

UNIVERSITE DE PARIS 1 PANTHEON SORBONNE
UFR D'ARTS PLASTIQUES ET DES SCIENCES DE L'ART
MASTER DE CINEMA
AGATHE BROC

La fêlure de la conscience de soi

**La répétition et l'arrêt dans le cinéma de
Michelangelo Antonioni**



Mémoire préparé sous la direction de José Moure

Déposé en septembre 2014

UNIVERSITÉ DE PARIS I PANTHÉON-SORBONNE
UFR D'ARTS PLASTIQUES ET DES SCIENCES DE L'ART
MASTER DE CINÉMA
AGATHE BROC

La fêlure de la conscience de soi

La répétition et l'arrêt dans le cinéma de

Michelangelo Antonioni

Mémoire préparé sous la direction de José Moure

Déposé en septembre 2014

Agathe BROC
Numéro étudiant : 10930190
Coordonnées : 0632099011
agathe.broc@hotmail.fr

Résumé du mémoire

Le mémoire se donne pour objectif de déceler ce qu'ont pu être les propositions cinématographiques d'Antonioni dans l'histoire du cinéma, au cœur de la problématique du montage. L'étude traite de deux figures particulières du cinéma qui sont la répétition et l'arrêt au sein des films de Michelangelo Antonioni. Ces deux figures ne sont pas propres à l'œuvre de ce cinéaste, elles sont des transcendants du montage, qui est le caractère le plus propre du cinéma. L'ouvrage *Image et mémoire, écrits sur l'image, la danse et le cinéma* de Giorgio Agamben, notamment l'article *Le cinéma de Guy Debord*, est tout à fait prédominant dans la méthode et la structure de l'étude.

Après avoir procédé à une typologie de ces figures afin de les déterminer comme des outils d'analyse et d'interprétation, l'étude se propose de soumettre la filmographie de Michelangelo Antonioni à l'épreuve de ces outils. Par ce processus, ces outils s'élèvent au rang de figures cinématographiques. Dans cette logique, nous ne pouvons nous passer de rappels historiques qui concernent aussi bien les champs idéologiques cinématographiques que les innovations techniques du dispositif filmique. En effet, l'étude entreprend de questionner les langages de cinéma d'Antonioni, en leurs qualités novatrices. Il apparaît donc comme une nécessité de toujours veiller à ne pas extraire le cinéaste de ses champs contemporains, ceux de son temps et ceux de l'étude actuelle.

En filigrane, cette étude envisage d'observer les grandes fonctions psychiques telles que la mémoire et l'imagination au regard du cinéma, et leurs actions dans l'appropriation de l'espace public, à l'échelle du film, des personnages du cinéaste et des spectateurs.

Il apparaît que Michelangelo Antonioni, nourri de l'histoire, agit en contemporain, "reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps" et par la pratique du cinéma, envisage de déceler une lumière, derrière les ombres, parmi de possibles autres.

Mots clés

Michelangelo Antonioni ; Cronaca di un amore ; La signora sin camelia ; Le Amiche ; Il Grido ; L'Avventura ; L'Eclisse ; La Notte ; Deserto Rosso ; Blow up ; Zabriskie point ; Profession : reporter ; Identificazione di una donna ; Al di là delle nuvole ; Il filopericoloso delle cose ; répétition ; arrêt ; montage ; temps ; mouvement ; phénoménologie ; mémoire ; histoire ; Giorgio Agamben ; Walter Benjamin.

Remerciements

Je remercie pour leur aide et leur soutien,

José Moure

Guillaume

Florian

Mathieu et Lucas

Lucile

Marie et Benjamin

Jean-Michel

Emeline, Sylvie et Emmanuel

Introduction

Michelangelo Antonioni est un cinéaste qui a traversé de nombreuses ères cinématographiques, époques et territoires compris. Loin d'être un cinéaste envahissant¹, avec près d'une quinzaine de long-métrages sur un peu plus de cinquante ans d'activités cinématographiques, il débute la réalisation par des court-métrages documentaires (*Gente del Pò*, 1943-1947 ; *N.U. [Nettezza Urbana]*, 1948 ; *Sette canne, un vestito*, 1949). Ses premiers films sont parfois évoqués par les textes critiques et théoriques comme ceux qui auraient pu contenir un manifeste du néo-réalisme naissant. Cependant, Antonioni ne refusant jamais tout à fait un cinéma narratif-représentatif, affranchit sa production de ce courant contemporain et opère un mouvement de pensée que certains pourraient qualifier d'inverse² : revenir à l'intérieur de l'homme, scruter son intimité et mettre à jour les changements que les événements auraient possiblement entraînés en lui (*Cronaca di un amore*, 1950 ; *Signora sin camelia*, 1953 ; *Le amiche*, 1955 ; *Il Grido*, 1957). Dans le courant des années 60, fait suite à ce premier mouvement, la « tétralogie », inaugurée par *L'Avventura* (1959), suivie de *La Notte* (1961), *L'Eclisse* (1962), et *Il Deserto Rosso* (1964). Un personnage féminin à l'intimité trouble, incarnée par Monica Vitti, en est l'épicentre. Ces films ont pour thématique commune : l'amour malade³. Vient alors une longue période durant laquelle Antonioni entreprend un voyage autour du monde jalonné par les réalisations, *Blow up* (1966) ; *Zabriskie point* (1970) ; *Chung kuocina* (1972) ; *Professione : reporter* (1975), avant de

¹ Adjectif qualificatif entendu en termes de quantité réalisée. La carrière d'Antonioni compte bon nombre de projets

² L'étude verra plus tard en quoi ce terme "inverse" n'est pas tout à fait exact, notamment grâce à l'analyse du néo-réalisme par Gilles Deleuze. En un sens, Michelangelo Antonioni a fait preuve d'une lucidité flamboyante sur ce que pouvait être la continuité du néo-réalisme italien.

³ Pour paraphraser Gilles Deleuze : "nous sommes malades d'Eros mais parce qu'Eros est lui-même malade". Divinité de l'amour, dans la théogonie d'Hésiode et chez les Orphiques, Eros était considéré comme un dieu créateur et l'un des éléments primordiaux du monde.

revenir en Italie avec *Identificazione di una dona* en 1982⁴. Le cinéaste, malade, tourne encore *Al di là delle nuvole* en 1995, il est alors aidé de Wim Wenders. En 2003, cette œuvre, tenante d'une grande cohérence, se clôturera avec un court-métrage de documentaire, *Lo sguardo di Michelangelo*, et un film en trois épisodes, *Eros* (2004), co-réalisé avec Steven Soderbergh et Wong Kar Wai. Son épisode s'intitule *Il filopericoloso delle cose*.

« Cinéaste de l'incommunicabilité ». Afin de procéder à une qualification du travail de Michelangelo Antonioni, il y eut souvent la nécessité d'utiliser le préfixe « in » qui confère un aspect négatif aux objets d'étude. Comme si ce cinéma s'inscrivait dans la négation de quelque chose. Cela provient sûrement des transformations qui opèrent en nous après la vision d'un de ces films. Ces décalages sont si intimes que nous n'avons pas de lucidité immédiate sur la chose dont il est question. Beaucoup s'imaginent la modernité cinématographique comme absence non seulement de règles anciennes, mais aussi de règles tout court, c'est-à-dire comme des ruptures purement négatives et seulement théorisables par des concepts privatifs : déconstruction, dysnarration, inexistence de l'histoire, absence de personnage...

Après avoir défini ce qu'a été le courant néo-réaliste pour lui, c'est en ces termes qu'il s'adresse au début de l'année 1961 aux élèves et professeurs du Centro Sperimentale di Cinematografia :

Alors je m'interrogeais : qu'est-ce qu'il est important en ce moment d'examiner, de choisir comme sujet de mes récits, de mes histoires, de mon imagination ? Il m'a semblé qu'il était plus important non pas tant d'examiner les rapports entre le personnage et son milieu, que de m'attarder sur le personnage, sur l'intimité de celui-

⁴ *Il mistero di Oberwald* est en corpus secondaire, téléfilm resté au stade de l'expérimentation vidéo, pour la R.A.I., en 1980, avec Monica Vitti.

*ci, pour voir, parmi tous les événements - la guerre, l'après-guerre, tous les faits qui se produisaient encore et qui étaient si importants qu'ils devaient forcément influencer les individus - ce qui était resté de tout cela dans les personnages, quels étaient, sinon les transformations de leur psychologie ou de leurs sentiments, les symptômes de cette évolution ; la direction que commençaient à prendre les événements et cette évolution qui par la suite ont affecté la psychologie et les sentiments et, peut-être, qui sait ?, la morale de ces individus.*⁵

Nous pouvons comprendre que le cinéaste pose là, en vérité, des préoccupations fortes en vue de sa création ultérieure. Intentions qu'Antonioni aime à mettre en avant dans bon nombre d'interviews et d'écrits. Et bien que les critiques surent saisir les occasions de l'épingler sur ses intentions philosophiques et sociologiques, Pascal Bonitzer⁶ conclut toutefois que : « Ce n'est pas un écrivain, mais un cinéaste, et l'un des rares à mettre en jeu, dans ce qu'il met en scène, sa pratique »⁷. Et par ses intentions premières, ce sont bien des considérations sur la forme qui sont ici mises en exergue par Antonioni. D'une forme qui ne saurait se passer de la ré-actualisation d'un propos. Qui ne saurait se détourner de son empreinte dans le contemporain. Avant d'être cinéaste, Antonioni fut critique (de 1935 à 1949) et tout comme d'autres avant lui, il cherchait dans la théorie un outil pour penser le cinéma avant que sa pratique l'en libère. Et il est indéniable que son cinéma ne fut jamais « thèseux ».

C'est à la lecture de l'article *Le cinéma de Guy Debord* écrit par Giorgio Agamben, tiré de son ouvrage *Image et mémoire, écrits sur l'image, la danse et le*

⁵ in *les Cahiers du cinéma* n°459, sept.1992, "la maladie des sentiments", p.52. Entretien paru dans la revue *Bianco e Nero*, n°2-3, fév.-mars 1961.

⁶ Tout en ayant évoqué auparavant les intentions "poussiéreuses" du cinéaste

⁷ in *Le regard et la voix*, Pascal Bonitzer, Union Générale d'Éditions, Coll. 10/18, Paris, 1976, p.155.

*cinéma*⁸ qu'est venue l'intuition de cette étude. Il en est le texte de référence. Il en constitue sa trame et sa méthode. Il est ce fil d'Ariane que l'on délaisse quelques temps et vers lequel on revient lorsque les chemins labyrinthiques, remarquables et attrayants, des écrits sur Michelangelo Antonioni, nous ont trop éloignés, trop nourris.

Lorsque dans son article, le philosophe argue que ce qui est propre au cinéma, finalement, sont la répétition et l'arrêt, le premier souvenir de cinéma qui vient à l'esprit - en tant qu'acte de pensée qui nous surprend - est la séquence de clôture de *L'Eclisse*. Dans cet écrit, Agamben traite de la répétition et de l'arrêt au cinéma comme forme mais aussi comme conditions narratives, en prenant pour exemple l'étude des films de Guy Debord et d'*Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard. Les deux cinéastes déploient et affichent la technique compositionnelle du montage : la répétition et l'arrêt purs. En outre, qu'est-ce que la répétition et l'arrêt dans les films d'Antonioni ? Sont-ils une des clefs cinématographiques pour signifier le passage d'un état intérieur à une forme esthétique ? L'étude suggère d'examiner ce qui est le propre du cinéma à travers les films d'un cinéaste qui a une toute autre approche de proposition cinématographique que Debord et Godard, pour ne citer que ceux qui sont présents dans l'analyse d'Agamben. Antonioni ne tient pas l'exhibition du dispositif cinématographique comme finalité esthétique. Examiner les singularités du cinéma permettrait alors de déceler et spécifier ce qui est, à son tour, singulier à sa filmographie. Le postulat est donc énoncé de la sorte : la répétition et l'arrêt seraient les bases sur lesquelles l'inventivité d'Antonioni peut s'exprimer. Soyons bien clair, il est évident que la répétition et l'arrêt ne sont pas les particularités du langage du cinéaste, il ne les a pas révélées comme Debord et Godard, il n'en est pas le père fondateur. Ce postulat est par là-même

⁸ ed. Desclée de Brouwer, 2004.

applicable à toute entreprise analytique d'un film ou d'une filmographie, quel qu'en soit l'auteur, pour ainsi dire. Tout l'intérêt de cette question ne réside pas dans le fait que l'étude se cantonne à une simple typologie de ces deux termes dans le processus filmique d'Antonioni. Comme énoncé plus haut, ils sont des outils qui permettent d'interroger les propositions de cinéma. Penser ces deux outils séparément serait aller à l'encontre de leur unité car ils ne sont en rien une dichotomie.

Après avoir décelé les spécificités de chacun, et les avoir abordés d'abord d'un point de vue instrumental, la recherche se concentrera sur l'étude de la répétition et de l'arrêt comme *figures cinématographiques* effectives. La répétition en elle-même peut être observée à différentes échelles : à celle du plan, celle du montage, comme modalité de narration également, celle de la filmographie, enfin à l'échelle de l'histoire du cinéma. En ce qui concerne l'arrêt, il peut valoir pour une image, un plan, mais aussi pour une séquence⁹, un enchaînement. Il peut se jouer sur un raccord. La répétition est le résultat de l'action de faire à nouveau, ou de dire, par exemple de reproduire à des intervalles réguliers un même sujet ou un même motif¹⁰. Elle est aussi une figure de rhétorique qui consiste à employer plusieurs fois, soit le même terme, soit le même tour pour mettre en relief une idée, un sentiment. En psychanalyse, Freud a fait de la répétition une loi fondamentale de l'existence, qui prédomine souvent sur la loi même du plaisir. Elle est un automatisme inconscient tendant à reproduire certaines conduites infantiles. Dans les constats communs, elle est aussi une action pour fixer dans la mémoire, lors de l'apprentissage d'un poème par exemple. Elle désigne même des séances de travail au cours desquelles on répète une œuvre musicale, dramatique,

⁹ Nous nous proposerons d'étudier la très belle séquence de l'agrandissement et des tirages photographiques dans *Blow up*.

¹⁰ Ornement par succession ou encore la répétition de motif ou de structure comme base de la géométrie appliquée à l'architecture.

chorégraphique en vue de son exécution ultérieure et de sa représentation. Autrement, une arme à répétition est une arme dont la vitesse de tir est accrue par le chargement automatique des munitions. Toutes ces premières définitions, bien que succinctes, sont tout de même révélatrices de la puissance qui préexiste dans l'action de répéter. Par un principe de répétition, une arme accroît considérablement son pouvoir destructeur (le nombre n d'impact à la minute étant multiplier par un facteur x).

Quant à l'arrêt, il est donc l'action d'interrompre le mouvement de quelque chose. Il est le temps pendant lequel quelque chose est suspendue. Il est la rupture de la continuité. Comme pour la répétition, l'arrêt n'est pas seulement le fait d'interrompre, mais le pouvoir d'interrompre, « l'interruption révolutionnaire »¹¹. Et la répétition n'est pas pour autant une continuité puisque rien ne se prépare à être « répété ». Elle n'est pas anticipée, il n'est pas possible d'en trouver son origine, en tout cas, elle ne nous est pas accessible. Ces deux figures se caractérisent principalement par leur dynamique d'*être en rupture*.

Ces deux formes constitutives du montage sont présentes à tout instant car elles construisent le film. La plupart du temps, elles sont transparentes, elles n'apparaissent pas en tant que telles. Cependant, ce qui permet au montage d'une séquence de situer un événement dans une unité de lieu, de temps et d'action et selon plusieurs points de vue ou encore ce qui prévaut à un changement d'action, ce sont bien la répétition et l'arrêt (répétition de cadre, de composition, de sujet, rupture dans l'événement...). Lors de la mise en scène d'un dialogue, un principe de champ et contre-champ non inventif ne fait que se répéter et s'arrêter. Le spectateur reconstitue l'unité car il reconnaît ce qu'il a déjà vu au plan d'avant ou quelques plans avant, il adhère ainsi aux fragments, et

¹¹ Walter Benjamin, cité par Giorgio Agamben

restitue le tout mentalement, sans avoir particulièrement conscience du processus. La répétition et l'arrêt prévalent à la bonne compréhension de l'histoire par le spectateur, lors d'un montage de la transparence. Que se passe-t-il au niveau du récit quand la répétition et l'arrêt sont notablement visibles ? C'est cette visibilité, en confrontation du cinéma narratif-représentatif d'Antonioni qui nous intéresse. Nous interrogerons donc les formes de la répétition et de l'arrêt comme manifestations dont le spectateur a conscience au sein de la filmographie du cinéaste. Certains films apparaissent avec évidence par leur technique compositionnelle (*L'Avventura*, *L'Eclisse*, *Blow up*, *Zabriskie point*, *Professione : reporter*, *Identificazione di una dona*), d'autres se dessinent autrement par le récit (*Cronaca di un amore*, *Le amiche*, *Il grido*, *Il Deserto rosso*).

Afin de jalonner un parcours dans la pensée Histoire et Cinéma, Agamben s'appuie sur les éléments constitutifs de ces deux entités : l'image et la mémoire. Il révèle en quoi ces deux éléments sont imbriqués dans leur modalité d'existence. Les films d'Antonioni se construisent sur un mouvement de ce qui était et de ce qui revient, mais ce n'est cependant pas l'identique qui se répète. Le passé se manifeste dans le présent, c'est-à-dire le présent *qui a été* et non le présent *à nouveau*. Au sein du savoir commun, la mémoire se manifeste par le souvenir qui peut être un acte conscient : le sujet viendrait puiser dans un vivier intime et/ou partagé de séquences vécues pour les « revoir » comme passées dans son présent, et ce, dans un processus conscient. Il peut tout aussi bien être une pensée qui nous surprend, ce qui relèguerait un autre réservoir de séquences dans le domaine de l'inconscient, possiblement *chargées* de retour.

Dans ces différentes perspectives, la première partie s'oriente d'abord sur l'héritage des autres arts dans lequel le cinéma vient puiser et introduit ainsi les différentes

problématiques de ce temps. Ce retour historique permet par la suite de se diriger vers ce qui est propre au cinéma, le montage et ses fragments. L'étude procédera alors aux analyses de *N.U. [Nettezza Urbana]* et *Sette canne, un vestito*, les premiers documentaires d'Antonioni, après *Gente del Po*. Elles constitueront les bases de la recherche, pour ainsi dire, en ce sens qu'elles sont les premières expériences d'Antonioni dans le conte urbain. Par la suite, le cinéaste expérimente la mise en scène des premières crises de la mémoire par le mouvement du souvenir intime qui devient chose commune et qui se clôture sur la problématique de l'archive. Se jalonne alors ce questionnement d'abord commun : en quoi le cinéma serait un élément participatif de l'histoire, c'est-à-dire, préalablement, comme élément influencé par l'histoire, mais également comme élément pouvant transformer les possibilités du réel, donc de l'histoire *en cours* ? Qu'est-ce que le processus d'écriture de la mémoire, processus mental et typiquement humain, a en commun avec le caractère le plus propre du cinéma qui est le montage ? Le film est un *possible* par le fait même qu'il soit une archive ? Dès lors, comment pouvons-nous situer l'œuvre du cinéaste dans de telles problématiques ?

