et ce qui serait un regard objectif. La caméra a tendance à s'affirmer, à prendre son autonomie, mais en n'imposant pas pour autant un regard objectif plutôt une autre subjectivité, « une instance mystérieusement et subjectivement marquée, écrit José Moure, qu'on ne peut rapporter ni au point de vue du personnage, ni au point de vue tout à fait objectif d'un narrateur neutre et anonyme »<sup>193</sup>. Cela se ressent lorsque la caméra quitte les personnages pour filmer les alentours. Il y a en outre ces fameux plans qui semblent être des plans subjectifs mais qui sont démentis par l'entrée du personnage dans le champ. Ainsi il ne s'agit pas du regard du personnage, mais pourtant la présence d'un regard est manifestée par cet effet surprenant, un regard que l'on ne peut pas rapporter au personnage mais qui pourtant paraît subjectif. Il y a aussi des angles de prises de vues ne pouvant pas correspondre à la vision des personnages, mais paraissant pourtant émaner d'une instance mystérieuse (on pense par exemple à ce plan depuis l'entrée du parc dans *Blow up*).

Ainsi l'espace semble découvert par une subjectivité invisible qui ne se réfère pas aux personnages, une sorte d'autre regard, un regard errant qui ne renvoie pas à un centre d'énonciation, un regard en suspend qu'il est inutile de vouloir attribuer à un sujet précis : « Quant à la distinction du subjectif et de l'objectif, elle tend aussi à perdre de son importance (...). On tombe en effet dans un principe d'indéterminabilité, d'indiscernabilité : on ne sait plus ce qui est imaginaire ou réel, physique ou mentale

---

<sup>190</sup> Pascal Bonitzer, *Peinture et Cinéma, décadrajes*, Paris, Cahiers du cinéma –Editions de l'Etoile, 1995, p. 66.

<sup>191</sup> Terme utilisé par Gilles Deleuze et repris par Pascal Bonitzer.

<sup>192</sup> C. Scemama-Heard, *op. cit.*, p. 46.

<sup>193</sup> J. Moure, *op. cit.*, p. 136.

dans la situation, non pas qu'on les confonde, mais parce qu'on n'a pas à le savoir, et qu'il n'y a même plus lieu de se le demander »<sup>194</sup>. Le regard ne renvoie pas à un sujet stable et déterminé, il est omniprésent et se manifeste en tout instant. La fin des trois films le révèle particulièrement. A la fin de *Blow up*, après un plan rapproché de Thomas, nous le voyons tout à coup dans un plan très éloigné. Le changement prompt d'échelle et la vision en plongée sur la silhouette minuscule semblent proclamer l'existence autonome d'un regard. Dans la dernière séquence de *Zabriskie Point*, par la multiplicité des points de vue et la répétition du moment de l'explosion, se ressent la multiplication du regard sur le même objet, un regard qui ne peut correspondre à un sujet, à un foyer d'énonciation. De même, dans l'avant dernier plan de *Profession : Reporter*, Locke mort, la caméra maintient son regard, un regard sans attache, que l'on ne peut pas attribuer au fantôme de Locke, qui n'est pas non plus un regard objectif. C'est un regard qui s'impose dans son mystère. Comme le remarque Céline Scemama-Heard, il n'y a pas de centre, mais une indiscernabilité, pas une unité « mais une multiplicité à partir de laquelle s'ouvre une perception nouvelle, celle du regard nomade [...]. Le regard nomade se manifeste comme étant dégagé de toute détermination, il est errant car sans origine, sans direction, sans attache, il ne prédétermine rien car il n'est pas déterminé. »<sup>195</sup>. Ce regard nomade qui n'a pas de point d'appui et ne peut s'enraciner dans un personnage, apparaît comme étant autonome et donne un sentiment de liberté totale puisque étant libéré du récit.

Ainsi dans cette indiscernabilité de l'énonciation, qui ne crée pas plusieurs foyers d'énonciation mais tend à ne pas en avoir, Antonioni annule les frontières, efface les repères. La notion d'appartenance n'a pas lieu d'être dans l'existence nomade. Comme l'écrivent Deleuze et Guattari : « l'espace sédentaire est strié, par des murs, des clôtures, tandis que l'espace nomade est lisse, seulement marqué par des « traits » qui s'effacent et se déplacent avec le trajet (...) Le nomade, l'espace nomade est localisé, non pas délimité »<sup>196</sup>.

---

<sup>194</sup> G. Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 15.

<sup>195</sup> C. Scemama-Heard, op. cit., pp. 107-108.

<sup>196</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Milles Plateaux*, op. cit., p. 472.

## CONCLUSION

Comment regarder ce voyage d'Antonioni à travers le monde ? Un mouvement de nomadisme de l'artiste qui quitte son pays pour effectuer un périple, voyager et ne pas se fixer pendant dix ans, dessinant une cartographie prise entre le désert et le tumulte des révolutions contemporaines.

Un mouvement de découverte de nouvelles sociétés, un mouvement que l'on pourrait qualifier d'engagement. Le cinéaste s'est en effet systématiquement dirigé au cœur de révolutions. D'une société en bouleversement dans le « Swinging London » de *Blow up*, Antonioni a suivi le foyer de contestation jusqu'à Los Angeles, centre de la révolution étudiante dans *Zabriskie Point* pour se retrouver, dans *Profession : Reporter*, proche du foyer de la guérilla du Tchad et suivre ensuite la carte du trafic d'arme à travers l'Europe.

Mais en même temps il y a chez lui une distanciation singulière. Des lieux qui apparaissent vacillants, atteints dans leur réalité, et une œuvre qui s'ouvre aux lignes de fuite du désert. Mais cette distanciation n'est pas pour autant un abandon et peut être vue aussi comme une certaine forme de révolte, un certain type d'engagement.

Roland Barthes dans son texte *Cher Antonioni...*, un des rares textes dont le cinéaste parle comme étant proche de son œuvre, remarque la vigilance d'Antonioni à l'égard de l'histoire, son ouverture à l'époque qui reste en permanence d'une grande subtilité par le fait que l'artiste ne plaque pas une idéologie, « cette acuité de discernement qui lui permet de ne jamais confondre le sens et la vérité »<sup>197</sup>. L'art d'Antonioni fait vaciller le sens :

Je pense à Matisse dessinant un olivier, de son lit, et se mettant, au bout d'un certain temps, à observer les vides qui sont entre les branches, et découvrant que par cette nouvelle vision il échappait à l'image habituelle de l'objet dessiné, au cliché « olivier ». Matisse découvrait ainsi le principe de l'art oriental, qui veut toujours peindre le vide,

---

<sup>197</sup> Roland Barthes, « Cher Antonioni... », in C. Di Carlo, *op. cit.*, p. 288.

ou plutôt qui saisit l'objet figurable au moment rare où le plein de son identité choit brusquement dans un nouvel espace, celui de l'Interstice. D'une certaine manière votre art est lui aussi un art de l'Interstice.<sup>198</sup>

« Ni dogmatique, ni insignifiant »<sup>199</sup>, l'art du cinéaste par cette ouverture du sens apparaît comme un engagement : « [P]arce que le sens dès lors qu'il est fixé et imposé, dès lors qu'il n'est plus subtil devient un instrument, un enjeu du pouvoir. Subtiliser le sens est donc une activité politique seconde, comme l'est tout effort qui vise à effriter, à troubler, à défaire le fanatisme du sens »<sup>200</sup>.

Une remise en cause du dogme qui entre justement en résonance avec ces sociétés en contestation, lieux d'ouvertures par des remises en cause des structures et le désir de sortir d'un type de société. L'idée de nomadisme et d'errance est d'ailleurs aussi liée à cette époque de contestation. Les *Drop out*, que l'on retrouve dans les personnages de Mark et de Locke, les *Road movies*. *Zabriskie Point* est considéré comme l'un des premiers *Road movie* et au moment du tournage Dennis Hopper tournait *Easy Rider*, symbole de cette jeunesse révoltée. L'ouest et ses grands espaces avaient déjà été exploités, principalement par John Ford et ses très nombreux westerns dont *La Chevauchée Fantastique* tournée pour la première fois dans la *Monument Valley*. L'Ouest américain semble ouvrir aux lignes de fuite. Gilles Deleuze, qui aborde l'existence nomade comme une machine de guerre contre l'appareil d'état, parle de l'Ouest américain « avec ses indiens sans ascendance, sa limite toujours fuyante, ses frontières mouvantes et déplacées, [...] où se conjuguent le voyage, l'hallucination, la folie, [...], l'expérimentation perceptive et mentale, la mouvance des frontières, le rhizome (Ken Kesey et sa machine à brouillard ; la génération beatnik, etc »<sup>201</sup>. D'ailleurs, autre cinéaste européen par excellence du *Road movie*, Wim Wenders, très influencé par Antonioni<sup>202</sup>, est allé tourner dans ces paysages. *Alice dans les villes* (1971), est un voyage entre Côte Est des Etats Unis et retour en Allemagne via la Hollande, *Paris Texas* (1984) fut entièrement tourné aux Etats-Unis, entre désert et Côte Ouest.

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>201</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>202</sup> Wim Wenders a d'ailleurs aidé Antonioni à réaliser *Par delà les nuages*.

Il y a aussi une démarche proche du Land Art dans les films d'Antonioni par ce « retour à la terre », ce passage des foyers effervescents des sociétés dans *Blow up* et *Zabriskie Point* – avec toute cette esthétique liée au Pop Art, vêtements pop, design pop, lieux pop – au désert vert monochrome et aux vastes déserts américains, premiers lieux d'expérimentation de Walter De Maria, Michael Heizer, Robert Smithson, artistes du Land Art désireux d'échapper à la société de consommation et de sortir l'art des musées.

Le cinéaste semble chercher à repousser les frontières dans son art même. En travaillant sur différents supports d'images : films, photographies, peintures. La réalisation de son œuvre picturale des *Montagnes Magiques* est l'exemple de ces multiples passages. Des dessins déchirés, reconstitués en montagnes miniatures, photographiées et agrandies, devenues des peintures. L'artiste cherche constamment à aller au-delà de l'image comme dans cet agrandissement des *Montagnes Magiques*, ce procédé qui devient le thème de tout un film : *Blow up*. L'artiste, dans sa recherche permanente, désigne et interroge la frontière, la limite, la béance située entre l'image et le réel.

Ainsi le cinéma d'Antonioni apparaît comme un cinéma d'ouverture, non pas seulement en tant que détachement mais, justement aussi, comme un certain type d'engagement.

## BIBLIOGRAPHIE

## 1/ ECRITS DE MICHELANGELO ANTONIONI

ANTONIONI Michelangelo, *Chung Kuo. Cina*, Torino, Ed. Einaudi, 1974.

ANTONIONI Michelangelo, *Techniquement douce*, Paris, Ed. Albatros, coll. « Ça cinéma », 1978.

ANTONIONI Michelangelo, « L'horizon des évènements », in *Cahiers du cinéma*, n°290, Juillet 1978.

ANTONIONI Michelangelo, « Michelangelo Antonioni », in *Caméra stylo*, n°3, Novembre 1982.

ANTONIONI Michelangelo, *Antonioni, le montagne incantate : la biennale*, Venise, Ed. La Biennale de Venise, 1983.

ANTONIONI Michelangelo, *Comincio a capire*, Valverde, Ed. Il Girasole, 1999.