Ce premier niveau de crise chez Antonioni, comme nous nous proposons de le nommer, est révélateur d'un événement qui se joue plus en amont et que nous qualifierons de drame de la perception. Ce n'est pas le seul fait de la mémoire que de se souvenir. L'étude de la répétition et de l'arrêt au cinéma se fera alors par une manœuvre phénoménologique, la perception étant au centre des préoccupations philosophiques et des pensées du savoir. Nous l'exposons aux lumières des théories de Deleuze, d'Agamben et de Bonitzer interrogeant le phénomène des « images quelconques » au sein même du dispositif de captation, le quelconque ontologique du cinéma. L'œil fait-il défaut dans les films d'Antonioni ? La caméra *voit*-elle mieux que l'œil ? En ce sens, les

études de *Blow up* et de *Professione : reporter* seraient d'un apport incontournable. Cependant, ce dernier film cité fera l'objet d'une étude particulière. Le montage est-il seulement une synthèse d'images ? Les films se construisent sur des épisodes, c'est-à-dire des ensembles d'actions, d'événements formant un tout et constituant un moment marquant de l'histoire, du temps et dont la logique structurante n'est pas saisissable a priori. Cet ordre fragmentaire fait écho à la structure même de la séquence par plan et du plan par l'image, de la petite échelle à la grande échelle. Quels sont les rapports que les corps entretiennent avec la caméra et avec quel(s) corps peut-on transmettre la puissance d'un texte ? A ce sujet, un autre réalisateur, Pedro Costa, dira à propos de son film *No quarto da Vanda* que « c'est le trou entre nous [les acteurs et le cinéaste] qui va faire le film, et pas autre chose »¹². Il semble que cette formule soit appropriée pour évoquer le travail de Michelangelo Antonioni. Un trou qui génère un film, non pas pour se combler mais pour concevoir un travail, un processus d'échange tendu vers la réalisation d'un objet. Sera-t-il juste de dire que la structure esthétique mise en œuvre par Antonioni dans ses films a pour but d'exhiber ce « trou » ?

Le troisième mouvement de l'étude procédera à un ordonnancement du déséquilibre. Il s'agira de révéler l'impossibilité du film à montrer ce qui ne peut être montré. L'idée en germe serait celle de la trace de l'homme dans un espace, dans un lieu. Cependant, la pensée derrière « territoire » pose un problème de terminologie. Quel terme conviendrait pour signifier ce sentiment d'habitation, sans l'idée guerrière ? Nous lui préférons « milieu », à savoir qu'il ne faut pas non plus écarter l'idée de possession, et donc de dépossession, qui sont des mouvements tout à fait intéressants à analyser dans ces films. La répétition et l'arrêt définiront le cinéma d'Antonioni comme nouveau

¹² in *Conversation avec Pedro Costa*, de Cyril Neyrat, p.26

milieu. Ce qui se traduit en premier par une perte de l'horizon géographique, une perte d'échelle et de référent terrestre. Ce mouvement se continue dans une exploration de « l'être géographique » - pour reprendre la formule d'Augustin Berque, une exploration à travers le nœud du film mais également à travers l'écran comme imagerie mentale. Les différents langages cinématographiques s'élaborent par rupture et c'est au spectateur de s'emparer du mouvement de la reconstitution fragmentaire. En cela, la fêlure de la conscience de soi dans les films d'Antonioni, qui est principalement mise en exergue comme premier *tout* filmique, ne demeure pas lettre morte. Cette faille de l'identité des personnages ne restent pas sans impact puisque la position du spectateur est questionnée par l'esthétique qui fût ordonnée par la faille. L'étude suit son intuition initiale, Antonioni ne se pose pas en moralisateur de l'homme et du monde contemporain. Ces efforts sont des forces de propositions cinématographiques qui l'excluent de tout carcan pessimiste.

Le réel - l'histoire - la mémoire, de la répétition à l'universel en crise

1. Aux origines : héritage et légitimité du cinéma

« On sait que les choses et les personnes sont toujours forcées de se cacher, déterminées à se cacher quand elles commencent. Comment en serait-il autrement ? Elles surgissent dans un ensemble qui ne les comportait pas encore, et doivent mettre en avant les caractères communs qu'elles conservent avec l'ensemble, pour ne pas être rejetées. L'essence d'une chose n'apparaît jamais au début, mais au milieu, dans le courant de son développement, quand ses forces sont afferemies¹³. Ainsi, Deleuze traite d'une question que Bergson connaissait bien, celle du « nouveau » en philosophie et ses conditions d'apparition et de production. Le cinéma, comme toute chose nouvelle, développe ce qu'il a déjà en commun, avec la perception naturelle et avec les autres arts, déjà assurés de leur position « d'art ». Surtout, le cinéma s'adonne à l'imitation première car elle est la base à partir de laquelle quelque chose peut-être fait, quelque chose de nouveau. Et cela n'a pas empêché les vues Lumières de tromper leur monde¹⁴ et d'opérer ce champ déjà merveilleux¹⁵ du cinéma.

Le cinéma ne vient pas seulement après les autres arts pour des raisons objectives. Il appartient à un temps déterminé qui serait incarné par une certaine idée de l'histoire : catégorie comme destin commun.

a) *Théâtre et cinéma*

Pour ce premier paragraphe, nous procédons à un aparté qui nous permettra de définir des outils pour comprendre en partie ce qui se joue dans la technique de

¹³ in *L'image-mouvement*, Gilles Deleuze, les Ed. de Minuit, coll. « Critique », Paris, 1983, p.11.

¹⁴ La frayeur célèbre des spectateurs de l'époque lors de la projection de « L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat »

¹⁵ Merveilleux qui oscille entre l'étrange et l'inquiétant.

composition du cinéma, en premier lieu. Les spécificités dans le cinéma d'Antonioni seront étudiées par la suite. Il est vrai qu'il semble étrange d'invoquer le théâtre pour faire lien avec l'esthétique d'Antonioni. Nous l'évoquons pour comprendre ce qui se joue sur l'espace et la représentation aux origines. Ainsi, nous aurons des références afin de mesurer les positionnements du cinéaste dans sa créativité. Nous n'échappons pas à la première grande analogie entre théâtre et cinéma. Elle n'est pas du fait du hasard tant ils entretiennent des rapports anciens et intimes. Toutefois, le lien est bien plus prégnant lorsqu'on étudie le théâtre à l'italienne et sa domination dans le monde occidental. Il est et reste le modèle de la construction de l'espace théâtral dit classique : un espace carré, trois côtés sont occupés par les spectateurs et la scène clôt l'espace.

La critique s'est souvent donnée comme objectif de déqualifier le cinéma en « théâtre filmé » dans ces premières grandes œuvres. Il est indéniable qu'un très grand nombre de sujets de film provenaient et proviennent encore d'adaptation d'œuvres littéraires (analogie avec le roman) et d'œuvres dramatiques, mais pas seulement. Ce qui fait lien, dans l'expérience du théâtre et l'expérience du cinéma, ce sont les images créées par une représentation des corps dans des espaces et par la mise en œuvre d'un texte par des corps, dans cet espace-temps caractéristique du médium. Nous mettrons de côté l'art du théâtre qui s'est également développé selon le courant aristotélicien de la catharsis qui présuppose que le théâtre a un pouvoir de purification des passions par le spectacle du châtimement du coupable. Ce théâtre s'est principalement développé autour d'une autre occupation de l'espace et du temps de la représentation. De plus, la catharsis mène l'être humain à se libérer des tensions psychiques, qui s'extériorisent sur le mode de l'émotion et de la sympathie avec l'action représentée. La parole et la représentation dans les films d'Antonioni sont hors de ce schème cathartique. L'acte de parole n'est

pas motivé par la dynamique d'extraire quelque chose de son intérieur indicible et invivable. Ces analogies entre théâtre et cinéma existent mais elles ne peuvent rien déterminer, ni amener le spectateur sur le terrain de la confusion. Il convient de définir les différences de nature : l'espace de représentation n'est pas le même. Le théâtre est un lieu, dont l'architecture est déterminée par sa fonction. Il se construit autour d'un espace de représentation défini et encadré. Le théâtre de tradition classique est un espace de représentation dans lequel les acteurs délivrent des paroles « mises en corps ». Au cinéma, lors du tournage d'un film, cet espace se nomme le plateau, le *set*. Il peut être un lieu insonorisé et aveugle (studio) ou être un lieu en extérieur. Et le dispositif de perception est différent. En effet, le cinéma induit un outil mécanique de captation de ce qui se présente à l'objectif de la caméra, ce que nous appellerons d'abord le « réel » ou ce qui *est* devant la caméra. Nous développerons plus loin ce qui est inhérent à ce dispositif : la fragmentation.

Bazin suggère que la critique du théâtre filmé se nourrit d'une mauvaise définition de la mise en scène : « Si, par le cinéma, on entend la liberté de l'action par rapport à l'espace, et la liberté du point de vue par rapport à l'action, mettre au cinéma une pièce de théâtre, ce sera donner à son décor l'ampleur et la réalité que la scène ne pouvait matériellement lui offrir »¹⁶. La mise en scène n'est pas une forme qui a l'air d'être du cinéma. Dans cet article, André Bazin évoque les cas particuliers de pièces de théâtre adaptées au cinéma. Il cherche à étudier l'apport novateur de la transposition. En l'occurrence, le nouveau ne se suffit pas seulement de l'apparente disjonction entre les dispositifs. Ajoutons que dans ce premier article « Théâtre et cinéma », Bazin prend l'exemple du film *Les Parents terribles* de Jean Cocteau où tout l'apport

¹⁶ *ibid.*, p.139

cinématographique se joue sur la mise en exergue de l'essence théâtrale. En ce qui concerne les différences entre les acteurs de théâtre et ceux de cinéma, comme le rapporte Giorgio Agamben, « en dépit de l'apparente contiguïté entre scène et *set*, le cinéma ne met pas du tout en jeu un acteur prêtant son corps à un personnage langagier, mais uniquement différents degrés de tension le long d'une échelle dont le sommet n'est autre que cet être paradoxal qui n'existe qu'au cinéma : le *divo*, la star »¹⁷. Théâtre et cinéma, les performances sont différentes de nature. Autant une pièce de théâtre compte sur la performance d'acteurs sur la durée de la représentation et sur le nombre de ces représentations. Autant, la performance au cinéma est de nature plus complexe, le film ne dépendant pas seulement du jeu des comédiens mais de l'intégralité de la mise en scène dans laquelle la direction d'acteurs est entendue¹⁸.

Dans le théâtre classique, la place centrale (à tout niveau : parallèle à la scène et en hauteur) est celle où le spectateur jouit des meilleures conditions de réception du spectacle. Sandro Bernardi en fait d'ailleurs un élément de rapprochement avec la position du spectateur dans le cinéma de narration classique. Il y voit une élaboration moderne du dispositif qui met le spectateur à la meilleure place, de contemplation, toujours au cœur de l'action, jamais « abandonné » par la narration des événements. Cette « forme » de la position est dominante dans les champs cinématographiques de l'époque et actuellement. Il en est tout autre dans le cinéma dit « moderne », mais particulièrement, dans les films qui nous intéressent, ceux d'Antonioni, où le spectateur est lui, en périphérie, mystérieusement incertain, tendu vers l'action indéterminée et délaissée.

¹⁷ *Op. cit.*, *Image et mémoire*, « Pour une éthique du cinéma », p.121.

¹⁸ Englobant de la manière la plus complète possible la prise de vue, la prise de son, le montage image, le bruitage, le montage son, le mixage, les différents traitements numériques d'aujourd'hui...

b) *Le récit au cinéma*

Nous n'avons pas pour vocation, dans ces paragraphes, de mener toute une étude sur le récit au cinéma. De grands auteurs en ont fourni des théories saisissantes. Mais il nous apparaît nécessaire d'introduire brièvement les différentes questions qui sont en jeu lorsque l'on se propose d'étudier et d'analyser les films de Michelangelo Antonioni pour s'approcher de leurs esthétiques et d'en déceler les singularités. Des questions qui sont éminemment historiques car nous n'avons de cesse de nous référer au champ contemporain du cinéaste. En d'autres termes, nous opérons une mise en place des outils.

A propos du néo-réalisme italien, Antonioni disait que :

*Les films néo-réalistes italiens, comme on les appelle, parmi lesquels nous comptons des chefs d'œuvre authentiques, étaient peut-être, en cette période particulière, l'unique expression cinématographique, la plus authentique et la plus valable, et aussi la plus juste. Tous les événements étaient hors du commun, la réalité était brûlante ; les faits et les situations étaient exceptionnels, et, par suite, les rapports entre l'individu et son milieu, entre l'individu et la société, étaient peut-être ce qu'il y avait de plus intéressant à étudier. Voilà pourquoi (...) choisir comme personnage d'un film, par exemple dans *Le Voleur de bicyclette*, un ouvrier auquel on a volé sa bicyclette qui était son instrument de travail, et faire de ce motif, le motif le plus important du film, autour duquel tout le film s'agence, était à l'époque essentiel et nous suffisait. (...) l'important était, en revanche, de définir ses rapports avec la société.¹⁹*

Le récit désigne un ensemble signifiant auquel est associé un contenu à caractère narratif. Dans une perspective historique, la domination du cinéma narratif tient d'abord

¹⁹ in *les Cahiers du cinéma* n°459, sept.1992, "la maladie des sentiments", p.51. Entretien paru dans la revue *Bianco e Nero*, n°2-3, fév.-mars 1961.

au matériau filmique lui-même : l'image mouvante filmée par la caméra, en tant qu'elle est figurative, appelle à la narration. L'espace de la scène dans une image est toujours susceptible d'accueillir des événements. Toute image figurative contient en elle les codes de la narrativité. Certaines images expriment à elles seules de vastes récits²⁰. Cela prévaut également pour des images moins universelles, et plus quelconques, qui, parce qu'elles sont représentatives, s'adressent à une conscience narrative. Dès lors, la narration est nécessaire pour comprendre et donner forme et sens aux événements.

Le cinéma narratif est une forme hégémonique dans les différents champs cinématographiques. La plus grande partie des films produits avant 1960 sont des adaptations plus ou moins libres. Comment le cinéma prend en charge l'héritage littéraire pour devenir à son tour, autonome ? En se construisant sur le modèle du roman, et du théâtre comme nous avons pu le voir ci-dessus, le cinéma a cherché une légitimité artistique. On a souvent écrit et lu que la cohérence et la vraisemblance au cinéma étaient les qualités qui avaient été recherchées et approfondies dans les premiers temps du cinéma. Il est plus exact de le formuler ainsi : la cohérence et la vraisemblance n'ont pas été désirées en premier lieu pour elles-mêmes et comme objectifs formulables, mais elles ont été les conditions nécessaires pour faire l'expérience des différents langages cinématographiques par la suite. Tout comme ce qu'il a été possible de faire en peinture, par exemple, après la Renaissance, étant donnée l'établissement des lois indéclinables de la peinture et du dessin²¹. L'étude illustrera ce propos par Vincent Van Gogh, qui au XIX^{ème} siècle, bien qu'il maîtrisait les lois de l'éclairage et de la lumière en peinture, les délaissa. Et seulement parce qu'il les écarta, et nous pouvons dire qu'elles étaient là pour être écartées, il put découvrir ses grandes lois de la couleur

²⁰ Nous pensons par exemple à des tableaux de champ de bataille, des tableaux religieux...

²¹ Lois dites « classiques » elles aussi.

qui régissent la lumière de sa peinture ultérieure. C'est d'ailleurs là que réside un des grands apports novateurs de l'impressionnisme : l'ouverture à la couleur.

Face à un récit cinématographique, le contrat spectatorial établit que nous savons que nous ne sommes pas en présence de réel. Pourtant, il s'opère un *effet de réel*. Ce qui se déroule sous les yeux du spectateur n'est pas la réalité, mais un enregistrement de ce qui s'est effectivement passé dans la réalité. Lorsqu'on étudie le récit au cinéma, il faut faire face à plusieurs croyances. Une établirait que le récit est une traduction du scénario en image et l'autre s'adonnerait à la confusion entre le littéraire, l'écrit et le linéaire. Tout d'abord, tout film n'a pas pour origine un scénario. Par contre, tout scénario semble avoir pour vocation d'être réalisé. Le récit ne saurait se confondre lui-même avec le scénario. Mais cette structure va inscrire pour la première fois ce qui jalonne le récit, c'est-à-dire les événements. Ce qui est intéressant n'est pas l'événement en soi, mais la manière dont il est appréhendé ; or cette « manière » est spécifique au moyen d'expression en jeu. Le récit visuel n'est pas spécifique au cinéma. Qu'est-ce qui est propre au récit filmique et qui peut nous être révéler par l'étude des films d'Antonioni ? Mais surtout qu'est-ce que cela nous révèle sur l'écriture d'Antonioni lui-même et sur ses positions dans le contemporain ?

Les détracteurs du cinéma alléguaient qu'il se contentait de reproduire l'aspect extérieur des choses sans avoir la capacité d'émouvoir par l'expression de la vie intérieure. Pourtant, le cinéma et les différentes théories du cinéma ont très tôt mis en œuvre le contraire. Dès les années 1910, puis en 1920 avec Eisenstein, est apparue l'idée qu'on pouvait tout exprimer au cinéma, y compris des sentiments complexes ou des idées abstraites. En 1948, Alexandre Astruc en définit le concept de caméra-stylo. Un trait majeur dans le cinéma d'Antonioni est justement la complexité des sentiments.

Même un film comme *Zabriskie point* qui aurait pu être un film assez simple sur deux jeunes charismatiques épris de liberté à la fin des années 60 (« orgies »²² désertiques et art pictural sur avion) nous paraît avoir une imbrication de sentiments assez subtile. A propos du néoréalisme, Deleuze écrivait que « c'est un cinéma de voyant, non plus d'action » et que les situations ne se prolongent non pas en action mais en situations purement optiques²³. Il suggère d'ailleurs, en traitant de *Cronaca di un amore*, que « l'enquête policière, au lieu de procéder par flash-back, transforme les actions en descriptions optiques et sonores, tandis que le récit lui-même se transforme en actions désarticulées dans le temps »²⁴. Le néo-réalisme se caractérise par ses ruptures du récit – par les images remarquables et le montage, seules à même de traduire certains rapports de l'homme à son environnement social.

« L'activité mentale, que le film peut ainsi traduire ou susciter, est bien plus sentimentale qu'intellectuelle. Ce qui y fait fonction d'idées, ce sont la plupart du temps, des représentations d'émotions, elles-mêmes émouvantes. Ce qui en résulte, en guise de philosophie, c'est de la poésie »²⁵. Le récit, l'écriture filmique... font partie des différents langages cinématographiques : ceux qui glissent sur la pensée et entretiennent la transparence, ceux qui minimisent les effets de narration et livrent un événement de manière brute, la réalité prenant le pas sur l'effet, ceux qui expérimentent et qui s'écartent d'une conception vraisemblable, et cohérente, évoluant dans le fragmentaire, sans pour autant rejeter la narration en bloc.

²² Le terme ne convient pas réellement, mais c'est ainsi que la scène d'amour dans le désert est qualifiée dans de nombreuses études. Nous pensons toutefois qu'analyser cette scène comme une orgie est un peu trop simple. Elle n'est pas non plus une image mentale de Daria comme nous avons pu le lire.

²³ in *L'image-temps*, les éditions de minuit, p.9

²⁴ *ibid.* p.12

²⁵ Jean Epstein, « L'idée d'entre les images », in *Ecrits sur le cinéma II*, Seghers, Paris, 1975, p.115.