ANTONIONI Michelangelo, *Ecrits*, Edition établie par Alain Bonfand et Didier Semin d'après le recueil « fare un film è per me vivere », Paris, Ed. Images Modernes, 2003.

ANTONIONI Michelangelo, *Sul cinema*, Préf. de Carlo di Carlo et Giorgio Tinazzi, Venise, Ed. Marsilio, 2004.

ANTONIONI Michelangelo, *Scénarios non réalisés*, Paris, Ed. Images Modernes, 2004.

ANTONIONI Michelangelo, *Ce bowling sur le Tibre*, Paris, Ed. Images Modernes, 2004.

## 2/ OUVRAGES ET ARTICLES SUR MICHELANGELO ANTONIONI

BERNARDI Sandro, « Michelangelo Antonioni, peripheral narrator », in *Rassegna della letteratura italiana*, Janvier - Juin 2003.

BERNARDI Sandro, *Antonioni, personnage paysage*, Saint-Denis, Ed. Presses Universitaires de Vincennes, avril 2006.

BONFAND Alain, *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*, Paris, Ed. Images Modernes, 2003.

CHATMAN Seymour et DUNCAN Paul, *Michelangelo Antonioni: l'investigation*, Londres, Ed. Taschen, 2004.

GOLDMANN Annie, *Cinéma et société moderne : le cinéma de 1958 à 1968 : Godard, Antonioni, Resnais, Robbe-Grillet*, Paris, Ed. Anthropos, 1971.

LAVEZZI Sandro, *L'espace Antonionien*, Mém. de maîtrise, Lettres modernes, Paris 3, 1998.

*L'œuvre de Michelangelo Antonioni, 1 : Michelangelo Antonioni, 1942/1965*, Carlo Di Carlo dir., Rome, Ed. Cinecitta international, 1991.

*L'œuvre de Michelangelo Antonioni, 2 : Michelangelo Antonioni, 1966/1984*, Lorenzo Cuccu dir., Rome, Ed. Cinecitta international, 1991.

*Michelangelo Antonioni : l'homme et l'objet*, Michel Estève dir., Paris, Ed. Minard - Lettres modernes, coll. « Etudes cinématographiques », 1964.

MOURE José, *Michelangelo Antonioni : cinéaste de l'évidement*, Paris, Ed. l'Harmattan, 2001.

PREDAL René, *Michelangelo Antonioni ou la vigilance du désir*, Paris, Ed. du Cerf, 1991.

SCEMAMA-HEARD Céline, *Antonioni : le désert figuré*, Paris, Ed. l'Harmattan, 1998.

TASSONE Aldo, *Antonioni*, Paris, Ed. Flammarion, 1995.

TINAZZI Giorgio, *Michelangelo Antonioni*, Milan, Ed. Il Castoro, 2002.

### 3/ OUVRAGES ET ARTICLES SUR LES FILMS DU CORPUS

#### *BLOW UP*

ANTONIONI Michelangelo, *Blow-up*, Turin, Ed. Einaudi, 1968.

HUSS Roy, *Focus on Blow up*, Englewood cliffs, Ed. Prendice-Hall, 1971.

PIVIN Aude, *Apparence et réalité: les ambiguïtés de la prise de vue dans "Blow up" de Michelangelo Antonioni et de la prise de vue dans "The conversation" de Francis Ford Coppola*. Alain Bergala et Philippe Dubois dir., Mém. de maîtrise, Etudes cinématographiques et audiovisuelles, Paris III, 1998.

REYNAUD Michel, *Deux regards sur le regard : Alfred Hitchcock dans "fenêtre sur cour" et Michelangelo Antonioni dans "Blow up"*, René Prédal dir., Mém., Lettres Modernes, Grenoble 3, 1988.

*ZABRISKIE POINT*

ANTONIONI Michelangelo, *Zabriskie Point*, Introd. de Alberto Moravia, Bologne, Ed. Cappelli, 1970.

*PROFESSION : REPORTER*

ANTONIONI Michelangelo, *Profession : Reporter*, Bologne, Ed. Cappelli, 1975.

BROOKE M., "The Passenger", in *Sight and Sound*, Novembre 2005.

LE FANU M., "The passenger" , in *Sight and Sound*, Juillet 2006.

MILLY Julien, *Epure de l'identité*, Mém. de DEA, Etudes cinématographiques et audiovisuelles, Paris III, 2002.

VANOYE Francis, *Profession : Reporter*, Paris, Ed. Nathan, 1993.

#### 4/ CONTEXTE POLITIQUE, SOCIAL ET CULTUREL DES PAYS CONCERNES

*BLOW UP : LA GRANDE-BRETAGNE*

*In the sixties*. Ray Connolly dir., Londres, Ed. Pavilion, 1995.

LEMONNIER Bertrand, *The Wilson years: évolution politique, économique, sociale et culturelle de la Grande-Bretagne de 1964 à 1970*, Paris, Ed. Messene, 1998.

PRINCE John, *Les années soixante en Grande-Bretagne*, Talence, Ed. Presses Universitaires de Bordeaux, 1998.

SPALELING Frances, *British art since 1900*, Londres, Ed. Thames and Hudson, 1986.

*ZABRISKIE POINT : LES ETATS-UNIS*

FIEDLER Leslie, *Le retour du Peau-Rouge*, Paris, Ed. du Seuil, 1971.

GRANJON Marie-christine, *L'Amérique de la contestation : les années 1960 aux Etats-Unis*, Paris, Ed. Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1985.

MAUDY Jacques, *Géographie du western, une nation en marche*, Paris, Ed. Nathan, 1989.

PIVANO Fernando, *Beat, hippie, yippi : de l'underground à la contre-culture*, Paris, Ed. C. Bourgois, 1977.