Il faudrait, maintenant, s'interroger sur un instrument essentiel de la narration filmique qui est la séquence et préciser ce qu'on entend par « séquence cinématographique ». Ce concept est difficile à cerner, preuves en sont les livres pédagogiques sur le cinéma qui ne le définissent pas et l'utilisent comme allant de soi. En premier lieu, nous admettons que l'unité d'action caractérise la séquence, une unité narrative isolable tant au niveau scénaristique qu'au niveau du découpage. Mais est-ce là sa seule détermination ? Merleau-Ponty et Sartre ont mis en lumière les contradictions de la narration. Dans l'expérience vécue, l'espace et le temps sont perçus comme une unité, d'un seul point de vue (le nôtre), et de l'intérieur. Toute narration est dès lors impossible car si l'on s'en tient à une première définition de la séquence, elle serait « une décomposition de l'action, de son espace et de son temps et une reconstruction fictionnelle dans une multiplicité de prises de vue et de points de vue »²⁶, ce qui reviendrait à dire que la narration n'est possible que d'un point de vue extérieur. Nous retrouvons donc le premier paradoxe cité précédemment entre aspect extérieur et vie intérieure. La narration classique se mesure à cette possibilité de déplacement du narrateur dans l'espace-temps, à l'intérieur des personnages, en adoptant leur point de vue successif, et ce, dans la plus grande transparence technique. Le spectateur est baigné dans l'illusion de séquences narratives, se déplaçant de bloc en bloc, et ce, sans rien y paraître. Toute discontinuité inhérente au paradoxe intérieur/extérieur est masquée, mais également celles provenant de l'organisation même d'un tournage (des plans d'intérieur tournés en studio alors qu'ils sont raccordés à des plans d'extérieur et précisément, ce raccord les incarne dans un même lieu...). Le cinéma narratif classique s'organise en vue de la vraisemblance.

²⁶ Sandro Bernardi, séminaire.

La séquence dite moderne bouleverse radicalement ses formes et ses structures. Elle retranscrit l'agitation et l'ébranlement de l'espace et du temps dans le cinéma moderne. Ces changements de représentations révéleront surtout le trouble et l'indétermination du sujet dans la culture post-industrielle. Tout est là dans ce qui nous émeut : le passage d'un état intérieur à une forme esthétique. Et pour se faire, il faut bien constater ce que nous introduisons plus haut. Si l'image analogique, quelle qu'elle soit, déclenche des petites bribes narratives ou un vaste champ narratif, c'est qu'elle doit contenir en elle ce que l'on a souvent allégué, à juste raison, au récit en images : son inscription dans le temps et dans l'espace. Deleuze l'a très bien formulé dans *L'image-temps* : « L'image-mouvement peut être parfaite, elle reste amorphe, indifférente et statique si elle n'est déjà pénétrée par les injections de temps qui mettent le montage en elle, et altèrent le mouvement »²⁷.

c) *Le mouvement moderne*

Dès le XIX^{ème} siècle, le mouvement moderne, difficilement saisissable, est une logique sociale englobante, liée à une crise historique et structurelle. La modernité n'est pas une analyse de la crise, elle l'exprime, elle en est un symptôme. Les progrès continus des sciences et des techniques, la division rationnelle du travail industriel, induisent des clivages politiques profonds, des luttes sociales et des conflits. Ajouter à cela une croissance démographique, une concentration urbaine et un développement gigantesque des moyens de communication et d'information. Les pratiques sociales et les modes de vie s'articulent désormais sur le changement et l'innovation mais aussi sur l'inquiétude, l'instabilité, la mobilisation continue, la subjectivité mouvante, la

²⁷ *Op. cit.* p.60

tension. La société se réfléchit comme telle, se pense comme modernité. Le paradoxe de la modernité faisant de la tension sa structure interne est qu'en proposant le nouveau comme valeur, elle est condamnée à se renouveler sans cesse.

Nous développerons plus loin sur la crise de l'apprentissage et de la transmission des savoirs. Antonioni débute durant « un miracle économique italien », dans une époque donc de pleine mutation. Et celle-ci place l'homme moderne dans d'autres rapports au monde et aux autres. Pour le cinéaste, ce nouveau rapport doit se dire dans de nouveau langage. Avant d'être un problème esthétique c'est donc un problème culturel. Car la recherche cinématographique d'Antonioni (visuelle et narrative) est contemporaine de recherches esthétiques (Pollock, Rothko) mais aussi de réflexions plus vastes sur la place de l'homme dans le monde et sur une identité humaine qui attend d'être redéfinie. Selon Sandro Bernardi, Antonioni semble être le premier cinéaste après la Seconde Guerre Mondiale à s'être penché sur ces changements d'ordre culturel de l'espace et du temps, et il en a tenté la transcription en de nouvelles formes esthétiques au cinéma. A plusieurs reprises, le cinéaste mentionna son intérêt pour ce « vide intérieur » de l'homme, dans lequel « il y a suffisamment de matière à étudier » et sa « lassitude instinctive envers les techniques et la nature des récits ordinaires ou conventionnels du cinéma »²⁸. La crise moderne, Antonioni l'entend ainsi :

Aujourd'hui le monde est assailli par un déséquilibre très grave entre une science toute projetée vers l'avenir, disposée à se renier elle-même quotidiennement, rien que pour acquérir une fraction de cet avenir, et un monde moral rigide et stylisé que nous percevons tous comme tel, et que pourtant nous continuons tous à conserver tel quel par lâcheté ou par paresse (...) Et ce qui est encore plus grave, cet homme se trouve

²⁸ *Op. cit.*, « la maladie des sentiments », entretien des *Cahiers du cinéma*, p.52

*immédiatement écrasé sous un lourd bagage de sentiments qu'il n'est même pas exact de qualifier de vieillis et dépassés ; il faut dire inadaptés.*²⁹

Les constats d'Antonioni sont en effet plutôt commun pour l'époque au regard des sujets qu'il traitera par la suite (l'aliénation, la non-communication, la solitude, l'errance...). Et ce n'est pas tant là ce qui nous intéresse. Par son entreprise stylistique, le cinéaste produit une faille dans l'identité du personnage, que nous nous sommes proposé de nommer « la fêlure de la conscience de soi ». Et parce que ce changement s'opère sur le récit, ce n'est pas l'identité seule du personnage qui est mise à mal mais celle du spectateur également. Quelles sont alors les nouvelles manipulations qu'opèrent Antonioni sur le médium cinéma, en considérant les analyses selon les points de vue de la répétition et de l'arrêt ?

²⁹ *id.* p.56

2. La répétition et l'arrêt, ce qui est propre au cinéma

Ce que l'étude a mis en exergue plus avant est le caractère premier de la cohérence au cinéma, légitimant la présence de ce dernier et son développement. Cohérence qui a très vite permis aux différents langages d'expérimenter tout en s'amplifiant. Agamben a mis cette dynamique à jour lorsqu'il procéda à une histoire de l'apprentissage et des savoirs, de l'expérience à l'esprit libre dans son ouvrage *Enfance et Histoire*³⁰. Le philosophe se demande si l'homme moderne est encore capable d'expérience ou si celle-ci est d'ores et déjà détruite. Nous n'avons plus le même rapport à l'expérience qu'au siècle dernier. Prenons exemple sur l'artisanat, ce qui nous permet d'être plus clairs. Jadis, l'accumulation d'expériences aboutissait à un savoir-faire. Et chaque personne devait à son tour reproduire les expériences des générations antérieures afin d'acquérir le savoir-faire escompté. Dès lors, à seulement s'en remettre à l'expérience, les techniques se sclérosaient dans le temps et dans l'espace. Souvent un esprit plus libre et détaché de ce seul mode d'apprentissage sut faire avancer les techniques de constructions ou inventer des machines. L'histoire fourmille d'exemples comme bien évidemment les machineries de Léonard de Vinci, et même plus avant, d'Alberti ; ou encore Philibert Delorme qui découvrit qu'une poutre composée de petits éléments de bois étaient plus solide qu'une poutre en un seul élément. Agamben reprend à son compte le propos de Walter Benjamin. Force est de constater qu'aujourd'hui, nous avons perdu ce rapport à l'expérience. A la fois forme de libération et source de perte puisque nous n'en avons plus les repères. Cette fois-ci, prenons l'exemple de la peinture. Pour représenter de l'eau en mouvement, éclairée par la lune, nous n'avons plus à nous poser toutes les questions que se sont posées des générations de peintres

³⁰ Ed. Payot & Rivages, Paris, 1978, édition de 2002.

avant nous, les réponses se trouvant sur leurs tableaux. Mais, cela nous éloigne de l'expérience et de son caractère indéterminé. Très vite, nous voilà assaillis de questions qui n'ont plus de prises avec la réalité car notre apprentissage n'est plus fondé sur l'expérience.

Nous tenions à développer brièvement cette pensée d'Agamben car elle nous permet d'introduire ce qui nous importe dans la question du montage pour mener cette étude. Ce qui se joue précisément entre l'expérience et l'esprit libre est le noyau de la créativité. A nouveau, ce qui nous intéresse de penser et d'exprimer ne sont pas tant les différentes formes de montage dans l'histoire du cinéma, que ce qui a mené au montage et de surcroît, ce que cela a permis, entre autre la technique compositionnelle d'Antonioni, parmi d'autres non moins importantes.

« Le passage de l'immobile », ce sont en ces termes qu'Alain Badiou apporte sa pierre à l'édifice de la pensée du cinéma. Par cette expression, il met au jour la singularité de l'esthétique cinématographique : deux éléments constituant le paradoxe du mouvement qui sont désormais compris comme une unité tendue et dynamique et non plus comme dialectique, voire une dichotomie. Reprenons donc là où nous avons laissé notre image représentative. Son inscription dans le temps et dans l'espace est du domaine de l'immanence. Est immanent ce qui est compris dans un être et ne s'explique pas par une cause ou un principe externe. En philosophie, le temps et l'espace sont les deux propriétés générales du monde extérieur par rapport à la pensée. La principale question de certains penseurs est de savoir si le temps a une réalité en soi, s'il existe en dehors de l'homme ou, au contraire, s'il n'existe que parce que l'homme en a conscience. L'espace, dans le sens courant, est un milieu à trois dimensions où se situent les corps et leurs mouvements. Il est curieux de noter que jusqu'au XVIème siècle, le terme

« espace » désignait en français un espace de temps. En français moderne, cette adhésion est devenue secondaire, l'espace ayant en priorité à voir avec le lieu, l'endroit, l'étendue, la situation, la superficie, la distance... C'est avant tout par le corps en mouvement que nous faisons l'expérience de l'espace, la vue n'intervenant qu'en second lieu, comme un relais.

a) L'image dialectique

L'expression, par l'image, du temps, dans son déroulement mesuré (passé, présent, futur) est une question cruciale depuis toujours. Fixe ou en séquence, l'image semble en effet condamnée à un éternel présent, le présent « imperfectif », que ce soit dans l'immobilité du tableau ou dans le déroulement linéaire et le défilement des images en séquences. La crise du moderne, que nous développerons ci-après, a mené à des reconsidérations de l'expérience historique. Nombre de positions se sont voulues remises en cause du discours dominant et totalisant de la pensée de l'histoire. Il convient de définir un mouvement critique de la pensée de l'histoire. Il s'agit d'en circonscrire l'étude, en questionnant à la fois la perspective téléologique du discours dominant, puis « l'illusion rétrospective », qui prend pour point de départ les conséquences d'un fait historique afin de cheminer jusqu'au fait lui-même. Lorsque le passé est considéré dans sa totalité, le point de vue est fini. Cette tendance à considérer le passé préfigure le présent. La connaissance du présent nous incite à interpréter les différents moments du passé comme des événements annonciateurs, au lieu de saisir ces moments du passé dans leur singularité. La rétrospection donne l'impression qu'il y a une logique inscrite dans le cours de l'histoire alors que c'est la pensée présente qui projette un besoin de cohérence dans les événements vécus. Cependant, mener une critique de l'histoire en tant que *devenir* ne signifie pas que l'avenir ne peut être

considéré puisque l'histoire est tout de même en cours. Cette pensée ne doit toutefois pas se substituer à la pensée des différents présents qui sont aussi faits des réels possibles.

Walter Benjamin, dans son discours « Sur le concept de l'histoire », fait entendre que « l'historien matérialiste ne saurait renoncer au concept d'un présent qui n'est point passage, mais arrêt et blocage »³¹. Il voyait en l'*image dialectique* une charge de mouvement et « qui était pour lui l'élément même de l'expérience historique ». Voici un élément de réponse à la question : comment une image peut se charger de temps ? Benjamin fait de ce concept le fondement de sa théorie de la connaissance historique. Il est décisif, dans la théorie de Benjamin, de tenir compte que l'image dialectique est surprise « en position d'arrêt ». Agamben poursuit : « la vie des images ne consiste pas en la simple immobilité ni en la reprise successive du mouvement, mais en une pause chargée de tension entre elles »³². Plus loin dans l'ouvrage, il ajoute que « l'expérience historique se fait par l'image, et les images sont elles-mêmes chargées d'histoire »³³. Se révèlent alors la tension qui existe entre ces deux pôles et qui leur confère une unité, leur refusant toute dissociation. De quelle histoire parlons-nous ? Elle n'est en rien une histoire chronologique, elle est messianique et elle se définit par deux caractères. Le premier caractère est une « histoire du Salut », croyance en la naissance d'un monde meilleur par la venue d'un homme providentiel³⁴. Le second caractère est lui une « histoire eschatologique », relative à l'au-delà de la situation actuelle de l'humanité, « une histoire dernière ». Agamben fait une analogie avec le cinéma en spécifiant à quel point les pôles image et histoire sont tendus l'un vers l'autre. Cette correspondance est

³¹ in *Œuvres III*, collection Folio/Essais, éd. Gallimard, 2000, p.440.

³² *Op. cit.*, in *Image et mémoire*, p.51

³³ *id.*, p.89

³⁴ le Messie

possible par l'étude des stratégies du cinéma de Debord et de Godard qui ont mis à jour leurs procédés et le langage cinématographique dans lesquels ils se retrouvent. En l'occurrence, en ce qui nous concerne, il s'agit d'exposer un mouvement salutaire du cinéma³⁵ par son récit. Le philosophe cite Serge Daney, à propos d'*Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard : « Le cinéma cherchait une chose, le montage, et c'est de cette chose que l'homme du XXème siècle avait terriblement besoin »³⁶. Selon Agamben, rejoignant Daney, c'est le montage qui serait « la technique de composition » du cinéma messianique que Godard et Debord ont été les premiers à tracer. Par le montage, le cinéma partage ce paradigme avec l'histoire. Or, qu'on fait Debord et Godard avec le montage ? Ils ont exhibé ses conditions de possibilité, ses transcendants, c'est-à-dire la *répétition* et l'*arrêt*. Ils ne les ont pas inventés mais Godard conduit le film à son paroxysme : il n'y a « plus besoin de tourner, on ne fera que répéter et arrêter »³⁷.

L'histoire messianique, et donc ce pourquoi le cinéma est tant lié à elle, est tendu vers ses récepteurs. Elle s'adresse autant à l'individu solitaire qu'à l'individu à l'échelle de la masse.

b) Les transcendants du montage

La séquence est une forme essentielle de la narration filmique et surtout du montage. Dans les années 20, grâce au montage, le cinéma peut entreprendre de bouleverser entièrement la narration classique. Beaucoup de théoriciens du début du siècle se sont intéressés au montage (Epstein, Balázs, Benjamin, Eisenstein) et à ses grandes innovations et subversions culturelle et perceptive. Selon Eisenstein, il faut que le

³⁵ « il faut sauver quelque chose », *id.* p.89

³⁶ *id.* p.90

³⁷ *ibidem.*

montage procède par alternances, conflits, résolutions, résonances... bref, toute une activité de sélections et de coordinations, pour donner au temps sa véritable dimension. « Le montage des attractions » est une théorie opposant à la continuité et à la fluidité narrative un montage heurté, juxtaposant les plans et séquences fortes ou spectaculaires. Le montage des attractions tend à rompre la continuité narrative pour provoquer les affects du spectateur. Mais cela suppose donc que l'image est au présent et seulement au présent puisque les notions de passé et de futur, nature même du temps, seront les résultats du montage. Cependant, afin de procéder à une synthèse, il faut bien que le montage repose sur des images qui contiennent en elles-mêmes des caractères temporels, et pas seulement un présent³⁸.

Cette dialectique du montage et du plan est une réflexion classique. Deleuze cite Jean-Louis Schefer : « le cinéma est la seule expérience dans laquelle le temps m'est donné comme une perception »³⁹. Deleuze précise que « l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, ou du présent et du passé, de l'actuel et du virtuel, ne se produit donc nullement dans la tête ou dans l'esprit, mais elle est le caractère objectif de certaines images existantes, doubles par nature »⁴⁰. Dans ce principe d'indiscernabilité, nous retrouvons bien ce que Benjamin déployait dans la charge dynamique et arrêtée de l'image dialectique ; et que Deleuze a lui-même décelé dans le concept d'image-mouvement, de coupe elle-même mobile.

Il a été introduit plus haut que la répétition et l'arrêt sont les transcendants du montage et que le montage est le caractère le plus propre du cinéma. En philosophie, les transcendants sont les conditions de possibilités de quelque chose. Agamben revient

³⁸ Se référer au I.1.b) le récit au cinéma

³⁹ in *L'image-temps*, p.54

⁴⁰ *id.* p.94

sur ces deux instruments du montage. La répétition fut l'objet de réflexion de quatre penseurs de l'époque moderne : Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger et Deleuze. Selon Agamben, tous ont montré que « la répétition n'est pas le retour de l'identique »⁴¹. En effet, ce serait insoutenable. La véritable force de la répétition n'est pas de rendre tel quel ce qui a été mais de conférer à la chose dont il est question la possibilité de ce retour. Cette possibilité est en elle-même une puissance nouvelle car elle transpose le « déterminé » dans une « zone d'indifférence » entre sa réalisation effective et la conception de sa réalisation comme possible.

Dans un premier temps, selon Giorgio Agamben, la répétition et la mémoire sont dans une extrême proximité car ni l'une ni l'autre ne peuvent restituer *tel quel* ce qui a été. Cependant, la particularité des deux est de rendre *à nouveau possible* ce qui a été, et d'ouvrir ainsi « ce qui peut transformer le réel en possible et le possible en réel »⁴². Lorsqu'on applique à une chose l'adjectif « possible », cela signifie qu'on souligne que cette chose remplit les conditions nécessaires pour être, se produire sans que cela implique une réalisation certaine. Ainsi, Agamben pose les bases d'une pensée de la relation entre l'histoire - individuelle et collective - et le cinéma, initiée par d'autres philosophes avant lui à commencer par Walter Benjamin et Siegfried Kracauer. Les hommes renoueraient alors au contact du cinéma avec une histoire des hommes, de laquelle le nouveau émane plus que le déterminé. Comme le précise Agamben, les médias sont tout le contraire, ils « aiment le citoyen indigné, mais impuissant. C'est la mauvaise mémoire, celle qui produit l'homme du ressentiment »⁴³. Face aux traitements médiatiques, l'homme est face à des faits classés, absolument passés et infiniment

⁴¹ in *Image et mémoire, op. cit.*, p.91

⁴² *id.* p.91

⁴³ *id.* p.92.

négatifs, sur lesquels il est impossible de revenir. L'homme reçoit en plein visage son incapacité face aux choses du monde intrusif, dans une perspective téléologique. La répétition est en elle-même une extrémité, celle du « tout est possible »⁴⁴. Cette puissance est contrebalancée au cinéma avec le second transcendantal, dont la répétition ne saurait se passer, qui est le pouvoir d'interrompre : l'arrêt. Dans les propos de Benjamin sur le montage, nous pouvons déjà retrouver ces qualificatifs explosifs : la force qui avec « la dynamite des dixièmes de seconde », brise l'espace et le temps, et produit de nouvelles formes et conditions de perception.