SAINT-JEAN-PAULIN Christianne, *Quand l'Amérique contestait 1960-1970*, Paris, Ed. Ploton, 1999.

SANDLER Irving, *American art of the 1960's*, New-york, Ed. Harper and Row, 1988.

*The golden age of advertising: the 60's*, Willy Wilkerson dir., Paris, Ed. Taschen, 2005.

THOMAS Frank, *The conquest of cool: business culture, counterculture, and the rise of hip consumerism*, Chicago, Ed. University of Chicago Press, 1997.

**PROFESSION : REPORTER : TCHAD, GRANDE-BRETAGNE, ALLEMAGNE ET ESPAGNE**

ANGOUSTURES Aline, *L'Espagne*, Paris, Ed. Le cavalier bleu, 2004.

BALENCIE, *Mondes rebelles : Encyclopédie des guérillas de 1970 à 2000*, Paris, Ed. Michalon, 1999.

CHALIAND Gérard, *Mythes révolutionnaires du Tiers-monde : guérillas et socialismes*, Paris, Ed. du Seuil, 1979.

ZERBST Rainer, *Gaudi : 1852-1926: Antoni Gaudi – Une vie en architecture*, Cologne, Ed. Taschen, 1999.

## **5/ OUVRAGES THEORIQUES (CINEMA, ARTS, PHILOSOPHIE)**

Cinéma :

BELMANS Jacques, *La ville dans le cinéma : de Fritz Lang à Alain Resnais*, Paris, Ed. Armand Colin, 1977.

BESSIERE Irène, *Les européens dans le cinéma américain : émigration et exil*, Paris, Ed. Presses Sorbonne nouvelle, 2004.

BONITZER Pascal, *Le champ aveugle : essais sur le cinéma*, Paris, Ed. Gallimard, 1982.

BONITZER Pascal, *Peinture et cinéma : décadrages*, Paris, Ed. Cahiers du cinéma et Ed. de l'Etoile, 1985.

BURCH Noël, *Praxis du cinéma*, Paris, Ed. Gallimard, 1969.

COZARINSKY Edgardo, *Les cinéastes en exil : exilés, immigrés, les cinéastes "déplacés"*, Paris, Ed. Cinémathèque Française, 1992.

DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, Ed. de Minuit, 1983.

DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Paris, Ed. de Minuit, 1985.

GOLDMANN Annie, *L'errance dans le cinéma contemporain*, Paris, Ed. H. Veyrier, 1985.

*La ville au cinéma : encyclopédie*, Thierry Jousse, Thierry Paquot dir., Paris, Ed. Cahiers du cinéma, 2005.

MAURIZIA Natali, *Paysages dans le cinéma, questions théoriques, analyses de cinq exemples*, Mém. de DERCAV, Etudes et recherches cinématographiques et audiovisuelles, Paris III, 1986.

MOINEL Marie-joseph, *La forme-ballade dans le cinéma européen depuis 1945*, Noël Nel dir., Th. de Doctorat, Science de l'information, Metz, 1992.

NEYRAT Cyril, *Stable/ instable : formes et figures de l'instabilité dans le cinéma d'Alain Resnais*, Jean-Louis Leutrat dir., Mém. DEA, Cinéma, Paris III, 1998.

OLLIER Claude, *Souvenirs écran*, Paris, Ed. Cahiers du cinéma – Gallimard, 1981.

PASOLINI Pier Paolo, *L'expérience hérétique: langue et cinéma*, Paris, Ed. Payot, 1976.

SCHIFANO Laurence, *Le cinéma Italien de 1945 à nos jours : crise et création*, Francis Vanoye dir., Paris, Ed. Nathan, 1995.

VINET-KAMMERER Romaric, *Appropriations de la ville américaine par les cinéastes européens : 1960 – 1980*, Jean-Antoine Gili, Christian Viviani dir., Th. de doctorat, cinéma, Paris I, 2005.

#### Arts :

*Arts contemporains: 1950-2000*, Camille Saint-Jacques dir., Paris, Ed. Autrement : Scéren, 2002.

BONFAND Alain, *L'art abstrait*, Paris, Ed. Presses Universitaires de France, 1994.

DEGAND Léon, *Abstraction, figuration: langage et signification de la peinture*, Introd. de Daniel Abadie, Paris, Ed. Cercle d'art, 1988.

*Histoires de blanc et noir*, Serge Lemoine dir., Paris, Ed. Musée de Grenoble, 1996.

MARWICK Arthur, *The sixties: cultural revolution in Britain, France, Italy and the United States, 1958-1974*, Oxford, Ed. Oxford University Press, 1999.

PIERRE Arnauld, *Recherches sur l'art abstrait et optico-cinétique: recueil d'articles*, Serge Lemoine dir., Paris, Ed. Université de Paris-Sorbonne, 2003.

*Pop art*. Jean-Luc Chalumeau dir., Paris, Ed. Cercle d'art, 2000.

ROQUE Georges, *Qu'est ce que l'art abstrait?: une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*, Paris, Ed. Gallimard, 2003.

TIBERGHIE Gilles A., *Land art*, Paris, Ed. Carré, 1993.

### Philosophie :

DAVY Marie-Madeleine, *Le désert intérieur*, Paris, Ed. Albin Michel, 1988.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, 1980.

DOUCEY Bruno, *Le livre des désert: itinéraires scientifiques, littéraires et spirituels*, Paris, Ed. Robert Laffont, 2005.

KOLTES Bernard-Marie, *Le retour au désert*, Paris, Ed. de Minuit, 1988.

*Le désert: l'espace et l'esprit (Moyen-âge – 20<sup>ème</sup> siècle)*, Franck Lestringant et Sarga Moussa dir., Villeneuve-d'Asque, Ed. Université Lille 3, 2000. (N° thématique de *Revue des sciences humaines*, n°258, 2000.)