Dans une perspective commune, l'arrêt peut être simplement un « arrêt sur image », comme à la projection, une immobilisation du défilement filmique sur un photogramme (comme la touche « pause »). Au sein du film, l'arrêt est un trucage consistant en la multiplication d'un photogramme dans un plan pour donner l'impression d'un mouvement qui se fige. L'exemple le plus connu se trouve dans *Les quatre cents coups* de François Truffaut (1959) qui s'achève sur un arrêt sur l'image d'Antoine Doinel devant la mer. Il consiste en un effet plastique et dramatique. Son implication dans la narration et son esthétique est certaine. Lors de son développement sur l'arrêt, Agamben en fait même un des principes qui différencie cinéma et narration, mais aussi prose et poésie. « La seule chose qu'on peut faire dans la poésie et pas dans la prose, ce sont les enjambements et les césures (...) ce n'est pas seulement une pause, c'est une non-coïncidence, une disjonction entre le son et le sens »⁴⁵. La césure fait apparaître le mot qu'elle soustrait au sens pour l'exhiber en tant que son. Un peu plus loin, Agamben développe sur le cinéma, « du moins un certain cinéma, qui est une hésitation prolongée

⁴⁴ *ibidem*. Agamben faisant référence à la définition de Hannah Arendt à propos de l'expérience ultime des camps.

⁴⁵ *id.* p.93.

entre l'image et le sens »⁴⁶. Ainsi, pour le philosophe qui étudie le travail de Debord, sa technique, telle qu'il la pratique, a pour volonté d'exposer l'image de cinéma par le passage du montage au premier plan de celle-ci, pour le montrer en tant que tel. Et cette technique s'ancre dans les fondements même du dispositif cinématographique. Toute l'étude d'Agamben est de mettre à jour pourquoi le cinéma est tant ouvert à l'existence de différents langages, en interrogeant les « extrêmes » de Guy Debord et Jean-Luc Godard. Le cinéma est indéniablement tendu vers la création parce que la répétition et l'arrêt qui le composent ne sont autres que des puissances créatrices ouvertes à un infini de possibles. Comment Antonioni s'est servi à son tour de ces compositions ? C'est ce que nous allons étudier dans le paragraphe suivant, au sein de ses premiers documentaires.

c) *Etude de cas : Gente del Po, N.U. et Sette canne, un vestito*

*Le moindre regard sur notre vie et sur notre environnement peut, grâce au documentaire, dévoiler des secrets insoupçonnables : la réalité, la réalité nue, dans son essence profonde. Le metteur en scène devra garder un contact constant et profond avec cette réalité, car le documentaire n'est ni imagination ni création mais représentation, interprétation et mise en valeur de manifestations réelles. Dans le documentaire, la caméra ne joue pas avec la vie.*⁴⁷

Les premiers documentaires d'Antonioni, sous le format du court-métrage, sont de véritables mises en application des écrits de Walter Benjamin dans son essai *L'œuvre*

⁴⁶ *id.* p.93

⁴⁷ Antonioni in *Corriere padano*, 21 janvier 1937, cité par Aldo Tassone comme citation d'introduction à la période documentaire (1943-1950) d'Antonioni, dans sa biographie sur le cinéaste, ed. Gremese, Rome, 1985 et ed. Flammarion, 1995 pour la traduction française, 2007 pour nouvelle édition revue et augmentée, coll. Champs.

*d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*⁴⁸, et la nouvelle considération de sa réception par un nouveau public. Ils sont aussi un premier déploiement de conte urbain.

Gente del Po (1943-1947)

Ce court documentaire est le premier qu'Antonioni réalisa, profitant d'une permission en 1943. Il tourne sur les rives du Pô, fleuve de sa région natale, où vivent paysans, pêcheurs, blanchisseuses... et bateliers qui « vont et viennent entre l'Emilie et la Vénétie ». Antonioni choisit de filmer le quotidien des habitants du fleuve, très pauvres, où tout orage est une catastrophe. Le choix de traiter ce sujet est en lui-même une nouveauté puisque cela faisait partie d'un champ de questions plus global sur la situation de vie en Italie, que le fascisme avait mis à l'index, et qu'aucune production de l'époque ne considérait. Trois cents mètres de pellicule, ceux de l'orage sur l'embouchure, sont inutilisables. Le montage qui s'en suit confère au film un aspect volontairement fragmentaire. Nous pouvons reconnaître dans le dispositif cinématographique du cinéaste, une technique compositionnelle déjà affirmée qu'Antonioni approfondira par la suite. Ainsi, le film pose déjà un regard-témoin, qui se subjectivise, non pas à travers les personnes filmées, mais par un narrateur-paysage que l'on pourrait qualifier de « générique », impersonnel tout en affirmant sa présence par les différents changements de distance qu'il effectue pendant la narration. D'emblée, nous sommes proches des bateliers, comme si nous avions toujours été là, inclus dans leur quotidien. Nous sommes sur le ponton du bateau, puis nous voilà dans les cales d'habitation. La caméra se trouve ensuite sur les rives, observant le passage du convoi. Le cinéaste cadre et observe les habitants de la rive de très loin, puis de manière plus

⁴⁸ in *Œuvres III*, col. Folio/Essais, Gallimard, 2000.

proche. Ce rapport de distance fait naître, dans son paradoxe, la présence d'un regard autre. Cette existence est accentuée par les choix d'angles de prise de vue inhabituels mais cohérents, parfois en très forte plongée, parfois en très forte contre-plongée. Cohérents parce que cela épouse physiquement les déplacements des corps sur un bateau, d'une manière verticale et horizontale. Et géographiquement, car telles sont les rives du fleuve, escarpées. De retour dans la cale du bateau, le spectateur reçoit une image de l'histoire du cinéma, le gros plan sur le visage de la petite fille en train de dormir. La lumière immanente de ce visage dans ces draps blancs, qui éclaire le plan, n'est pas sans rappeler l'esthétique des gros plans, dans *Vampyr*⁴⁹ de Dreyer notamment. Dès les premiers plans, nous sommes face à des images singulières d'un cinéma qui se veut contemporain. Elles contiennent en elles des qualités intrinsèques qui permettront leur synthèse par le montage, à la fois chargées d'histoire et à la fois volontairement « décadées » par ces points de vue particulier qui décalent la réalité de la scène sur une faible distance. Et c'est ce décalage, ces angles « extra-ordinaires » de l'ordinaire qui permettent au documentaire de ne pas sombrer dans le pittoresque des productions de l'époque, fuyant toute idéologie totalitariste de l'Italie fasciste de la Seconde Guerre Mondiale.⁵⁰

N.U. [Nettezza Urbana] (1948)

Le spectateur suit les balayeurs de la ville de Rome sur une journée de travail, du lever de soleil jusqu'à son coucher. Avant de développer, nous pouvons établir qu'a priori, le film se construit d'une manière linéaire : un début et une fin s'investissent dans le début d'un jour et la fin de ce jour. Ce documentaire est un bon exemple pour

⁴⁹ 1932.

⁵⁰ Les photogrammes sont visibles dans le volume qui leur est consacré, séparé du mémoire, Planche I.

introduire le rapport de *continuité*⁵¹ développé par Noël Burch sur la pratique du montage et les typologies de rapports qui en découlent. Ce rapport est évident. Il est suggéré au spectateur de *N.U.* que la journée suit son cours. Entre ces deux points, le documentaire filme les différentes étapes de la journée des balayeurs, sans aucune anicroche temporelle, c'est-à-dire sans véritable saute chronologique et déjà sur un mode distant dans l'espace. Excepté le recours à deux formes d'ellipse, le *hiatus*⁵² et l'*ellipse indéfinie*⁵³, qui permettent de faire accepter aux spectateurs que la journée à l'écran se déroulera sur 11mn. Le film s'ouvre sur un cadre fixe. Un espace urbain en constitue son champ. Des personnages en mouvement, viennent de l'arrière-plan et se dirigent vers l'avant-plan. Le générique défile sur ce long plan fixe. Une musique de fosse fait office de bande sonore. A l'aide d'un fondu au noir, le film se poursuit sur un plan fixe d'un train en marche puis la caméra procède à un panoramique combinant un mouvement vertical à un mouvement latéral. Ce geste descriptif permet au spectateur de découvrir un espace urbain contrasté au bord des voies de chemin de fer. Ce seul mouvement de caméra admet la présence des différents paysages de la ville qui seront par la suite en « confrontation » : quartiers anciens, quartiers modernes, quartiers historiques et leur population. La lumière naturelle est faible, nous comprendrons que le jour se lève par la continuité des plans extérieurs et leur lumière ascendante au fil du

⁵¹ in *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969.

⁵² Les plans fournissent suffisamment d'informations au spectateur pour qu'il saisisse le temps écoulé entre deux points d'un événement sans qu'il soit nécessaire que la mise en scène explicite cette durée.

⁵³ À la différence du hiatus, l'ellipse indéfinie entraîne une aide supplémentaire dans l'explicitation de la durée. En l'occurrence dans *N.U.*, les plans représentant les différents moments d'une journée comme le lever du soleil, le repas de midi, etc.

montage et au fil du temps de projection, et ce, jusqu'à ce que s'opère une lumière descendante, de fin de journée⁵⁴.

Toutefois, ce court-métrage documentaire tient sa structure dans un phénomène autre qu'une dynamique linéaire car le sujet est bien le déroulement d'une journée, phénomène commun à tous et qui a pour essence : le cycle. Ce film fait donc se confronter deux temps : un temps cyclique à un temps linéaire de projection. De plus, le sujet ne se porte pas sur une journée en particulier mais sur une journée parmi d'autres, commune aux balayeurs, et en apparence, quelconque. L'essence fragmentaire d'une organisation de tournage établit qu'il a fallu plusieurs journées de tournage pour qu'ensuite, par le montage, ces fragments de journées reconstituent une journée entière. Et c'est seulement par ces fragments, et grâce à ce qui est inhérent au dispositif de captation, que cette journée n'est plus quelconque. Le film est la représentation d'une journée, c'est-à-dire qu'il confère à ces fragments de réel une unité potentielle. L'analyse ne se suffit pas de cette observation. En effet, dans cette journée, le documentaire suit le travail et les actions de plusieurs balayeurs. A nouveau, le montage fait s'enchaîner les plans sans qu'aucun ne vienne contredire la réalité de l'autre. Et le balayeur universel émerge par ce procédé de mise en corrélation des différents balayeurs. Le spectateur adhère alors à l'idée que dans cette journée, les balayeurs agissent de manière similaire dans un même temps. Le documentaire est évocateur du paradoxe créatif et représentatif. Il est à la fois la retranscription d'une journée quelconque (une journée parmi d'autres), à la fois l'idée de cette journée (plusieurs journées servant à la représentation d'une seule). De plus, il se construit sur un temps commun à tous, le cycle, qui est un principe de répétition et de renouveau. Nous retrouvons des

⁵⁴ Planche II.

constructions de plans aperçues dans *Gente del Po*. Cette douce étrangeté provient de ces points de vue portés, non pas sur une action, mais sur un parcours comme celui des deux personnages (homme et femme) en extrême plongée, filmés de très haut en focale moyenne. La très forte plongée aplanie, écrase la profondeur, ne rend pas compte des dimensions de la réalité et fait sortir ainsi les personnages de l'ordinaire d'une déambulation. Le regard singulier du plan, très distant, se remarque également pour lui-même.

Sette canne, un vestito (1949)

Ce documentaire reprend à peu près la même structure que le précédent documentaire sur les éboueurs de Rome, à la différence que le précédent est silencieux mais musical et que celui-ci est mené par les commentaires d'une voix over. Le spectateur suit le trajet de la rayonne de sa culture à sa transformation en viscosité (soie artificielle), en passant par toutes les étapes de production et traitements qu'elle subit. Nous avons l'impression de suivre le parcours d'une plante, toujours la même, alors qu'en fin de compte, plusieurs mois de travail sont représentés en 9mn. La rayonne est le personnage principal *a priori*, le dispositif se présente en « temps réel » ; la plante qui a été ramassée est « la même » qui circule dans les tuyaux et le broyeur. Cette rayonne est la forme idéale de la plante, elle est « une » et représente toutes les autres. Ce documentaire est véritablement troublant, le spectateur a l'impression d'un voyage dans un univers propice au merveilleux alors qu'il traite de l'industrie du textile. En effet, lors de la livraison des chargements de rayones, l'usine apparaît au loin, derrière le convoi. La voix over traite de cette architecture impressionnante, en plein milieu des

champs, comme d'un « château merveilleux » (00:01:51)⁵⁵. Véritable conte urbain, nous voyons émerger un paysage industriel qui se révèle être le vrai personnage du film et qui a son organisation propre et ses mouvements fascinants, tant dans son architecture extérieure que dans sa structure interne.⁵⁶ La rayonne passe par un nombre étonnant de transformations, commentées par une voix over masculine. La plante deviendra la viscosse, utilisée comme soie artificielle et servant à la confection des robes que le spectateur pourra voir en dernier plan. Au contraire de *N.U.* dont le cycle du jour était la temporalité, la répétition et l'arrêt retranscrivent ici le cycle de production qui s'étend sur plusieurs mois. Pourtant, le spectateur adhère à l'idée que celui-ci lui est présenté en 9mn et ce, à l'aide du montage, qui fait circuler d'une manière invisible, à l'aide des mouvements caméra, une rayonne invisible dans les tuyaux, dans les bacs de lavage et de traitements, mise sous presses... jusqu'à son filage en bobine.

Ces éléments esthétiques participent à l'expérimentation d'Antonioni, pour se soustraire à la lassitude des anciens dispositifs, et ainsi abolir la distance préexistante entre les activités humaines et leur représentation, en s'adressant aux spectateurs par des moyens détournés (une fragmentation volontaire). Ceux-ci échappent en douceur à la passivité des productions de l'époque, en reconstituant le fil rompu du récit et se reconnaissent dans les nouveaux enjeux des paysages urbains face aux anciennes pratiques. Les films sont de véritables espaces publics. Le prochain chapitre interroge la permanence de ces structures au sein des premiers longs-métrages d'Antonioni.

⁵⁵ Planche III.

⁵⁶ Nous retrouverons ce paysage urbain plus envahissant dans *Il Deserto rosso* (1964).

3. La crise de la mémoire : le souvenir qui devient la chose commune

Les deux premières parties du chapitre 1 ont laissé des questions en suspend, des problématiques qui émergent sur l'esthétique cinématographique d'Antonioni. En effet, comme nous avons pu le constater au sujet du récit (classique/moderne), le cinéaste porte son attention sur les déroulements internes plutôt qu'externes. Comment son cinéma peut rendre compte d'une série de faits intérieurs ?

Nombreux sont les films d'Antonioni tournant autour du thème du souvenir : soit les personnages sont désireux d'oublier des souvenirs qui ne cessent de les rattraper, soit ils sont véritablement incapables de vivre autrement que dans leurs souvenirs, seuls à même de les conforter dans leurs illusions. Parfois, ils s'apparentent à une réminiscence, qui se définit par son rapport à la profondeur et à l'affect. Platon définit la réminiscence par le fait qu'elle est le souvenir d'une connaissance acquise dans une vie antérieure, quand l'âme, qui vivait dans le monde supra-sensible des essences, contemplait les idées. Pour Aristote, la réminiscence est une mémoire volontaire. Toutefois, d'une manière récurrente, elle est une mémoire profonde, comme venue du fond des âges. Autrement, le souvenir est une trace, qui ride les personnages. Mais, nous pouvons établir que ces souvenirs ne proviennent presque jamais d'une souvenance, l'action volontaire de se souvenir, opérée par un personnage. Excepté Clélia qui se souvient du Turin de son enfance dans *Le Amiche*, seulement parce qu'elle revient, sans l'avoir recherché, dans la vieille ville où elle a grandi, les autres personnages subissent ces brusques retours à la mémoire ou le fait de ne pas pouvoir s'en défaire. Paola et Guido se sont forgés un mur mental pour contrer le passé dans *Cronaca di un amore*. Aldo est incapable d'oublier Irma. Par la suite, il tentera de faire croire à Elvia, ainsi qu'à lui-

même, qu'il ne l'a jamais oubliée. La tétralogie avec Monica Vitti et la trilogie étrangère opèrent des schémas plus complexes sur différentes strates de mémoire, de souvenirs, de perception, tant au niveau de la narration que du récit. Dans *Identificazione di una dona*, au contraire, les deux souvenirs de Mavi et celui de Niccolo⁵⁷ sont traités différemment. Nous y reviendrons en dernière partie.

Nous avons établi une partie du lien que compose Agamben entre la répétition et la mémoire. Elle sera le premier niveau de crise que nous étudierons au sein de la filmographie du cinéaste. Premier n'est pas entendu comme « origine » mais comme première strate visible. Notamment parce que nous pouvons l'observer dans ces premiers longs-métrages. La figure de la répétition est notre grille d'analyse et nous nous focalisons sur les différents niveaux de la mise en scène du souvenir.

a) En rupture avec leur passé

Le passé est étranger à l'être humain. Oublier le passé c'est investir le présent, c'est avoir plus de force pour évoluer, acquérir de nouvelles facultés, s'adapter à de nouvelles situations. Le temps ne saisit que dans l'instant. Toute prise de conscience du temps se fait dans l'instant présent, par rapport auquel le passé n'est plus et l'avenir n'est pas encore. Le temps apparaît donc comme une succession d'instantanés chaque fois différents : « une nouveauté, toujours soudaine, ne cesse d'illustrer la discontinuité essentielle du temps »⁵⁸. Pour Nietzsche, l'oubli est ce qui rend possible la tranquillité de la conscience dans le présent, il est aussi une condition essentielle au développement de nouvelles

⁵⁷ L'étude fait référence à un souvenir précis de Niccolo, le seul. Les plans qui en découlent sont vite « étiquetés » comme représentation d'un souvenir par le spectateur.

⁵⁸ Gaston Bachelard

facultés. Il faut "faire table rase dans notre conscience pour qu'il y ait de nouveau de la place pour faire des choses nouvelles".

Mais comment un homme sans passé peut-il se définir dans le présent ? N'est-ce pas mon passé qui fait ce que je suis maintenant ? La mémoire n'est-elle pas une donnée essentielle de la nature humaine ? Je ne puis être conscient de ce que je suis si je ne suis pas conscient de ce que j'ai été. Ce qu'a vécu l'individu le détermine à faire un choix plutôt qu'un autre et lui fournit les moyens de parvenir à sa fin. Selon Bergson, le présent n'étant rien d'autre que l'instant reliant le passé au futur, il ne peut y avoir une existence humaine sans mémoire qui « prolonge l'effet utile du passé dans le présent ». C'est par le passé que le présent acquiert une certaine consistance, qu'il devient perceptible. Sans mémoire, il n'y a pas de présence de la conscience, elle n'est pas encore et reste à l'état de possible. Pour le sujet, être conscient, c'est savoir qu'il a vécu. Ce que nous considérons comme un individu dans le présent n'est en fait rien d'autre que le résultat de la formation progressive d'un sujet qui s'est faite dans le passé. L'individu ne peut pas se créer instantanément, il est le résultat d'une longue histoire. « Les souvenirs semblent adhérer à notre *moi*, constituer sa nature »⁵⁹. Preuves en sont les différences de souvenirs que l'on constate lorsqu'un groupe d'individus se remémorent un événement passé commun. Notre passé détermine ce que nous sommes en tant qu'individu au sein d'une société, à laquelle il nous intègre par l'apprentissage d'une culture. Si nous pouvons nous définir comme individu, c'est parce que nos expériences personnelles ont forgé notre individualité. Toutefois, il semble nécessaire pour notre équilibre psychique de pouvoir oublier ce que la conscience se refuse à assumer. Nous entrons ici dans le domaine de la psychanalyse. Mais cette dialectique de

⁵⁹ Ferdinand Alquié

la mémoire, du passé et de l'oubli, qui forge l'identité de l'homme révèle cette autre dialectique du visible et de l'invisible entre la mémoire et le montage. Chez Antonioni, il apparaît que le film est le véritable lieu de ce débat, ce conflit entre un personnage et son identité réside dans le creux de sa « mauvaise mémoire ».

Antonioni rapportait à André S. Labarthe, à propos d'*Il Grido* qu'il a voulu que le fleuve du Pô soit « le paysage de la mémoire : le paysage de son enfance »⁶⁰. Le film se construit autour d'un schéma très complexe du souvenir, qui demeure pourtant au niveau du signifié. Aldo, quitté par Irma décide de partir avec leur fille, Rosina. Pendant la première moitié du film, cette enfant sera la première incarnation concrète de ce qui l'attache encore à Irma. La première partie de route d'Aldo est de retourner sur les lieux de sa jeunesse en espérant y trouver Elvia, la jeune femme qu'il avait quittée pour Irma par le passé, comme si rien n'avait changé. Bien qu'Antonioni ne façonne pas une image concrète d'un souvenir – comme si le spectateur s'immergeait dans la mémoire du personnage, tout son enjeu de mise en scène est de rendre compte de ce qui unissait Elvia et Aldo et qui ne peut être vécu à nouveau par ses deux personnages sans y inclure les changements inhérents à la faille temporelle. Edera le fera d'ailleurs remarquer en « rappelant à l'ordre » sa sœur Elvia, agrippée au bras d'Aldo lors de la course sur le fleuve.

Par les corps hésitants et leur posture, par la fuite sans but d'Aldo, par ce paysage brumeux à « l'horizon tout ouvert »⁶¹, pris dans un hiver interminable, tout concorde à faire prendre conscience au spectateur que quelque chose s'est déjà joué entre ses personnages, à ces endroits-là. Et cela ne vaut pas seulement pour ce premier retour en arrière. L'impression d'arriver à la fin d'une action, le spectateur la ressent en

⁶⁰ Michelangelo Antonioni, entretien par André S. Labarthe, *les Cahiers du Cinéma*, n°112, octobre 1960, p.3.

⁶¹ *id.*

introduction du film. Irma est *déjà* bouleversée et le spectateur n'aura pas accès à la cause du trouble. Irma expliquera à Aldo avoir rencontré un autre homme mais nous doutons fort que ce soit l'ébranlement initial. Aldo lui-même n'aura pas accès à ses propres secousses et sa seule action sera la fuite, construite à nouveau chez Antonioni sur un principe cyclique, ponctuée par trois rencontres féminines. Ce type d'introduction est plus prégnant dans *L'Eclisse* puisque aucun plan large ne vient rappeler un espace comme mise en place d'un milieu. Les quatre premières minutes du film sont lourdement silencieuses. Tout est mis en place pour que le spectateur comprenne qu'il s'est passé quelque chose entre les personnages avant que la caméra ne vienne s'introduire dans leur champ. Une introduction *in medias res*, non pas dans l'action mais dans l'attente. Le spectateur est mis devant le fait de son exclusion. Malgré tout, les films précédents se sont introduits sur des plans larges d'extérieur, sur une situation géographique.

Revenons en à *Il Grido*. En vérité, Irma hante l'esprit d'Aldo. Ce tourment est traduit par le film comme le regard de cette femme pesant sur lui tout au long de sa route. Et ce regard, il ne peut s'en défaire. Comme l'analyse Deleuze, « Irma n'est pas seulement la pensée subjective obsédante du héros qui fuit pour oublier, mais le regard imaginaire sous lequel cette fuite se fait et raccorde ses propres segments : regard qui devient réel au moment de la mort »⁶². Incapable d'oublier⁶³, Aldo fuit, revient et se suicide tombant du haut d'une tour, comme pris d'un vertige. Ce regard imaginaire s'incarne dans les différentes formes de la répétition au sein du signifié et de son signifiant. La fuite d'Aldo se répète auprès de trois figures féminines⁶⁴, ce qui entraînera systématiquement

⁶² in *L'image-temps*, op.cit., p.16.

⁶³ Incapable d'oublier au sens large, englobant toute la faille du personnage.

⁶⁴ Planche IV.1

le retour du personnage sur les routes⁶⁵. Au fur et à mesure, le lien entre Aldo et le personnage féminin sera plus imprécis. Preuve en est le peu d'échanges visuels⁶⁶ qu'occasionne le bref retour d'Aldo chez Virginia. Le déplacement du regard d'Irma, de l'imaginaire au réel revêt la répétition formelle des plans. La séquence de clôture se construit sur une reprise systématique des plans déjà vu en introduction, principalement dans le champ/contre-champ en plongée et contre-plongée entre le haut de la tour et le sol⁶⁷, mais également dans le découpage de la distance séparant le centre du village à l'usine. Le plan d'incarnation véritable est celui en plan épaule sur Irma, ne pouvant détourner son regard de la chute d'Aldo en hors-champ. *Il grido* est la « dernière confrontation désespérée d'un homme à ses souvenirs »⁶⁸.

b) *Le souvenir livré*

Dans son ouvrage *Michelangelo Antonioni, cinéaste de l'évidement*⁶⁹, José Moure consacre un paragraphe du chapitre « Des histoires évidées » à la spirale sans fin, forme épidémique dans la filmographie d'Antonioni. En effet, cette structure prend forme dans la plupart des dénouements et n'est autre qu'une expression de « la vacuité que [les personnages] n'ont pu combler au fil de leurs trajectoires erratiques et dissolvantes ».

La répétition s'incarne ici dans la particularité de la spirale : courbe plane dessinée par deux points, le premier s'enroulant autour du second, immobile, et dont il s'écarte de plus en plus. Ce mouvement rejoint bien la définition de la répétition donnée par

⁶⁵ Planche IV.2.

⁶⁶ Bien qu'il y ait un échange musclé par la suite lorsque Virginia évoque avoir reçu une carte postale d'Irma.

⁶⁷ Planche IV.3.

⁶⁸ Tassone cite Antonioni, à propos du film *Le jour se lève*, et estime que cet écrit peut être rapporté textuellement à *Il grido*.

⁶⁹ L'Harmattan, 2001, p.76

Agamben, elle n'est pas le retour de l'identique. Cette courbe obéit à une évolution ascendante incoercible, rien ne peut l'arrêter et surtout, rien n'y résiste.

Cronaca di un amore s'ordonne ainsi. Deux amants, Paola et Guido, se retrouvent à nouveau liés par une enquête policière commanditée par le mari de Paola afin de connaître le passé de cette dernière. De nouveau réunis, Paola complotte et convainc Guido de commettre le meurtre de son mari. Les deux grands moments violents du film (les morts) sont traités par une temporalité décalée, soit sur la révélation d'un passé caché (première mort), soit sur la planification – une répétition de théâtre – (seconde mort) ; seulement, la représentation n'aura pas lieu pour cette dernière, bien qu'elle se solde par la mort du mari. La spirale prend son ancrage dans un temps révolu, dont la vision nous est refusée. Le spectateur ne verra jamais le premier accident, entendra le second et constatera la mort. Ces deux temps d'action indéterminés se structurent d'une manière similaire : deux plan-séquences que tout oppose se répondent, se répétant en écho.

Le premier met en scène l'enquêteur se rendant sur les lieux de l'accident après en avoir trouvé la trace dans les archives de presse (00:23:14 – 00:26:47)⁷⁰. Il inspecte la cage d'ascenseur quand vient à monter la bonne de la famille concernée. La caméra opère des mouvements de panoramique peu étendus, elle est engoncée dans cette cage d'escalier. Le cadre y est donc principalement fixe. Il clôt l'espace, rien ne se déroule en dehors de lui. La vieille dame livre le récit des événements, allant même jusqu'à rejouer sa précipitation en même temps que sa parole dicte le mouvement. « Ces gestes présents coïncident une seule fois avec ses gestes dans le passé »⁷¹. Le second plan-séquence prend forme cette fois-ci dans un panoramique à 360°, en extérieur, sur un pont,

⁷⁰ Planche V.1.

⁷¹ Noël Burch, in *Praxis du cinéma*, op.cit., p.121.

organisant le mouvement selon les entrées et sorties de champ de Paola et Guido. Ils sont en train de se disputer violemment (Guido giflera Paola, encore une fois), tout en planifiant le meurtre du mari (01:18:47)⁷².

L'enquête n'est pas le seul moment du film qui entre en résonance avec ce souvenir que nous qualifierons d'initial. Nous pensons à la célèbre séquence de l'ascenseur, dans un immeuble anonyme, où Paola et Guido se retrouvent (01:03:24 – 01:06:25)⁷³. La veille, elle a appris que son mari avait sollicité les services d'un enquêteur. L'enquête ne provenait donc pas d'un doute policier sur l'accident comme ils ont pu le penser au départ. Prise d'un accès de colère, Paola exprime toute la haine qu'elle éprouve pour son mari, pendant que Guido et elle montent les escaliers. A la fin de ce moment, très précisément, l'ascenseur de l'immeuble se met en marche. Le point de vue en forte plongée sur les personnages permet de saisir leur regard dirigé vers le hors-champ de l'ascenseur, bien en dessous d'eux. Cette fois-ci, le souvenir passé, que nous n'avons pu voir, éclate à l'écran par la répétition sensible du mouvement de cet ascenseur et de son trou béant, associé à un arrêt. Pourtant, ce mouvement, nous imaginons qu'il est la répétition de celui du passé, alors même que nous voyons très peu l'ascenseur monter (en bas du cadre, très vite abandonné par le mouvement caméra). L'arrêt prend forme dans le raccord d'un faux plan subjectif. En effet, le plan suivant est une forte plongée vers la cage d'ascenseur. Mais la caméra se meut en un panoramique bas-haut, suivant l'ascension de la machine et fait découvrir au spectateur la véritable position de Paola et Guido dans l'espace ; ils se situent en face. Ce raccord donne lieu à un transfert de regard. S'il ne correspond pas à ceux des protagonistes, et que ce plan conserve malgré tout sa puissance subjective, qui regarde ?

⁷² Planche V.2.

⁷³ Planche V.3.

Lorsque le souvenir se cristallise sur une mort, il n'est évidemment plus intime, dans son sens exclusif. Mais, parce que le récit du premier accident a été livré à celui qui enquête, c'est-à-dire à celui qui ordonne des faits du passé en vue d'une interprétation scellée et déterminée, l'intime bascule et se dissout. Nous le retrouvons dans ce regard subjectif anonyme de la séquence de l'ascenseur qui assiste déjà à la planification du dernier crime. Cette dernière mort, celle du mari, bien que souhaitée et préparée, ne sera pas un meurtre. De nouveau, elle donne lieu pour les deux amants à une inévitable rupture, conséquence de cette spirale qualifiée plus haut d'*incoercible*⁷⁴.

Dans *Le amiche*, le film se conclut sur le suicide de Rosetta faisant éclater au grand jour la faille de l'intime qui devient chose commune. Cette fin n'est pas sans rappeler la structure de *Cronaca di un amore* puisque *Le amiche* s'introduit par la tentative de suicide de Rosetta. A priori, il apparaît que le suicide de Rosetta est dû à sa tragédie amoureuse. Seulement, cette histoire d'amour est loin d'avoir la jeune femme et le peintre comme seuls acteurs, et le récit ne se focalise pas uniquement sur eux deux mais surtout sur le groupe de femmes, autour duquel les hommes gravitent. Et à l'intérieur de ce groupe, aucune intimité n'est possible. Ainsi, Momina semble tirer les ficelles de ce théâtre de marionnettes. Elle incitera Rosetta à avoir cette aventure amoureuse avec Lorenzo, au détriment de Nene (alors qu'elles sont dans des pièces voisines). Pour ces raisons, la séquence de la plage tient une place prédominante (00:25:41 – 00:36:31)⁷⁵. Le groupe part à la plage et y invite Rosetta pour qu'elle se divertisse après son retour de l'hôpital. Seulement, la jeune femme apparaîtra toujours seule ou éloignée. Et lorsqu'elle revient vers eux, elle entend Mariella se disputer avec Momina et s'exclamer

⁷⁴ Planche V.4.

⁷⁵ Planche VI.1.

qu'il aurait mieux valu que Rosetta réussisse son suicide. Les plans qui suivent, dans le format 1.33 de la pellicule, présentent l'ensemble des protagonistes dans un même cadre, Rosetta en avant-plan, étouffée par cet arrière-plan qui semble la repousser de plus en plus vers le bord de l'écran. Elle ne peut exister ni seule face à la mer, ni avec ses amis. Où qu'elle soit, elle est inadaptée.

Encore une fois chez Antonioni, le spectateur est confronté à une relation entre les personnages qui a déjà été fortement ancrée bien avant le film. Lorenzo a peint le portrait de Rosetta par le passé, elle est tombée amoureuse de lui à ce moment-là, et le souvenir de ce moment fixera l'essentiel des rapports humains au sein du groupe. Tous les couples du film voient leur existence vouée à l'échec. Un peu plus tard dans le film, Clélia explique à Carlo qu'il ne doit pas attendre après elle, puisqu'il ne se satisfait pas de ce qu'elle lui propose (00:48:58 – 00:53:28)⁷⁶. La fin de cette séquence de rupture prend corps dans le vieux Turin populaire, où les souvenirs d'enfance de Clélia remontent à la surface. Elle se rappelle ce qu'elle a fui pour se construire sans mari et sans enfant, et pour assumer ses choix en toute autonomie. Clélia est le personnage que le spectateur suit, elle ouvre et clôture le film, et sa boutique est le lieu nodal du film.

Nous constatons à quel point la répétition et l'arrêt structurent aussi bien les souvenirs, les sentiments du passé dans le présent que le devenir de ces temps distendus.

c) L'Eclisse : le premier pas vers l'archive ?

En premier lieu, nous désignerons l'archive comme un ensemble de documents hors d'usage courant, rassemblés, répertoriés et conservés pour servir à l'histoire d'une collectivité ou d'un individu. A priori, le souvenir opère uniquement sur un niveau

⁷⁶ Planche VI.2.

psychique et dans le domaine des idées. Il est ce qui reste en mémoire, ce qui revient à la mémoire. Il y a une idée de retour dans le souvenir, un retour de quelque chose au niveau mental. Alors que l'archive contient en elle le fait de répertorier, de classer, puis d'être « visionnée ». Ici, l'idée est celle d'un travail manuel, et non mental. De plus, la rencontre esprit/document se fait uniquement à l'initiative de l'homme, comme un retour conscient alors que le souvenir peut également être à l'initiative d'une situation qui opère le retour d'une image dans la mémoire, inconsciemment.

En cela, l'analyse de *Tentato Suicidio*, épisode de *Amore in città* est tout à fait à propos. Cette enquête sur le suicide se construit autour de témoignages de rescapés qui racontent leur histoire sur fond blanc, en manteau, tel qu'ils sont arrivés. Ils rejouent leur « scène », dans les lieux, avec leur geste de désespoir. Une voix over questionne les personnes et leur environnement. Chaque plan est long, généralement tourné à la grue (mais Antonioni n'en fait pas un système). Les axes de prise de vue sont tels que les affectionnent le cinéaste, distants avec une focale moyenne, en extrême plongée sans toutefois laisser transparaître un regard d'observateur supérieur⁷⁷. En gageant sur une mise en scène faite seulement de répétitions et d'arrêts soudains (jamais la scène ne sera rejouée jusqu'à son terme morbide), cet épisode répond bien à ce que nous avons pu définir de l'archive. Le document s'en tient au domaine de l'observation et du constat. Il en tire sa force sans verser dans le pathétique. Le souvenir excessivement intime, en étant rejoué, éclate dans sa valeur de témoignage universel, tout en laissant le souvenir de la blessure intact, c'est-à-dire la volonté qu'ils ont de mourir n'est pas partageable. Nous ne voyons pas l'accident de voiture, ni le saut d'en le fleuve, ni le poignet coupé. Le film rompt le carcan du souvenir, autrement dit le particulier. Ce terme est employé à

⁷⁷ Planche VII.

dessein. Le particulier est du domaine de l'exclusif, c'est-à-dire que non seulement il est centré sur une seule chose ou une seule personne, mais il rejette dans le même mouvement toute autre chose ou toute autre personne. En étant filmé, le souvenir peut devenir véritablement libérateur, pour les personnes devenues personnages comme pour le spectateur. Les personnages et Antonioni lui-même ont archivé ce passé possessif jusqu'à ce qu'il soit révolu – ouvert – afin de s'élever vers un autre espace-temps dont les conditions d'existence doivent être définies par eux : les modalités du vivre ensemble.

L'Eclisse peut-il être considéré à juste titre comme un film-archive ? La forme de la spirale étudiée plus haut consiste également à affirmer ceci : en faisant toujours des tours et des tours, sans jamais rencontrer son point de départ, et en étant animée par cette force centrifuge, la fin en spirale laisse se gondoler dans ses courbes toute interrogation, toute résolution. La suspension est mise en exergue. Le verbe suspendre et ses dérivés expriment plusieurs actions, quelque peu paradoxales. Il peut signifier le fait de s'intéresser passionnément à quelque chose comme il peut indiquer l'interruption temporaire d'une action, d'un processus. L'intrigue d'un film d'Antonioni n'est jamais perçue à la lumière de sa résolution, soit parce qu'elle n'a effectivement aucune solution (la disparition d'Ana sur l'île de *L'Avventura*, le crime puis la disparition du corps dans *Blow up*), soit parce que le dénouement n'apporte aucun élément de réponse aux situations ambiguës. Mais surtout, comme l'énonce José Moure, la scène finale s'inscrit « dans un présent décanté qui se libère des illusions du passé et de la fatalité de l'avenir (...) Il ne reste plus que l'événement tangible et opaque, inscrit dans la dimension du

précaire et du possible, dénué de toute finalité et n'indiquant pas le sens à donner à la suite »⁷⁸.

Ici, nous interrogeons la séquence que nous donnions pour évidente en introduction de l'étude tant sa construction sur un principe de répétition et d'arrêt est visible, ce qui ne souligne en rien une facilité de lisibilité. Nous parlons de la séquence de clôture de *L'Eclisse*. Cependant, nous souhaiterions la mettre en lumière avec quatre autres temps du film. A trois reprises, le film met en scène et insiste, plus ou moins de manière ostensible, sur des photographies et des tableaux exposés et ordonnés dans un espace. Nous laissons de côté les nombreux tableaux et miroirs qui surchargent l'espace clos de Riccardo au début du film. Il s'agit des séquences de la voisine de Vittoria, celle de l'appartement de sa mère où elle se retrouve avec Piero et celle de l'appartement des parents de Piero. Ces trois répétitions d'exposition d'une image (principalement des photographies puis des peintures, chez Piero) donnent lieu à une souvenance. Il paraît évident que ces séquences font sens ensemble tant Antonioni a déjà démontré par le passé (*Cronaca di un amore*, *Le amiche...*) que ses structures filmiques sont implacables. Mais il faut s'y plonger.

Dès lors, nous pouvons constater que plus l'image exposée est ancienne, plus la figuration du souvenir est imprécise, jusqu'à l'absence d'évocation pure et simple du passé. Et encore, parler de souvenir est à la fois correct et à la fois hasardeux, c'est pour cela que nous parlons de figuration. En effet, nous trouvons ce paradoxe dans la première séquence chez la voisine de Vittoria, Marta (00:29:50 – 00:34:40)⁷⁹. Ainsi, tout son intérieur est décoré par ses souvenirs du Kenya, c'est-à-dire les objets et photographies qu'elle a rapportés de son long séjour. Elle y a vécu pendant longtemps

⁷⁸ in *Michelangelo Antonioni, Cinéaste de l'évident, op. cit.*, p.80.

⁷⁹ Planche VIII.1.a.

(elle y est née) et est rentrée il y a peu⁸⁰. Les images du pays sont encore particulièrement vivaces dans son esprit. La séquence se compose de plusieurs plans fixes ou en léger mouvement sur les photographies de Maasaï et de grands paysages vastes et désertiques. Vittoria les observe avec plus d'attention qu'elle n'écoute sa voisine au discours colonialiste.