*Le désert*, Dijon, Ed. Université de Bourgogne, 2002. (N° thématique de *Figures*, Cahiers du centre de recherche sur l'image, le symbole, le mythe. 2002, n°25.)

*Le désert, un espace paradoxal*, Actes du colloque de l'université de Metz, 13-15 septembre 2001, Centre de recherche Michel Baude Littérature et spiritualité, Bruxelles, Ed. P. Lang, 2003.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Sens et non-sens*, Paris, Ed. Gallimard, 1995.

## FILMOGRAPHIE

### **Gente del Po** (Les Gens du Pô)

C. M., 1943-1947. *Durée* : 9 mn. *Scén.* : M. Antonioni. *Photo* : Pietro Portalupi. *Mont.* : Carlo Albert Chiesa. *Mus.* : Mario Labroca. *Prod.* : Artisti Associati pour Industrie Cinematografiche et Tteatrali (I.C.E .T. Milan).

### **N. U.** [Netteza urbana] (Nettoyage urbain)

C. M., 1948. *Durée* : 9 mn. *Scén. et mont.* : M. Antonioni. *Photo.* : Giovanni Ventimiglia. *Mus.* : Giovanni Fusco à partir d'un Prélude de J. S. Bach et de morceaux de jazz au saxo. *Prod.* : I.C.E .T. Milan.

Nastro d'argent du meilleur documentaire 1947-1948.

### **L'amorosa menzogna** (Mensonge amoureux)

C. M., 1949. *Durée* : 10 mn. *Assist. Réal.* : Francesco Maselli. *Scén.* : M. Antonioni. *Photo* : Renato del Frate. *Mus.* : Giovanni Fusco. *Prod.* : Warner Bros.

*Int.* : Anna Vita, Annie O'Hara, Sergio Raimondi, Sandro Roberti.

Nastro d'argent du meilleur documentaire 1949.

### **Superstizione** (Superstition)

C. M., 1949. *Durée* : 9 mn. *Scén. et mont.* : M. Antonioni. *Photo.* : Giovanni Ventimiglia. *Mus.* : Giovanni Fusco. *Prod.* : Giorgio Venturini pour I.C.E .T. Milan.

### **Sette Canne, un vestito** (La Rayonne)

C. M., 1949. *Durée* : 10 mn. *Scén. et mont.* : M. Antonioni. *Photo.* : Giovanni Ventimiglia. *Mus.* : Giovanni Fusco. *Prod.* : I.C.E .T. Milan.

### **La villa dei mostri** (La Villa des monstres)

C. M., 1950. *Durée* : 10 mn. *Scén. et mont.* : M. Antonioni. *Photo.* : Giovanni de Paoli. *Mus.* : Giovanni Fusco. *Prod.* : Filmus.

**La funivia del Faloria** (Le Téléphérique du mont Faloria)

C. M., 1950. *Durée* : 10 mn. *Scén. et mont.* : M. Antonioni. *Photo.* : Goffredo Bellisario, Ghedina. *Mus. et Prod.* : Teo Uselli.

**Cronaca di un amore** (Chronique d'un amour)

Italie, 1950. *Durée* : 1h 50. *Scén. et dial.* : M. Antonioni. *Adapt.* : M. Antonioni, Michele D' Anza, Silvio Giovaninetti, Francesco Maselli, Pietro Tellini. *Photo.* : Enzo Serafin (N et B). *Déc.* : Pietro Filippone. *Mont.* : Eraldo Da Roma. *Mus.* : Giovanni Fusco. *Prod.* : Fincine.

*Int.* : Lucia Bose (Paola), Massimo Girotti (Guido), Ferdinando Sarmi (Enrico Fontana), Gino Rossi (Carloni, le détective), Marika Rowsky (un mannequin), Rosi Marafiore (la tenancière du bar).

Nastro d'argent 1950-1951, Grand Prix de la mise en scène au festival de Punta del Este 1951.

**I vinti** (Les Vaincus)

Italie / France, 1952. *Durée* : 1h 40. *Scén.*: M. Antonioni. *Adapt. et dial.* : Suso Cecchi d'Amico, et M. Antonioni, avec la collaboration de Diego Fabbri, Ture Vasile, Giorgio Bassani (non rédigé au générique) et Roger Nimier (pour l'épisode français). *Photo.* : Enzo Serafin (N et B). *Déc.* : Gianni Polidori, Roland Berthon. *Mont.* : Eraldo Da Roma. *Mus.* : Giovanni Fusco. *Prod.* : Film Costellazione (Rome), S.C. G. (Paris).

*Int.* : épisode français: Jean-Pierre Mocky (Pierre), Etchika Choureau (Simone), Henri Poitier, Annie Noël, Guy de Meulan ; épisode italien : Franco Interlenghi (Claudio), Anna Maria Ferrero (Marina), Evi Maltagliati (la mère de Claudio), Eduardo Ciannelli (le père de Claudio), Umberto Spadaro, Gastone Renzelli; épisode anglais: Peter Rynolds (Audrey Allan), Patrick Barr (Ken Watton), Fay Compton (Mrs Pinkerton), Eilen Moore (Sally).

**La signora senza camelia** (La Dame sans camélias)

Italie, 1953. *Durée* : 1h 45. *Scén.*: M. Antonioni. *Adapt. et dial.* : M. Antonioni, Suso Cecchi d'Amico, Francesco Maselli, P. M. Pasinetti. *Photo.* : Enzo Serafin (N et B). *Déc.* : Gianni Polidori. *Mont.* : Eraldo Da Roma. *Mus.* : Giovanni Fusco. *Prod.* : Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (E.N.I.C.).