Vittoria lance un disque de musique kenyane. S'ensuit un mouvement de caméra (un travelling gauche/droite) filmant plein cadre les photographies de femmes et de guerriers Maasaï. Le montage fait se raccorder à ce paradoxe du mouvement immobile, un plan épaule de Vittoria déguisée et peinte en noire, Anita tenant une photo à côté de son visage pour souligner la ressemblance. Le spectateur est confronté à une improbable ellipse : comment Vittoria et Anita ont-elles eu le temps pour se préparer un déguisement de manière élaborée ? Le montage est une succession d'étrangeté. Le spectateur était habitué aux ellipses communes (le mouvement découpé de la trajectoire d'un personnage ou un changement de lieu par un même personnage). Ici, l'ellipse est encadrée par deux arrêts (une photographie et un plan fixe). La suite est une sorte de représentation burlesque d'une danse de l'imaginaire de Vittoria et d'Anita, puisant leur inspiration du matériau-souvenir de Marta. Cette dernière mettra fin au spectacle en leur demandant d'arrêter de jouer « aux Noires ». Un peu plus tard, elle tiendra des propos ouvertement racistes et colonialistes sur la population kenyane. Vittoria ne manquera pas de le noter. Une nouvelle ellipse matérialise la fin de la représentation après la remarque de Marta. Les trois femmes sont immobiles dans le cadre. Puis, les voilà

⁸⁰ Ce n'est autre que la vraie vie de l'actrice jouant Marta, Mirella Ricciardi, photographe italienne née au Kenya, quand le pays était encore une colonie britannique et qui a principalement photographié l'Afrique et le Kenya. L'ensemble, ou une partie des photographies utilisées dans le film sont sûrement les siennes, mais il n'est pas dit que le personnage qu'elle joue est photographe. Nous savons seulement que son mari est là-bas, qu'elle y a toujours vécu et qu'elle considère les Africains comme des singes, excepté la très faible proportion de ceux qui ont étudié à Oxford.

allongées sur le lit, comme si la danse et les déguisements n'avaient pas existé. Seule Vittoria porte les traces de la courte séquence. Elle n'est pas habillée et n'est plus coiffée de la même manière. Cette construction en ellipse fait apparaître la fracture vibrante entre le souvenir et sa fausse représentation, ce que ne supportera pas Marta. Notons toutefois que cela n'occasionne pas grand-chose sur la relation qu'entretiennent les trois protagonistes. Seule Vittoria semble détachée et légère tout en y objectant un regard vaguement critique (« Des singes sympathiques puisque vous y étiez si bien »). Et elle est d'ailleurs la seule à conserver une trace de l'événement (la coiffure).

Les deux autres séquences concernent Vittoria et Piero, l'une étant la première tentative de séduction de Piero chez la mère de Vittoria (01:11:00 – 01:13:51)⁸¹ et la seconde la vraie rencontre amoureuse chez Piero après un rendez-vous plus ou moins manqué (ils ont échangé un baiser mais se sont très vite séparés) (01:39:08 – 01:48:30)⁸². Lors de la première séquence, Vittoria emmène Piero dans l'appartement de son enfance et nous les retrouvons commentant les photos du père de Vittoria. Ces photos sont bien celles de l'époque où les gens fixaient les moments marquants d'une vie : le mariage, les naissances... Tout mouvement introduisant une rupture ou un changement d'état. A nouveau, la caméra filme les photographies d'une manière resserrée, fixant cet autre temps, un passé résolument révolu puisque Vittoria semble certaine que sa mère a oublié son père. Selon elle, sa mère garde les photographies pour se souvenir d'un autre moment, celui de la mort du père, et se demander s'il a souffert. Vittoria ne se souvient de rien, ni de son père, ni de sa mort, elle était trop jeune. A quoi peut donc bien servir cet étalage du passé ? Les photographies exposées de la sorte sont

⁸¹ Planche VIII.1.b.

⁸² En vérité, cette séquence commence un peu avant, quand ils se retrouvent pour la deuxième fois dans les lieux du rendez-vous manqué. Mais nous indiquons ce temps-là qui correspond à la partie chez Piero.

généralement des traces d'un passé que l'on aime se remémorer par mélancolie ou par plaisir. Mais il semble que désormais, ce soit inadapté car elles ne renvoient à rien dans la mémoire de Vittoria et dans celle décalée de sa mère. Cette mémoire qui fait défaut, nous la retrouvons par la suite quand Vittoria et Piero redécouvrent la chambre de la jeune Vittoria. Cette dernière dépasse considérablement du lit mais sa mère estime qu'elle était pourtant plus grande à 15 ans. Lorsque Piero tente de l'embrasser, elle se dégage de son étreinte. La chambre de l'enfance n'est pas le lieu pour sceller une histoire d'amour. Les photos anciennes et la chambre du passé sont ce carcan où nul devenir ne peut émerger et ce, seulement parce que le présent se refuse d'y évoluer.

Pourtant, l'appartement des parents de Piero, sombre et « poussiéreux » (au mur sont exposés des portraits peints), qui semble stagner dans le passé, sera le cadre de leur première véritable étreinte amoureuse, commentée par Vittoria, lasse : « A-t-on besoin de se connaître pour s'aimer ? A-t-on besoin de s'aimer ? ». Toute cette séquence est traitée selon des points de vue particuliers (des plongées et des contre-plongées anguleuses), des cadres chargés. La mise en scène procède à un rapprochement systématique entre Vittoria et le lieu : soit sa place dans le cadre est fortement amoindrie par la présence d'un grand tableau, soit elle est encadrée par deux portraits. Elle initiera d'ailleurs le jeu en embrassant Piero à travers une vitre. L'intérêt n'est pas tant de définir le type de relation avec le lieu que d'affirmer l'existence de la relation elle-même.

Le souvenir s'étire et s'anéantit de lui-même puisqu'il n'évoque plus rien à l'esprit de ces personnages sur lesquels la mémoire semble ne plus avoir de prise. La séquence suivante finit par se construire autour d'un jeu de mime. Vittoria et Piero jouent à se

souvenir des comportements d'amoureux (dont le leur, le baiser vitré) et à les répéter⁸³. Le spectateur les verra pour la dernière fois, en train de simuler en riant ce qu'ils ne sont pas capables de vivre ensemble. Pourtant, le temps du jeu a l'aspect d'un temps heureux, ce qui contraste avec la soudaine émotion suivante, lorsque vient le moment de se quitter. Les deux amants se promettent de se retrouver le lendemain, le surlendemain, voire le soir même. Ils se séparent, et les plans s'alourdissent d'une brusque densité temporelle. Les sonneries de téléphone résonnent, le montage fait s'alterner des plans de Piero et Vittoria, pensifs et souriant doucement, chacun de leur côté, séparés par le montage. Nous ne les verrons plus.

La répétition et l'arrêt font se répondre ces plans qui ne prennent sens que les uns par rapport aux autres. Nous nous demandons surtout : que reste-t-il à archiver ? Après cette succession de souvenirs réduits finalement au mime, que conserver du présent qui vient de s'écouler ? Le film exécute alors un passage en revue minutieux des lieux du rendez-vous, le temps de la fin du jour, à l'angle d'une maison en construction, où Vittoria et Piero se sont retrouvés par deux fois. Chaque plan est une copie presque conforme des plans qui nous reviennent à l'esprit. Car la répétition n'existe que pour le spectateur, qu'il soit peu attentif importe peu tant elle est flagrante. Les cadrages et les points de vues sont les mêmes et glissent jusqu'à différer légèrement. Seulement, le *presque conforme* est criant car ce ne sont que des lieux vides, ostensiblement vides qu'Antonioni fait se répéter. Le plan du bidon ne présente plus la main de Vittoria qui avait déjà par deux fois joué à la surface de l'eau. L'angle de la maison en travaux, la barrière et le passage clouté sont cadrés dans une similitude parfaite. Cette séquence s'ordonne selon le principe d'un palimpseste. Ce qui constituait l'arrière-plan émerge

⁸³ Planche VIII.2.

pour n'être plus que le plan dans sa totalité, irrémédiablement. Trois sortes de plan composent la séquence : les répliques exactes des cadres sans les corps que l'on connaissait⁸⁴, des plans rapprochés sur des détails de l'environnement (l'ombre des feuillages, l'eau ruisselante, l'asphalte, un angle d'immeuble...)⁸⁵, des plans formant une séquence très découpée, figurant une présence humaine anonyme s'ordonnant d'une manière autonome et commune⁸⁶. Tous ces plans tendent à se suspendre et nous retrouvons bien là, le pouvoir de l'interruption de l'arrêt et son intraitable disjonction. Ces trois blocs de séquences à l'intérieur de la principale semblent se succéder mais seulement par un montage complexe. L'alternance prime avant de se fondre dans l'enchaînement des blocs. Parce qu'Antonioni exhibe la répétition et l'arrêt, il fait remonter à la surface cette faille de l'identité des personnages. Le film n'archive que pour un regard absent, absent non seulement au lieu mais essentiellement absent à lui-même.

⁸⁴ Planche VIII.3.a.

⁸⁵ Planche VIII.3.b.

⁸⁶ Planche VIII.3.c.

Le drame de la perception

Les différentes pensées modernes du temps et de l'histoire ont remis en question l'idée d'un devenir non maîtrisable par le sujet et hors de portée, qu'une puissance au-dessus de nous mènerait à sa guise. En histoire, il est impossible de porter un jugement de fait sans apporter un jugement de valeur et la science historique n'a pas le caractère expérimental des sciences exactes : on ne peut répéter un événement historique pour prouver l'exactitude d'une déduction. Preuves en sont les guerres intestines entre historiens de toute ère qui ruinent et discréditent considérablement les pensées de l'Histoire.

Husserl considère que le moment actuel est fait de trois éléments : souvenir du passé, conscience du présent et anticipation de l'avenir. Le souvenir, par exemple, annule en quelque sorte l'espace entre passé et présent. Et lorsque nous faisons des projets, nous maîtrisons notre avenir. La théorie aristotélicienne de la mémoire, résumée dans le bref traité *Sur la mémoire et la réminiscence*, liait étroitement le temps, la mémoire et l'imagination : « Seuls les êtres qui perçoivent le temps se rappellent, et avec la même faculté avec laquelle ils remarquent le temps », c'est-à-dire avec l'imagination. La mémoire n'est pas possible sans image. « En ce sens, l'image mnémonique est toujours chargée d'une énergie capable de mouvoir le corps »⁸⁷.

Nous avons écrit plus haut que certains personnages étaient en rupture avec leur souvenir du passé, et leur présence effective. Ce qui est le cas des premiers films, car cette affirmation n'est déjà plus valable dès *L'Avventura*. Là réside la faille. Ce qui est réellement en jeu dans le cinéma d'Antonioni, avant même la mémoire, est ce qui est relatif à son origine, c'est-à-dire la perception.

⁸⁷*Op. cit.*, « Nymphae », p.41

1. L'œil qui fait défaut

a) L'œil humain

Dans la chambre du fils de Giuliana, dans *Il deserto rosso*, certains objets sont des jeux de parfait petit scientifique : un microscope de biologiste et de chimiste, une très grande réplique d'un œil humain avec ces connexions nerveuses. Nombre d'analogies ont été faites entre œil et principe de captation de la caméra. Et les évolutions techniques ont toujours cherché à se rapprocher au plus près de la qualité de la vision d'un œil. Pour mémoire, rappelons un des fabuleux casse-têtes des directeurs de la photographie : les écarts de contraste. Aucune caméra à ce jour n'est capable de rendre des écarts entre les plus hautes lumières et les plus basses lumières comme le fait l'œil. En effet, l'œil percevra toujours des détails dans ce qui est éclairé par une lumière puissante juxtaposé à ce qui est fortement dans l'ombre. L'œil peut s'adapter à la lumière incidente grâce à « ses trois sortes de vision : la *photopique* (couleurs, plein jour), la *mésopique* (entre chien et loup) et la *scotopique* (noire et blanche, nocturne) »⁸⁸. La sensibilité incroyable des photorécepteurs, comme nous l'avons mentionnée de manière imprécise ci-dessus, s'étend aux deux situations lumineuses communes à tous : la nuit noire et le plein soleil. De plus, l'œil s'adapte particulièrement vite, par la célérité de modification de sa pupille (moins d'une seconde) et par sa rétine, composée de capteurs photosensibles (les cônes et les bâtonnets). En outre, l'œil humain s'arrange : le rendu final est fait de compromis entre finesse optique et sensibilité. Avec une caméra, le directeur de la photographie doit composer avec un système de filtres de plus ou moins haute densité, avec la sensibilité

⁸⁸ Thèse de Claude Bailblé, *La perception et l'attention modifiées par le dispositif cinéma*, op. cit., p.40.

de la pellicule (au tournage et lors du développement), l'ouverture de diaphragme...pour privilégier ce qui doit être vu. En fonction de son choix, il atténue soit l'ombre, soit la lumière, au sein de son image, tout en conservant un écart de contraste propice à une mise en relief correcte de ce qui compose son plan. Les objectifs photographiques et cinématographiques obéissent aux mêmes principes optiques que l'œil avec un système de lentilles convergentes et divergentes pour diriger les rayons lumineux qui vont venir soit s'imprimer sur la pellicule, soit être traités par un capteur numérique. Ce jeu de lentilles permet par la suite de composer avec un élément essentiel de l'image : la profondeur de champ que nous développerons plus loin dans l'étude.

Claude Bailblé, consacre la première partie de sa thèse à la vision, c'est-à-dire au système visuel en rapport à l'image de cinéma. Il y a trois zones distinctes dans la vision et qui occupent des fonctions bien différentes. La première, dite vision centrale, est la zone du regard, elle permet de voir en détail précis, selon un angle de 5°. La seconde est dite vision focale, sous un angle d'environ 40°, qui occasionne une perte de détails. La dernière, dite vision périphérique, d'un angle de 220°, « joue un rôle de repérage à basse résolution, de surveillance du territoire et aussi bien, d'insertion de soi dans le monde réel ». La vision est englobante. Il constate que « l'espace est avant tout un *champ de possibilités motrices*, une distance à parcourir, un but à atteindre, un obstacle à vaincre. Où diriger ses pas ? Comment s'orienter ? Et par où aller ? La mobilité oculaire décrit l'espace, effleure les solides sans les traverser ni les distendre. « La fovéa est un doigt qui nous sert non à percevoir l'étendue, mais à la faire, en étendant le point de regard. Elle allonge "les doigts du clair-voyant pour qu'ils touchent l'univers".⁸⁹ » Cet espace, l'œil le parcourt physiquement par ses muscles et intérieurement sur sa rétine : « L'écran

⁸⁹ *Op. cit.*, p.38

rétinien, hétérogène, impose alors à la vision une *rétinotopie*, que l'on retrouvera dans les étages supérieurs du cortex visuel. Cette rétinotopie se fait facilement remarquer : netteté et couleurs au centre, formes sans contours sur les bords, vision périphérique achrome, mais signalant tout changement (mouvements, éclats lumineux) »⁹⁰. La rétine, que Bailblé qualifie de « territoire miniature », dispose de zones plus ou moins sensibles, qui permettront de voir très en détail au centre, et de manière moins précise en périphérie. Cette organisation entraînera alors un mouvement musculaire de l'œil, qui balayera l'espace pour voir correctement. L'homme dirige son œil dans l'espace. La dualité rétinienne entraînant la double vision, centrale et ambiante, est au cœur du principe perceptif.

La problématique du mouvement pose ceci : la liberté de mouvement de la caméra invite à relativiser l'identification souvent opérée entre l'œil et la caméra. Nous dénombrons deux conceptions idéologiques « grossières »⁹¹ de la caméra : la considérer comme une sorte de prolongement de l'œil, et envisager les images qu'elle produit comme autant de regards sur le monde, ou l'estimer comme un instrument scientifique obéissant aux lois de l'optique et susceptible d'usages très variés. La mise en scène doit évidemment jouer de ces formes, selon la nécessité de l'intelligibilité, de la vraisemblance, de la dissimulation, de la perte et selon la durée du plan, de la séquence, du film. Chaque plan relève autant d'une composition de son espace que de son squelette temporel. La lisibilité d'une image a besoin d'une durée convenable voire canonique car chaque fragment dont elle se compose doit donner lieu à une compréhension.

⁹⁰ *id.* pp. 34-35.

⁹¹ Nous ne cherchons pas à être péjoratifs par ce terme. En effet, les premiers théoriciens du cinéma et des cinéastes comme Vertov en étaient persuadés. Cela nous ramène à un passé de la théorie du cinéma et à son histoire.

Dans *Le Amiche*, le portrait de Rosetta, peint par Lorenzo, figure leur relation passée. Ce portrait exposé rappelle justement le moment où Rosetta est tombée amoureuse du peintre et le jeu qu'en a fait ce dernier. La séquence à la galerie d'art (00:17:50 – 00:21:00), dispose dans l'espace Lorenzo, Momina, Clélia, Nene et le portrait de Rosetta. Peu découpée, la séquence se concentre sur l'enquête de Momina à propos de la tentative de suicide de la jeune femme. Elle a découvert que la dernière personne à avoir parlé à Rosetta, juste avant son acte, était Lorenzo. Le peintre monologue sur la situation, ne comprenant pas comment il aurait pu être responsable de la détresse de la jeune femme. Le plan se construit ainsi, Lorenzo fait face à la caméra, à côté du grand portrait. Momina, Clélia et Nene, tour à tour, se situent à l'avant-plan, l'espace entre elles ouvre le champ sur Lorenzo, se justifiant d'être irréprochable et glosant sur la naïveté de Rosetta⁹². Par sa longueur et par la puissance de ce qu'il révèle, ce plan s'apparente à un plan-séquence dans la séquence. Le portrait, immobile face à l'agitation de Lorenzo (ses grands gestes explicatifs, ses regards méprisants sur sa propre peinture) tend à imprégner le plan de sa présence et surtout rend le moment auquel il renvoie infiniment perceptible, alors qu'il ne nous a jamais été permis de le voir. A travers la peinture, les mouvements intérieurs des personnages prennent place dans la figure du renvoi à un temps passé. Ce schéma se répète quelques minutes plus tard quand Momina, Clélia et Nene s'invitent, deviennent amies, devant le tableau des deux femmes dont les postures et les regards sont dirigés vers le hors-champ. Le tableau projette, cette fois-ci, un futur indéterminé.

Cette séquence fonctionne inextricablement avec une seconde, lorsque Rosetta révèle à Lorenzo ce qu'il sait déjà et qu'il est venu chercher auprès d'elle : son grand amour

⁹² Planche VI.3., ainsi que pour la séquence suivante.

(00:48:58 – 00:53:28). Cette fois-ci, la mise en scène se concentre sur le monologue de la jeune femme, qui évoque à nouveau ce souvenir de la séance de portrait. Il nous apparaît comme bien différent du premier discours tenu par Lorenzo. Ce « pauvre » peintre, souffrant d'un manque de reconnaissance, est confronté à ce qu'il ne sait plus voir. Le cadre privilégie souvent le visage de la jeune femme en avant-plan, comme un rappel de ce portrait qui signifie tant aux yeux de Rosetta. Les deux protagonistes s'éloignent et se rapprochent (ou plutôt, il la suit), elle minaude, il en redemande. Il finira par l'attirer à lui, sur les rives du fleuve dans lequel elle se noiera à la fin du film.

Antonioni utilise la répétition et l'arrêt comme résonance, qui se répète et se dissout dans le flux tendu de la structure. La « mauvaise mémoire » est bien l'écho de ses origines : envahi par ses tourments internes, l'homme ne sait plus observer.

b) Ce qui est obscur et ce qui aveugle

Ce premier trouble du regard, nous le retrouverons tout au long de la filmographie d'Antonioni sous une métaphore filée des « métiers du regard » : l'architecte en crise, l'écrivain qui oublie ce qu'il écrit, le photographe qui n'est plus sûr de ce qu'il voit, le reporter qui ne sait plus ce qu'est *filmer*, le cinéaste perdu dans sa volonté de composer un personnage féminin...Ce malaise s'étend des personnages initialement secondaires pour imprégner, par la suite, les sujets principaux.

L'architecte de *l'Avventura*, lors de la recherche d'Ana qu'il mène avec Claudia, tente de partager ses interrogations sur son métier, qu'il a abandonné afin de travailler pour d'autres (01:43:10). Puis, il part seul dans la ville. En attendant, l'ouverture d'un musée, il ruine le dessin d'un jeune architecte en renversant l'encrier déposé sur la

feuille (01:50:07 – 01:53:35)⁹³. Cette courte séquence est un événement, quelconque pour cet « homme sans qualité ». Le montage construit une montée en tension, par la répétition et l'arrêt. Avant de constater la fermeture du musée, Sandro avait déjà « jeté un œil » sur le dessin, ce qui ne présentait qu'un détail du plan large, en arrière-plan. De plus, le mouvement de la caméra adhérait à celui du personnage qui se dirigeait, décidé, vers le musée. Pour le spectateur, ce court décalage dans la trajectoire n'était qu'un phénomène sans conséquence. Pourtant, le montage organise un retournement du récit, perceptible au sein des cadrages, des points de vue et de son ordre intérieur.

Après avoir discuté avec un habitant, devant la grille du musée, Sandro sort du champ, se dirigeant vers la droite. Dans un supposé raccord en mouvement, nous le retrouvons dans un plan rapproché, bord cadre gauche, en contre-plongée. Il est placé à l'avant-plan, de telle sorte que le musée s'inscrit comme arrière-plan de l'événement. Sandro avance, et nous découvrons par un panoramique haut-bas qu'il se dirige à nouveau vers le dessin. Ce raccord dénote puisqu'il fait émerger une incohérence géographique. En effet, le dessin étant à une dizaine de mètres de la grille, ce raccord mouvement comporte en lui une ellipse de courte durée. Dès le premier plan, les trois acteurs de la scène sont mis en relation (la façade du musée – Sandro – le dessin). Sur un jeu de champ/contre-champ, la séquence alterne entre Sandro, filmé en plan rapproché et plongée, balayant du regard le hors-champ, et entre le dessin et l'objet (un ornement de la façade). Les cadrages se répètent jusqu'à l'apparition d'un nouveau plan (les jambes de Sandro et le dessin). En un court travelling avant, la caméra suit Sandro qui descend du muret (premier effet de « saute »), et le positionne dans le hors-champ. Ne reste de lui que le balancement de ses clefs qui feront tomber l'encrier sur le dessin

⁹³ Planche IX.1.

(seconde « saute »). Le bruit de l'encrier interpelle le jeune auteur du dessin qui se dirige vers Sandro pour régler ses comptes. La tension retombe entre les deux hommes lorsqu'une colonie d'écoliers vêtus de noir sort du musée. Picturalement, ce flot sombre, libéré par les grilles, n'est pas sans rappeler l'encre noire se déversant sur le dessin, comme un écho du monde réel signifiant l'incongruité du comportement de Sandro. Le film compose un bouleversement dans son esthétique interne (l'ellipse dans la fausse continuité du mouvement – les cadres en plongée – la répétition des cadres – l'interruption par la chute – la répétition picturale), tendu vers l'attention d'un observateur extérieur (le spectateur) et qui demeure cependant sans conséquence au sein de la logique comportementale du personnage. Comme l'écrit José Moure lorsqu'il qualifie les personnages masculins « d'homme sans qualités » : « ils ont perdu le sens fondamental de la vie et vivent détachés de l'expérience vécue comme s'ils ne parvenaient pas à adhérer à ce qui leur arrive, aux sentiments qu'ils éprouvent, au monde qu'ils regardent et qui ne cesse de leur renvoyer l'écho de leur propre vacuité intérieure, de leur propre insuffisance ou défaillance existentielles »⁹⁴.

Le déploiement du trouble que nous évoquions un peu plus haut, loin de se concentrer sur un seul personnage, nimbe les autres aux alentours. On se pose souvent la question de « qui regarde ? » dans le cinéma d'Antonioni, mais elle est souvent liée à cette autre interrogation : « que regarde-t-il ? ». Deux formes sont récurrentes et elles renvoient de manière systématique à la vision : le tout noir ou le tout blanc. Dans les deux cas, il est impossible de voir. Reprenons l'article d'Agamben, il ajoute que « ces deux conditions transcendantales [la répétition et l'arrêt] ne peuvent jamais être

⁹⁴ in *Michelangelo Antonioni, cinéaste de l'évidement*, op. cit., pp.50-51.

séparées, elles font système ensemble »⁹⁵. Il cite un texte présent dans le dernier film de Debord : « J'ai montré que le cinéma peut se réduire à cet écran blanc, puis cet écran noir ». Agamben complète en disant que « c'est justement la répétition et l'arrêt, indissolubles en tant que conditions transcendantales du montage. Le noir et le blanc, le fond où les images sont si présentes qu'on ne peut plus les voir, et le vide où il n'y a aucune image »⁹⁶. Ce qui est propre au montage est alors véritablement d'ordonner un schéma de la vision, perpétuellement remise en question.

Alain Bonfand, dans son ouvrage *Le cinéma saturé*, développe tout au long de son écrit ce principe de l'aveuglement dans l'œuvre d'Antonioni. Nous pouvons citer des exemples de plans comme le réverbère de *L'Eclisse* qui conclut le film, dont la tache lumineuse est si attentionnelle qu'elle finit par aveugler. Ou comme l'image du soleil vu à travers un télescope dans *Identificazione di una dona*, « point de fascination jusqu'à aveuglement »⁹⁷. Cette signification de « champ aveugle » peut être étendue au ciel sans horizon de *Zabriskie point* et au désert sans point de fuite de *Professione : reporter*. Antonioni disait que l'idée d'*Il Grido* lui était venue en regardant un mur, image paradoxale, tendue de son plein à son vide et qui nous renvoie à ce mur enduit à la chaux que David Locke frappe avant de fuir inexorablement vers sa mort. Pendant que nous discutons sur l'aveuglement par la surexposition, Cavell nous rappelle que « l'une des nécessités du cinéma est que le fil de la pellicule même soit tendu devant la lumière. Est-ce là une possibilité d'un moyen d'expression de la pellicule ?⁹⁸ »

⁹⁵ in *Image et mémoire*, op. cit., p.93.

⁹⁶ *id.*

⁹⁷ in *Le cinéma saturé*, Vrin, 2007, p.206.

⁹⁸ in *La projection du monde*, p.191.

Bonfand mentionne la parabole de Locke, qu'il raconte à la jeune fille avant de mourir : « J'ai connu un aveugle, vers la quarantième année, il a recouvré la vue. D'abord il a exulté. Visages, couleurs. Mais ça c'est gâté...Le monde était plus sale, plus dégoûtant. Il y avait de la saleté partout. Quand il était aveugle, il se déplaçait avec une canne ; guéri, il a pris peur et il s'est mis à vivre dans le noir, il n'a plus quitté sa chambre. Au bout de trois ans, il s'est tué »⁹⁹. Au contraire de Bonfand, nous ne croyons pas que cette parabole signifie « que le réel sans filtre, sans éclipse, sans le tamis de l'art, sans l'œil du cinéma, sans l'intention du film à venir, sans ce projet qui capture et métamorphose ces bribes de visible qui autrement seraient restées sales et à l'abandon, que le réel, tel qu'il est, est insupportable »¹⁰⁰. Locke fait part de cette histoire avant de mourir d'une manière qui demeure ambiguë pour le spectateur, est-ce un meurtre ou un suicide ? Ce caractère irrésolu provient de la faille de l'identité du personnage, professionnel du regard qui ne sait plus rien observer. Ce trouble ne trouve pas son origine dans le réel qui n'est pas responsable de l'inadaptation du personnage. Locke, incapable de résoudre les contradictions de son regard – ce qu'est le réel et ce qu'il attend « sincèrement » du réel – ne décèle pas qu'il est absent à lui-même plus qu'il ne l'est au monde.

c) *Le brouillard : Il Deserto Rosso et Identificazione di una dona*

Les deux films que nous explorons dans ce paragraphe sont les seuls, après *Il grido*, à composer leur esthétique selon un emploi récurrent de l'opacité du brouillard. Dans *Il Deserto Rosso*, cette épaisseur se décline sous plusieurs formes : l'utilisation des flous

⁹⁹ Réplique citée par Alain Bonfand, *ibidem*.

¹⁰⁰ *id.*

visibles dès le générique¹⁰¹, l'usage d'une gamme chromatique spécifique pour finir par un brouillard manifeste. En ce qui concerne le second film, *Identificazione di una dona*, nous pensons bien évidemment à cette très belle séquence de rupture entre Mavi et Niccolo, qui a lieu dans un brouillard « à couper au couteau » comme le dit l'expression populaire. Une rupture aveugle et muette dans laquelle la disparition de Mavi semble trouver son origine.

Il Deserto Rosso est le premier film en couleur d'Antonioni. Comme lors de l'élaboration de ses films précédents, les figures cinématographiques de la répétition et de l'arrêt ont tendance à émerger vers le visible sans pour autant s'exhiber. Elles participent à cette densité temporelle spécifique au procédé du cinéaste, prises dans la torpeur des corps qui ne sont « jamais au présent, ils contiennent l'avant et l'après, la fatigue, l'attente »¹⁰². Deleuze ajoute : « Sa méthode : l'intérieur *par* le comportement, non plus l'expérience, mais « ce qui reste des expériences passées », « ce qui vient après, quand tout a été dit », telle méthode passe nécessairement par les attitudes ou postures du corps »¹⁰³. Les propos de Deleuze sont éloquents. Tout d'abord, l'expérience des corps qu'il analyse chez Antonioni rejoint en tout point ce qu'Agamben explicitait sur l'image historique et messianique (dans laquelle la répétition et l'arrêt jouent un rôle prépondérant¹⁰⁴). Chargés des traces de leurs expériences passées, les corps éprouvent l'attente d'un temps incalculable, et donc paradoxalement, d'un temps qui est toujours déjà là. L'aboutissement du dispositif

¹⁰¹ Premier photogramme de la Planche X.1.

¹⁰² Gilles Deleuze, in *L'image-temps, op. cit.*, p.246

¹⁰³ *ibidem*.

¹⁰⁴ Cf. Chapitre I.2.a.

cinématographique d'Antonioni est de filmer très précisément ce temps dans les corps. Dans ce paragraphe, nous décidons de l'étudier parallèlement à l'usage du brouillard.

Qu'est-ce qu'est spécifiquement un brouillard ? C'est un phénomène météorologique où des particules d'eau sont en suspension dans l'air et qui se forme au niveau du sol. Il rend l'atmosphère opaque. Son action sur la vision est d'estomper les contours, d'atténuer les détails de matière et de couleur. Plus le brouillard est dense, moins nous distinguons. Nous ne pouvons voir que ce qui est près de nous. Sur une image, cela se traduit par des contrastes modérés et des couleurs affadies. C'est exactement la gamme chromatique d'une partie du film, notamment lors de la venue de Corrado au magasin (en travaux) de Giuliana (00:23:55 – 00:26:03)¹⁰⁵. Les rues ne sont que des aplats de gris et la fatigue de Giuliana correspond spécifiquement à cette couleur. Après avoir questionné Corrado sur ce qu'il sait d'elle, Giuliana sort de son magasin, se retourne dans la rue grise, vers un marchand gris, vendant des fruits et des légumes non moins gris. Elle s'assoit près de l'étalage et le temps du récit est suspendu. Le montage procède à une alternance de plans rapprochés entre Giuliana (de face) et le marchand (de profil) Le premier plan qui les met en relation (une fois que Giuliana est assise), pendant le début de la « crise », est composé sur une faible profondeur de champ : Giuliana apparaît à l'avant du plan, et l'environnement autour d'elle, dont le marchand en arrière-plan sont des masses imprécises. Au contraire, lorsque Giuliana se retourne, la longue rue vide est nette, de son avant-plan à son arrière-plan. Une musique de fosse, aux sonorités électroniques se fait entendre. La répétition des plans, associée à la musique, établit une intrusion de la subjectivité de Giuliana par le regard du spectateur. En effet, celui-ci adopte le regard que la jeune femme porte sur elle. Ce qui procède à

¹⁰⁵ Planche X.3.

une interruption volontaire dans le cours du récit que nous nous proposons de définir comme un premier niveau de crise du personnage.

Un peintre use des observations esthétiques citées au début du paragraphe précédent pour rendre compte d'un brouillard mais également des lointains. En peinture, les lointains sont la perspective des matières, des couleurs et des valeurs. Les lointains concernent principalement des paysages (montagnes, arbres, maisons). Un peintre les travaille afin qu'ils soient plus clairs, plus gris ou plus bleutés ; que les valeurs soient moins contrastées (les foncés et les clairs ont tendance à s'aplanir) ; que les couleurs soient moins vives et les traits moins précis (plus flous). Nous faisons cette analogie entre le brouillard et les lointains car nous estimons que le travail de peintre-cinéaste d'Antonioni réside également dans le rendu de cette opacité qui, loin d'être un simple voile altérant la vision, est également la résurgence des lointains au premier plan¹⁰⁶. Ce terme de « lointain » est entendu de manière abstraite autant que concrète. D'une certaine façon, Deleuze avait déjà fait ce rapprochement en arguant que « l'attitude du corps met la pensée en rapport avec le temps comme avec ce dehors infiniment plus lointain que le monde extérieur »¹⁰⁷. Antonioni ne filme jamais un paysage désert dans le brouillard mais il y dispose constamment un ou plusieurs corps, qui apparaîtront ou disparaîtront.

¹⁰⁶ Il a beaucoup été dit qu'Antonioni avait fait un travail de peintre dans ce film, qui est son premier en couleur. Et les exemples cités dans les articles en guise d'illustrations retiennent principalement le fait qu'Antonioni a effectivement peint de la végétation, des murs...pour obtenir la couleur souhaitée (par exemple les arbustes marrons-violacés en arrière-plan lors de la discussion de Giuliana et Corrado avant la séquence de la cabane de pêcheur). Mais, nous pensons que si peinture cinématographique il y a, cela ne tient pas seulement à la couleur des décors mais aussi aux corps des acteurs, leurs mouvements, le découpage et les décadrages, le montage... Tout ce qui est propre au cinéma, en somme.

¹⁰⁷ *in L'image-temps, op.cit.* p.247

Dans cette perspective, il n'est pas étonnant que la fameuse séquence de la cabane de pêcheur, dans *Il Deserto Rosso*, se passe dans le brouillard et qu'elle corresponde à la plus forte crise intérieure de Giuliana. Se précipitant dans sa voiture et démarrant en trombe, son esprit tourmenté par ses égarements, elle manque de se jeter à l'eau. Le traitement esthétique de cette séquence (que nous nommerons séquence grise) fonctionne conjointement avec la précédente, lorsque Giuliana, son mari et leurs amis (dont Corrado) sont tous réunis sur le lit, dans la petite pièce rouge de la cabane de pêcheur (séquence rouge) (00:43:22 – 00:50:22)¹⁰⁸. La séquence rouge s'ordonne sur un principe de confinement. L'espace clos du lit réduit considérablement le cadre et les six personnages sont présents en permanence. Les cadres jouent sur de faibles variations de valeurs. Les couleurs sont éclatantes : le rouge des murs peints, le vert de la robe, le blanc des chemises, la couleur des peaux et des cheveux. Les personnages sont comme agglutinés les uns aux autres, dans un jeu vaguement érotique. Leurs gestes sont imprécis et leurs postures peu gracieuses.

Quelques temps plus tard, Giuliana confie à qui veut bien l'entendre, elle se parle à elle-même, qu'elle ne peut pas regarder la mer trop longtemps au risque de perdre de vue ce qui se passe sur terre. Corrado se trouve derrière elle, les autres vacant à leurs occupations. Il exprime son désappointement quant à l'utilité du travail. Alors, la jeune femme répond qu'elle a l'impression d'avoir les yeux mouillés (par la mer) et elle se demande ce qu'elle doit regarder¹⁰⁹. Le brouillard présent ne permet pas d'ouvrir le champ et la perspective des plans larges d'extérieur n'est pas visible. Un hors-champ interne, un monde invisible, pèse de tout son poids dans chaque plan extérieur. Giuliana initie un mouvement de panique, lorsque le navire arrivant dans le port hisse une

¹⁰⁸ Planche X.4.a.

¹⁰⁹ La traduction mot à mot en français semble être celle-ci : « à quoi devrais-je utiliser mes yeux ? »

bannière avertissant qu'un marin est malade et d'un possible risque d'épidémie. Toutefois, le trouble soudain n'atteint qu'elle, même si les autres personnages consentent à se presser pour partir du port. Perdant son sac dans sa course, elle refuse que son mari et Corrado aillent le récupérer. A ce moment précis, nous faisons débiter la séquence grise (01:03:17 – 01:05:25)¹¹⁰. Dans un plan large, Giuliana court pour retenir Corrado. Ils se retournent. Nous découvrons en même temps qu'eux le contre-champ, en plan large, sur les autres protagonistes immobiles et muets, disposés d'une manière éparse dans l'espace et disparaissant petit à petit dans le brouillard pénétrant. Nous sommes bien loin de la fausse proximité des corps de la séquence rouge.

Six plans se suivent, répétant une même valeur de cadre : un plan rapproché épaulement sur chacun des protagonistes (excepté Corrado). Tous sont inexpressifs face à Giuliana, désorientée. Les propos confus que tient Giuliana, par la suite, révèlent en partie la faille ancienne de son être : elle répète qu'elle n'a pas voulu se suicider. Cependant, une interrogation demeure : de quoi parle-t-elle ? Veut-elle parler de ce moment précisément ? Ou évoque-t-elle cet accident dont elle fut victime il y a quelques temps déjà et qui serait la source de ses troubles actuels, selon son mari ? Si nous repensons aux postures des corps comme les analysait Deleuze et à l'analogie « brouillard et lointain » que nous avons développée ci-dessus, nous pouvons établir que par la répétition des six plans de la séquence grise – les portraits brumeux de chaque personnage, c'est le passé intime de Giuliana, qui ressurgit et qu'elle est absolument seule à connaître. Sa fuite ne s'explique pas. Le spectateur ne sait rien du premier accident. Ce trouble causé par des regards qui ne s'échangent pas, des corps statiques dans une nature invisible, la répétition implacable des plans de même valeur et la

¹¹⁰ Planche X.4.b.

confusion de Giuliana manquant de se noyer, occasionnent une formidable disjonction de sens entre l'image opaque visible à l'écran et l'image mentale se formant dans la mémoire du spectateur, encore chargée des souvenirs de la séquence rouge. Il semble que nous ayons là, un des plus beaux exemples de l'arrêt poétique développé par Agamben¹¹¹.

Nous retrouvons cet arrêt « filé » dans la séquence de la plate-forme. Giuliana rejoint Corrado qui doit partir en Amérique latine. Lors de cette séquence, la jeune femme évoquera pour la première et dernière fois sa tentative de suicide (01:08:17 – 01:14:05)¹¹². Il n'est donc pas étonnant que ces quelques plans résonnent avec ce que nous venons d'analyser. Au cours de leur discussion, Giuliana confirme à Corrado ce qu'il avait déjà compris : son accident était une tentative de suicide et son mari ne le sait pas. Mais au moment précis où le spectateur l'entend dire qu'elle a tenté de se tuer, Giuliana est déjà sorti du champ et le cadre est laissé pour vide. De plus, le plan suivant est raccordé par le mouvement de sorti de champ de Giuliana. La seconde de plan vide pendant l'aveu de la jeune femme s'extrait du raccord, comme refusée par le montage. Le bloc constitué par ses deux plans s'en trouve décalé.

A propos de dissociation sonore, dans la parole et l'image, Cavell écrit que « les possibilités du cinéma parlent d'une compréhensibilité du corps dans des conditions qui détruisent la compréhensibilité de la parole. C'est le film parlant lui-même qui est en train d'explorer le silence du cinéma »¹¹³.