*Int.* : Lucia Bose (Clara Manni), Andrea Checchi (Giani franchi), Gino Cervi (Ercolino), Ivan Desny (Nardo Rusconi), Alain Cuny (Lodi), Monica Clay (Simonetta), Anna Carena (mère de Clara), Enrico Glori (Albonetti, le réalisateur).

**Tentato suicio** (Suicides manqués)

Épisode du film à sketches **L'Amore in città** (L'Amour à la ville).

Italie, 1953. *Durée* : 20 mn. *Scén. et dial.* : M. Antonioni, Aldo Buzzi, Luigi Chiarin, Luigi Malerba, Tullio Pinelli, Vittorio Vetroni; Cesar Zavattini. *Photo.* : Gianni Di Venanzo (N et B). *Déc.* : Gianni Polidori. *Mont.* : Eraldo Da Roma. *Mus.* : Mario Nascimbene. *Prod.* : Faro Film. *Dir. de prod.*: Marco Ferreri.

*Int.* : non professionnels.

**Uomini in piu**

C.M., 1955. *Scén.* : M. Antonioni. *Prod.* : Comité Intergouvernemental pour les Migrations Européennes (C.I.M.E.).

**Le amiche** (Femmes entre elles)

Italie, 1955. *Durée* : 1h 44. *Sujet*: M. Antonioni d'après "Tra donne sole" de Cesare Pavese. *Scén. et dial.* : M. Antonioni, Suso Cecchi d'Amico, Alba de Cespedes. *Photo.* : Gianni Di Venanzo (N et B). *Déc.* : Gianni Polidori. *Mont.* : Eraldo Da Roma. *Mus.* : Giovanni Fusco. *Prod.* : Giovanni Adessi pour Trionfalcine.

*Int.* : Eleonora Rossi Drago (Clelia), Gabriele Ferzetti (Lorenzo), Valentina Cortese (Nene), Madelene Fischer (Rosetta), Yvonne Fourneaux (Momina), Franco Fabrizi (Cesare), Ettore Manni (Carlo), Anna Maria Pancani (Mariella), Luciano Volpato (Tony, le fiancé de Mariella), Maria Gambarelli (La directrice de l'atelier).

Lion d'argent au festival de Venise 1955; Nastro d'argent 1955 pour la mise en scène, la photographie et l'interprétation féminine (Valentina Cortese).

**Il Grido** (Le Cri)

Italie, 1957. *Durée* : 1h 45. *Scén.* : M. Antonioni. *Adapt. et dial.*: M. Antonioni, Elio Bartolini, Ennio De Cocini. *Photo.* : Gianni Di Venanzo (N et B). *Déc.* : Franco Fontana. *Mont.* : Eraldo Da Roma. *Mus.* : Giovanni Fusco. *Prod.* : S.P.A. Cinematografica (Rome) en collaboration avec Robert Alexander Productions (New York).

*Int.* : Steve Cochran (Aldo), Alida Valli (Irma), Betsy Blair (Elvia), Dorian Gray (Virginia), Lynn Shaw (Andreina), Pina Boldrini (Lina, la soeur d'Irma), Guerrino Campanili (le père de Virginia), Gaetano Matteucci (le finacé d'Edera), Pietro Corvelatti (le vieux pêcheur).

Prix de la critique internationale au festival de Locarno 1957.

### **L'avventura**

Italie / France, 1960. *Durée* : 2h 20. *Scén.* : M. Antonioni. *Adapt. et dial.*: M. Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra. *Photo.* : Aldo Scarvarda (N et B). *Déc.* : Piero Poletto. *Mont.* : Eraldo Da Roma. *Mus.* : Giovanni Fusco. *Prod.* : Produzioni cinematografiche Europee (Rome) et Société Cinématographique Lyre (Paris).

*Int.* : Gabriele Ferzetti (Sandro), Monica Vitti (Claudia), Lea Massari (Anna), Dominique Blanchar (Raimondi), Renzo Ricci (le père d'Anna), Esmeralda Ruspoli (Patrizia), Giovanni Petrucci (le jeune peintre).

Prix spécial du jury, prix Fispreci et prix de la nouvelle critique au festival de Cannes 1960.

### **La Notte (La Nuit)**

Italie / France, 1961. *Durée* : 2h 02. *Scén. et dial.*: M. Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra. *Photo.* : Gianni Di Venanzo (N et B). *Déc.* : Piero Zuffi. *Mont.* : Eraldo Da Roma. *Mus.* : Giorgio Gaslini. *Prod.* : Nepi Film (Rome), Sofitedip et Silver Film (Paris).

*Int.* : Marcello Mastroianni (Giovanni Pontano), Jeanne Moreau (Lidia, sa femme), Monica Vitti (Valentina Gherardini), Bernhard Wicki (Tommaso Garini), Vincenzo Corbelle (Gherardini, l'industriel), Gitt Magrini (Mme Gherardini), Giorgio Negro (Roberto, l'admirateur de Lidia), Maria Pia Luza (la nymphomane de la clinique), Rosy Mazzacurati (Resy), Guido Ajmone Marsan (Fanti), Ugo Fortunati (Cesare).

Ours d'or et prix de la Fispreci et prix de Berlin 1961.

### **L'eclisse (L'Eclipse)**

Italie / France, 1962. *Durée* : 2h 05. *Scén.* : M. Antonioni, Tonino Guerra avec la collaboration de Elio Bartolini, Ottiero Ottieri. *Photo.* : Gianni Di Venanzo (N et B). *Déc.* : Piero Poletto. *Mont.* : Eraldo Da Roma. *Mus.* : Giovanni Fusco. *Prod.* : Interopa Film, Cineriz (Rome), Paris Film Production (Paris).

*Int.* : Monica Vitti (Vittoria), Alain Delon (Piero), Lilla Brigone (la mère de Vittoria), Francisco Rabal (Riccardo), Louis Seigner (Ercoli, agent de la Bourse), Rosanna Rori (Anita), Mirella Ricciardi (Marta), Cyrus Elias (l'homme ivre).

Prix spécial du jury au festival de Cannes 1962.

### **Il deserto rosso** (Le Désert rouge)

Italie / France, 1964. *Durée* : 1h 55. *Scén.* : M. Antonioni, Tonino Guerra. *Photo.* : Carlo Di Palma (Technicolor). *Déc.* : Piero Poletto. *Mont.* : Eraldo Da Roma. *Mus.* : Giovanni Fusco. *Prod.* : Film duemila cinematografica Fderiz (Rome) et Francoriz (Paris).

*Int.* : Monica Vitti (Giuliana), Richard Harris (Corrado), Carlo Chionetti (Ugo, le mari de Giuliana), Xenia Valderi (Linda), Rita Renoir (Emilia), Aldo Grotti (Max), Giuliano Missirini (l'opérateur du radio-télescope), Lili Rheims (sa femme), Valerio Bartoleschi (Valerio, le fils de Giuliana).

Prix spécial du jury au festival de Cannes 1962.

### **Il Provino** (Préface)

Épisode de I tre volti (Les trois visages)

Italie, 1965. *Durée* : 25 mn. *Scén.* : M. Antonioni. *Photo* : Carlo Di Palma (Technicolor). *Déc.* : Piero Tosi. *Mont.* : Eraldo Da Roma. *Mus.* : Piero Piccioni. *Prod.* : Dino De Laurentiis cinematografica.

*Int.* : La princesse Soraya (elle-même), Ivano Davoli (le journaliste de Paese sera), Giorgio Santarelli (le photographe), Piero Tosi (l'habilleur), Dino De Laurentiis (le producteur italien), Alfredo de Laurentiis (son frère), Ralph Serpe (le producteur américain).

### **Blow up**

Grande Bretagne / Italie, 1966. *Durée* : 1h 50. *Scén.* : M. Antonioni, Tonino Guerra, en collaboration avec Edward Bond pour les dialogues anglais, d'après la nouvelle de Julio Cortazar. *Photo.* : Carlo Di Palma (Métrocolor). *Déc.* : Ashton Gordon. *Mont.* : Franck Clarke. *Mus.* : Herbert Hancock. *Prod.* : Carlo Ponti (Bridge Film) pour la Metro Godwyn Mayer.

*Int.* : David Hemmings (Thomas), Vanessa Redgrave (Jane), Sarah Miles (Patricia), Verushka (le mannequin), John Castel (Bill), Peter Bowles (Ron), Roman O'Casey



(l'amant de Jane), Jane Birkin et Gillian Hills (les aspirantes mannequins), Reg Wilkin (l'assistant de Thomas), Tsai Chin (une employée de Thomas), Susan Broderick (l'antiquaire), Mary Khal (la journaliste de mode).

Palme d'or au festival de Cannes 1967.

### **Zabriskie Point**

USA / Italie, 1970. *Durée* : 1h 45. *Scén.* : M. Antonioni. *Adapt. et dial.* : M. Antonioni, Tonino Guerra, Fred Garner, Sam Sheppard, Clare Peploe. *Photo.* : Alfio Contini (Panavision métrocolor). *Déc.* : Dean Tavoularis. *Mont.* : Franco Arcalli. *Mus.* : Pink Floyd, Jerry Garcia. *Prod.* : Carlo Ponti pour la Metro Godwyn Mayer.

*Int.* : Mark Frechette (Mark), Diaria Halprin (Daria), Rod Taylor (Lee Allen), Bill Garaway (Morty), Paul Fix (le propriétaire du café), G.D. Spradin (l'associé de Lee Allen), Kathleen Cleaver (Kathleen), l'Open Theater de Joe Chaikin.

### **Chung Kua, Cina (Chung Kuo, la Chine)**

Italie, 1972. *Durée* : 4h. *Collab. et commentaire*: Andrea Barbato. *Photo.* : Luciani Tovoli. *Mont.* : Franco Arcalli. *Cons. Mus.* : Luciano Berio. *Prod.* : Radiotelevisione Italiana (R.A.I)

### **Professione : Reporter [The Passenger] (Profession : Reporter)**

USA / Italie / France / Espagne, 1974. *Durée* : 2h 04. *Scén.* : Mark Peploe. *Adapt. et dial.* : M. Antonioni, Mark Peploe, Peter Wollen. *Photo.* : Luciano Tovoli (Métrocolor). *Déc.* : Piero Poletto, Osvaldo Desideri. *Mont.* : Franco Arcalli et M. Antonioni. *Cons. Mus.* : Ivan Vador. *Prod.* : Compagnia cinematografica Champion (Rome), les Films Concorde (Paris), C.I.P.I. Cinematografica (Madrid).

*Int.* : Jack Nicholson (David Locke), Maria Schneider (la jeune fille), Jenny Runacre (Rachel, la femme de Locke), Ian Hendry (Martin Knight), Stephen Berkoff (Stephen), Ambroise Bea (Achebe), José Maria Cafarel (l'hôtelier), James Cambell (le docteur), Menfred Spies (l'Allemand), Jean-Baptiste Tiemele (l'Africain), Chuck Mc Vhill (Robertson), Angel del Pozo (l'inspecteur de police), Narcisse Pula (le complice de l'Africain).

Nastro d'argent 1975.

**Il mistero di Oberwald** (Le Mystère d'Oberwald)

Italie, 1980. *Durée* : 2h 03. *Scén.* : M. Antonioni, Tonino Guerra, d'après la pièce de Jean Cocteau *L'Aigle à deux têtes*. *Photo.* : Luciano Tovoli (Film Video, Image Transform de Los Angeles). *Déc.* : Mischa Scandella. *Mont.* : M. Antonioni, Francesco Grandoni. *Collab. Mus.* : Guido Turchi. *Collab. couleur.* : Franco Leonardi. *Prod.* : RAI-Radiotelevisione italiana, Politel International, Rete.

*Int.* : Monica Vitti (la reine), Franco Branciaroli (Sebastian), Paolo Bonacelli (le comte de Föhn), Luigi Diberti (le duc de Wallenstein), Elisabetta Pozzi (Melle de Berg), Amad Saha Alan (Tony).

**Identificazione di una donna** (identification d'une femme)

Italie / France, 1982. *Durée* : 2h 08. *Scén.* : M. Antonioni. *Adapt. et dial.* : M. Antonioni, Gérard Brach, avec la collaboration de Tonino Guerra. *Photo.* : Carlo Di Palma (Technicolor). *Déc.* : Andrea Crisanti. *Mont.* : M. Antonioni assisté de Fiorenza Müller. *Mus.* : John Fox. *Prod.* : Iter Film (Rome), Gaumont (Paris).

*Int.* : Thomas Milian (Niccolo Farra), Christine Boisson (Ida), Daniela Silverio (Mavi), Marcel Bozzuffi (Mario), Lara Wendel (la fille de la piscine), Veronica Lazar (Carla Farra), Enrica Fico (Nadia), Sandra Monteleoni (la soeur de Mavi), Itaco Nardulli (Lucio), Giampaolo Saccarola (l'inconnu), Sergio Tardioli (le boucher), Paola Dominguin (la fille dans la vitrine), Arianna de Rosa (l'amie de Mavi), Pierfrancesco Aiello (le jeune homme de la Party), Alessandro Ruspoli (le père de Mavi), Luisa Della Noce (la mère de Mavi) Maria Stefania d'Amario (l'amie locataire), Giada Gerini (la locataire), Carlos Valles (l'homme du premier étage).

Grand Prix du festival de Cannes 1982.

**Par-delà les Nuages**

France / Italie, 1995. *Durée* : 1h 44. *Réal.* : M. Antonioni (pour les quatre épisodes) et W. Wenders (pour le prologue, les entractes et l'épilogue). *Scén. et dial.* : M. Antonioni, Wim Wenders et Tonino Guerra d'après plusieurs nouvelles d'Antonioni tirées du recueil *Rien que des mensonges*. *Photo.* : Alfio Contini (pour les quatre épisodes) et Roby Müller (pour le prologue, les entractes et l'épilogue). *Déc.* : Thirry Flamand. *Mont.* : Claudio di Mauro, Luciano Segura. *Prod.* : Philippe Carcassone (Ciné B), Stéphane Tchalgadjeff (Sunshine), Vittorio Cecchi Gori (Rome), Road Movies (Berlin).

*Int.* : - *premier épisode* (d'après la nouvelle "Chronique d'un amour insaisissable") : Inès Sastre (Carmen), Kim Rossi-Stuart (Silvano) ; - *deuxième épisode* (d'après la nouvelle « La jeune fille et le crime ») : Sophie Marceau (la jeune fille), John Malkovitch (l'artiste) ; *troisième épisode* (d'après les nouvelles « La roue » et « Ne cherche pas à me revoir ») : Fanny Ardant (Patrizia), Jean Reno (Carlo), Chiara Caselli (Olga), Peter Weller (Roberto) ; - *quatrième épisode* (d'après la nouvelle « Ce corps de boue ») : Irène Jacob (la fille), Vincent Perez (Niccolo) ; - Prologue, entractes et épilogue : John Malkovich (le cinéaste), Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau.

**Résumé :** Le présent mémoire s'intéresse à une période particulière dans l'œuvre du cinéaste italien Michelangelo Antonioni : le long périple de l'artiste à travers le monde entre 1966 et 1974. L'étude se concentre sur les trois films de fictions tournés par Antonioni à l'étranger : *Blow up* en Angleterre, *Zabriskie Point* aux États-Unis puis *Profession : Reporter* au Tchad, en Angleterre, en Allemagne et en Espagne. De cette « cartographie » dressée par le cinéaste, nous nous intéressons d'une part aux destinations de l'artiste en tentant d'éclairer ce qui l'attire, puis, d'autre part à l'entrecroisement entre d'autres sociétés, d'autres cultures et la ligne personnelle d'Antonioni, au rapport entre le réel et l'imaginaire, entre la possibilité de « reconnaître » ces espaces (du point de vue aussi bien historique et géographique qu'architectural et urbain) et les modalités de visions qui se dégagent de leur organisation dans les films. Il nous a semblé que cette « cartographie » pouvait être vue à l'aide de deux éclairages : d'une part le déplacement et le nomadisme, d'autre part, l'idée d'un vacillement sur le fil de la réalité ; le questionnement philosophique sur le réel, l'existence et le monde étant quelque chose de fondamental chez Antonioni.

La première partie du mémoire aborde la question culturelle en tentant de définir l'approche singulière d'Antonioni que l'on a située entre le reportage – par le profond intérêt sociologique, culturel, artistique et intellectuel du cinéaste pour les pays dans lesquels il tourne – et l'enquête philosophique, le cinéaste étant constamment interrogateur par rapport au réel et à la capacité du cinéma à saisir cette réalité. La seconde partie s'intéresse plus particulièrement à l'attraction fondamentale du cinéaste pour le désert, un espace central dans son œuvre qui révèle ses figures thématiques et esthétiques obsessionnelles, un espace de mort, de vide et de nomadisme.

**Mots-clés :** Reportage, Révolutions contemporaines, Réel insaisissable, Vacillement, Désert, Mort, Vide, Nomadisme.