Dans *Identificazione di una dona*, Antonioni met en scène toute la séquence de rupture dans un brouillard très dense (00:51:25 – 01:01:30). Nous pouvons la scinder en

¹¹¹ Cf. I.2.b., p.35

¹¹² Planche X.5.

¹¹³ in *La projection du monde*, « Reconnaître le silence », *op.cit.*, p.199.

deux parties, suivant le découpage du film. Ayant déjoué la surveillance d'un espion de la famille de Mavi, Niccolo emmène la jeune femme dans une maison, loin de la ville, afin qu'ils ne soient plus épiés. Cependant, lors du trajet, un épais brouillard se répand, empêchant la bonne conduite de Niccolo. Ils s'arrêtent une première fois et Niccolo disparaît un court instant, laissant Mavi seule dans la voiture¹¹⁴. La mise en scène délaisse la jeune femme, et suit Niccolo, véritable personnage principal du film. Lorsqu'il revient, Mavi est inquiète, elle a le sentiment qu'un regard pèse sur eux, que quelqu'un les observe.

Agacé, Niccolo redémarre et adopte une conduite bien plus agressive, ce qui effraie particulièrement Mavi. Hors d'elle, elle le force à s'arrêter pour pouvoir descendre et fuit¹¹⁵. Niccolo demeure un temps dans la voiture avant de se décider à chercher Mavi, mais la jeune femme a disparu dans le brouillard. Niccolo entend des pas mais ne voit rien. Il arrête une voiture et les passagers le préviennent que des rôdeurs, au bord des routes, profitent du brouillard. Niccolo attend puis se redirige vers la voiture. Entre-temps, Mavi est revenue, elle le lui signale en s'éclairant le visage. Mais le dialogue est rompu. Antonioni ordonne un chassé-croisé entre les personnages, la répétition prenant la forme d'une symétrie, et dont la fin semble inéluctable. Le cinéaste n'a recours qu'à très peu de dialogues pour signifier ce qui se déroule dans la narration. La rupture s'est pratiquement faite d'elle-même ; Niccolo est incapable d'être présent quand la jeune femme le lui demande et inversement, il apparaît quand Mavi ne le souhaite pas. Ici, Antonioni privilégie considérablement les jeux d'apparition et de disparition des corps dans la densité du brouillard gris, ce qu'il n'avait pas eu besoin d'établir dans *Il Deserto*

¹¹⁴ Planche XI.4.a.

¹¹⁵ Planche XI.4.b.

Rosso. Lorsque Niccolo et Mavi sont dans un même espace clos (l'habitacle de la voiture), ils ne savent pas comment communiquer.

Antonioni ne se satisfait pas d'élaborer une technique compositionnelle qui place la perception de ses personnages dans un trouble inaccessible. Autrement dit, le dispositif cinématographique, est pensé pour impacter au cœur du récit, mais il est également échafaudé de telle sorte que la perception du spectateur est elle-même absorbée dans la spirale substantielle. Il fait l'expérience de ce regard défaillant. Nous avons déjà évoqué le faux regard subjectif de la séquence de l'ascenseur dans *Cronaca di un amore*, mais un prochain paragraphe sera consacré à cette subjectivité fourbe

2. La perception au cinéma

a) *La phénoménologie*

« La familiarité de l'expérience visuelle nous laisse muets sur elle tant elle est aveuglante »¹¹⁶.

L'étude a abordé la problématique de la vision ci-dessus. Il convient d'y revenir pour en dégager les processus dans le schéma perceptif. La perception est au centre depuis longtemps des préoccupations philosophiques et des pensées du savoir, par sa situation entre sensation et cognition ou entendement, entre le vécu et l'intelligible. En ce qui concerne les images, la perception visuelle est plus particulièrement concernée et se distingue de la vue ou de la vision – même si elle est conditionnée par des règles d'optique et de transmission nerveuse – en ce sens qu'elle consiste en une opération cérébrale et mentale de réorganisation, de tri et de choix, parmi la multiplicité des informations qui arrivent au cerveau par le canal des sens et de la sensation. Si qu'on le veuille ou non, « le monde est ce que nous voyons », encore faut-il apprendre à le voir comme le dit Merleau-Ponty, qui parle de « foi perceptive et son obscurité ».

Notre rapport au monde le plus simple est la perception car elle ne demande pas d'apprentissage. De par son évidence, elle contient un mystère. En effet, comme elle se fait « toute seule », l'homme ignore ce que c'est de *percevoir*. Les exemples dans les films d'Antonioni que nous avons cités plus haut concourent tous à cette affirmation. Le postulat de départ de la phénoménologie est celui-là : cette ignorance est renforcée par l'attitude spontanée à l'égard du monde extérieur, une attitude utilitaire, instrumentaire. Nous ne contemplons pas. Nous ne prêtons attention aux choses qu'en fonction de

¹¹⁶ Merleau-Ponty.

l'intérêt pratique qu'elles ont pour nous. Par conséquent, nous ne sommes pas attentifs à leur manière propre d'apparaître et d'exister. Cette tendance naturelle n'est pas corrigée par la science. Celle-ci tend à accentuer le rapport instrumentaliste au monde. Elle manipule les choses, elle les soumet à des mesures, à des calculs afin d'accroître notre maîtrise sur la nature. La question posée par la phénoménologie est la suivante : l'expérience vécue de la perception ne nous enseigne-t-elle pas une relation avec le monde libérée de ces impératifs pratiques ? L'acte de percevoir en tant qu'il relève du corps peut-il par lui-même faire surgir du sens dans les choses ?

L'approche empiriste tient les sensations pour le noyau de la perception. L'approche cartésienne estime, quant à elle, que la perception est le premier degré de la connaissance, qu'elle est une forme de pensée confuse. L'approche phénoménologique envisage de décrire l'expérience vécue de la perception pour la comprendre comme une interprétation sensible du monde, corporelle. La perception ne serait donc pas une somme de sensations ou une forme de pensée. Merleau-Ponty redéfinit le sujet. Le sujet percevant est un sujet *incarné*¹¹⁷. Il n'y a pas de sensation isolée puisque la nature de chaque élément sensible est déterminée par le tout à l'intérieur duquel il est intégré. La perception est naturellement synesthésique, c'est-à-dire que c'est avec tous nos sens mêlés que nous percevons.

Nous savons également, par Gombrich que le langage préside à notre perception, y compris visuelle, du monde, et que le champ des couleurs et des formes, quoiqu'universel, est perçu différemment, selon les âges, les cultures et les époques. Les arts visuels, comme les autres arts, aiguisent alors et renouvellent nos perceptions, en proposant de nouvelles approches perceptives du monde. L'entreprise

¹¹⁷ Je ne suis pas une chose qui pense et qui a un corps mais je suis mon corps et c'est par mon corps que je suis au monde.

cinématographique d'Antonioni serait alors de revenir aux origines de cette ignorance *a priori* : nous ne savons plus observer. La répétition et l'arrêt permettent au cinéaste d'ordonner ce drame de la perception au sein de son récit. Et sa créativité n'exhibe que la contagion de cette crise sur le regard du spectateur.

Cependant, les conditions de perception au cinéma, qui sont celles de l'enregistrement, sont radicalement différentes de celles de la perception naturelle. Pascal Bonitzer rappelle que « le plan n'est pas une perception (même s'il fonctionne comme image-perception). C'est un agencement de volumes, de masses, de formes, de mouvements. Le cadre n'est pas la limite vague du champ visuel (...) L'écran n'est pas le monde »¹¹⁸.

b) Les images quelconques

Nous développons ici ce qui est inhérent à l'image de cinéma. Comme nous l'avons déjà explicité dans le premier chapitre, si le montage peut procéder à une synthèse entre plusieurs images, cela nous amène à penser qu'il existe une immanence cinématographique dans ces images, c'est-à-dire une qualité intrinsèque. Le premier chapitre s'était appliqué à démontrer que l'image est chargée de temps. Qu'elle contient en elle son passé, son présent et son devenir. Ses qualités font d'elle un élément majeur de l'expérience historique. Car l'image est mnémonique autant qu'elle est historique. Il n'est donc pas étonnant que l'image ait le privilège du souvenir et de la mémoire.

La première partie de l'article de Giorgio Agamben est consacrée à la précision de détails importants qui, par la suite, permettront de jalonner une pensée de l'image et de l'histoire, initiée et développée par Walter Benjamin. Agamben la reprendra à son

¹¹⁸ in *Décadrages*, *op.cit.*, p.21.

compte pour corroborer les liens étroits qui préexistent à la relation cinéma et histoire. « L'homme est le seul être qui s'intéresse aux images en tant que telles »¹¹⁹ c'est-à-dire « l'homme est un animal qui s'intéresse aux images une fois qu'il les a reconnues en tant que telles »¹²⁰. Le dispositif cinématographique est un déploiement mémoriel. L'homme s'intéresse à l'image quelle qu'elle soit. Selon la thèse d'André Bazin, l'enregistrement mécanique du réel étant la substance de la photographie comme la technique cinématographique, leur « originalité » par rapport à la peinture résiderait dans leur « objectivité essentielle ». Il établit a priori que « pour la première fois, entre l'objet initial et sa représentation, rien ne s'interpose qu'un autre objet. Pour la première fois, une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme, selon un déterminisme rigoureux »¹²¹.

Deleuze oppose à Bazin que le film est, certes, une inscription du réel sur la pellicule (ou le capteur) mais que c'est un réel ambigu. En effet, nous pouvons sélectionner n'importe lequel des photogrammes qui constituent les vingt-quatre images par seconde du film, cette image sera une image quelconque, il importe peu que nous choisissons celle d'avant ou celle d'après. Ainsi, la préhistoire du cinéma, c'est-à-dire les conditions déterminantes du cinéma sont : « la photo instantanée (...) ; l'équidistance des instantanés ; le report de cette équidistance sur un support qui constitue le « film » ; un mécanisme d'entraînement des images. C'est en ce sens que le cinéma est le système

¹¹⁹ in « Le cinéma de Guy Debord », *Image et mémoire*, op.cit., p.88.

¹²⁰ Avant d'établir cette affirmation, Agamben procède à la différenciation de comportements humains et animaux face aux images. Les animaux s'intéressent aux images dans la mesure où « ils en sont dupes ». Une fois que l'animal se rend compte du leurre, elle n'a plus aucun intérêt immédiat, « il s'en désintéresse totalement ».

¹²¹ in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, « Ontologie de l'image photographique », op. cit., p.13.

qui reproduit le mouvement en fonction du moment quelconque, c'est-à-dire en fonction d'instants équidistants choisis de façon à donner l'impression de continuité »¹²².

Il est important d'établir une distinction entre la perception naturelle et la perception cinématographique. Le mouvement appartient à l'image moyenne comme donnée immédiate. Le cinéma nous donne immédiatement une image-mouvement, une "coupe mobile". L'image est donc une « image-mouvement ». Pour illustrer leurs propos, Deleuze et Agamben se réfère aux images chargées de mouvement, une charge dynamique, que l'on distingue très bien dans les photographies de Marey et Muybridge. En 1882, Étienne Jules Marey mit au point, en vue d'une étude scientifique du mouvement, un fusil photographique capable d'enregistrer douze images par seconde sur une plaque circulaire. Le chronophotographe à pellicule sensible qui suivit fut le précurseur du cinéma. Deleuze constate que l'instant quelconque peut tout aussi bien être un instant privilégié, il appartient tout de même au mouvement.

Mais comme le précise Deleuze : « nous définissons donc le cinéma comme le système qui reproduit le mouvement en le rapportant à l'instant quelconque. Mais c'est là que la difficulté rebondit. Quel est l'intérêt d'un tel système ? »¹²³ Cette question est au cœur même de la pensée du moderne que nous avons développée tout au long de l'étude. A nouveau, nous citons Deleuze. « Quand on rapporte le mouvement à des moments quelconques, on doit devenir capable de penser la production du nouveau, c'est-à-dire du remarquable et du singulier, à n'importe quel de ces moments »¹²⁴. Cette faculté de créer du nouveau, nous l'avions déjà évoqué dans notre aparté sur l'expérience et l'esprit libre au premier chapitre. En creux réside toute la problématique

¹²² in *L'image-mouvement, op.cit.*, p.14.

¹²³ id. p.15

¹²⁴ id. p.17.

de l'artiste face au réel. Le cinéma semble être le seul art capable de rendre la charge de mouvement contenue dans les images. La position de l'artiste est ce que sous-entend Bonitzer lorsqu'il argue qu' « entre le photogramme¹²⁵ et le cliché¹²⁶ (...), il y a une différence qui est celle de la production à la consommation, mais un lien qui se déduit de la conversion automatique de l'image produite en image consommée »¹²⁷.

La méthode de travail d'Antonioni, pendant le tournage, n'est pas comme nous avons pu nous l'imaginer. Lors de ses entretiens au Centro Sperimentale di Cinematographia, en 1961, il indique :

Toutes les fois que je suis sur le point de tourner dans un décor réel, des plans donnés, je tiens à arriver sur les lieux fixés dans un état de virginité. Parce que c'est du contact brutal avec le décor, avec mon état d'âme particulier au moment où je m'apprête à tourner que, je crois, naissent les meilleurs résultats. Je n'aime ni penser, ni même étudier une scène le soir ou le jour suivant, ou les jours qui précèdent le tournage. J'aime me trouver seul dans le décor où je dois tourner et commencer à le sentir, avant tout sans les personnages, sans les personnes. Parce que c'est la façon la plus directe de recréer le milieu, d'entrer en contact avec le décor lui-même, la façon la plus simple pour permettre à ce décor de nous suggérer quelque chose. (...) Ce que je dis là vaut également pour les scènes en studio.

Au sein de la méthode phénoménologique d'appréhension des essences, Husserl donne ce sens au concept d'*intuition* : l'intuition n'est pas, comme dans le modèle cartésien, une vue claire et distincte de l'esprit, un contact immédiat de l'intellect à l'objet abstrait de sa connaissance, mais elle est au contraire en corrélation avec l'activité perceptive, et en tant que telle, elle nous donne accès à la chose même, « en

¹²⁵ « l'image quelconque comme instant quelconque de la durée, ou photo instantanée ».

¹²⁶ « l'image de masse comme cliché ».

¹²⁷ in *Décadrages*, « le grain du réel », op.cit., p.27.

soi » ou « en chair ». Par la perception intuitive, nous ouvrons par conséquent cet accès à la chose, qui n'implique pas de l'abstraire de ses modalités d'apparition, mais au contraire de la saisir dans ses modalités d'apparition. C'est parce que le sujet entretient une relation au visible – la corrélation étant toute entière l'objet de la phénoménologie – qu'il est susceptible d'accéder au visible, et de le connaître. La méthode de travail d'Antonioni se repose sur l'intuition, ce qui constitue possiblement la force perceptive de ses films.

3. *Blow up* : la caméra voit-elle mieux que l'œil ?

Sorti en 1966, *Blow up* est le premier film de la trilogie étrangère de Michelangelo Antonioni. Tourné exclusivement à Londres, il met en scène un photographe oscillant entre une possible aventure policière (quête centrale) et les multiples divertissements naissants, produits par la ville. Dans le cadre de notre étude sur la répétition et l'arrêt, nous nous focalisons sur cinq séquences précisément : la première prise de vue en studio, celle du parc, les deux séquences d'agrandissements et le retour du photographe dans le parc.

a) *Les prises de vue : le studio et le parc*

« Tous les arts sont fondés sur la présence de l'homme ; dans la seule photographie nous jouissons de son absence »¹²⁸. S'il devait exister un film qui admettrait le paradoxe de l'affirmation d'André Bazin, ce serait sûrement *Blow up*. Quoique, cette citation pourrait aussi bien être, sortie de son contexte, un commentaire final du film. Cette partie sera intégralement axée sur *Blow up*, premier film d'Antonioni tourné à l'étranger. Il semble que la déclaration de Merleau-Ponty, « l'homme ignore ce qu'est percevoir », préside à l'unité du film.

« *Blow up* » en anglais signifie l'action d'agrandir. L'agrandissement est une opération qui consiste à tirer d'un phototype des épreuves positives sur papier, souvent de plus grandes dimensions que le négatif original, au contraire du tirage par contact. Cette opération est d'importance car les choix techniques ou esthétiques qui prévaudront à ce stade influenceront l'aspect définitif des épreuves. Le principe en est simple : le

¹²⁸ in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, « Ontologie de l'image photographique », op. cit., p.13.

négatif placé dans l'agrandisseur est projeté sur un papier sensible. Une image latente se forme alors, qui sera développée et fixée. L'ensemble des choix esthétiques sont le fait du photographe, il peut tout déterminer : la qualité du papier, son format, les temps d'exposition, les différents traitements, le cadrage et le recadrage. Il peut intervenir à tout moment pour masquer, orienter, faire apparaître. Chaque tirage est une *interprétation* du négatif. Le film se construit autour de cet acte de photographe.

Au petit matin, nous voyons sortir de nombreuses personnes d'un centre d'accueil. La caméra suit un homme parmi eux. Nous ne savons pas encore qui il est. Peu de temps après, une fois que le groupe s'est éparpillé, il vérifie les alentours avant de partir rejoindre sa voiture décapotable. Tout au long de sa course, il modifie son comportement, comme s'il changeait de peau. L'homme, Thomas, est un photographe. Ce que Deleuze applique au cinéma, prévaut évidemment à la photographie. Tout le travail d'un photographe semble être mu par le désir de saisir des instants privilégiés. Thomas, reconnu dans le monde de la mode, va à la rencontre de situations riches en instants particuliers. Précédemment, nous avons écrit que la technique photographique qui prévaut au cinématographe, est le seul dispositif à même de décomposer le mouvement. Par conséquent, la photographie, et donc le cinéma, se construisent selon des arrêts sur image d'un mouvement qui dure ordinairement $\frac{1}{4}$ de seconde. Bien qu'elle soit une image quelconque, il n'en demeure pas moins qu'elle est l'image de ce qui est imperceptible. Ce « presque invisible » n'est pas le mouvement global mais il est ce qui compose le mouvement.

Afin de constater ce qui se joue sur les corps, il est intéressant de comparer les deux séances de photographies du film, deux séances que tout oppose¹²⁹ : la première séance

¹²⁹ En vérité, il y a trois séances dont deux en studio.

avec une mannequin, en studio et celle en extérieur, avec le couple dans le parc. Lors de la séance en studio (00:05:38 – 00:10:45)¹³⁰, la femme photographiée n'est pas libre de ses mouvements, elle est dirigée par le photographe. Son corps incarne le paradoxe de l'arrêt et du mouvement, ces gestes sont brefs, peu amples, mais fluides. Ainsi, son corps évolue lentement, tendu vers un arrêt imprévisible. De l'autre côté, derrière l'objectif, Thomas n'a de cesse de déclencher l'obturateur. Au regard du film, cette séquence est d'abord construite sur un faux principe subjectif, la caméra et l'appareil photo partagent des points de vue similaires mais il est impossible de les confondre. En effet, la femme n'est pas tournée vers la caméra et nous percevons, en bord cadre, l'arrière du décor. Le spectateur peut comprendre ainsi l'illusion du décor construite par Thomas : les plumes de couleur sur fond noir matérialisant une profondeur et un mouvement allant de l'avant-plan jusqu'à l'arrière-plan. En studio, Thomas est maître de la composition, de l'éclairage jusqu'à la prise de vue. Antonioni distille finement son comique de situation. Le plan fixe sur ce champ pratiquement immobile, ce mannequin opérant de légères modifications dans ses positionnements, les bruits de l'obturateur scandant les positions...tout porte à croire que le mouvement est saccadé. L'image du film renoue avec les illusions d'optique des appareils des origines¹³¹. L'effet de répétition épouse l'effet visuel de la prise de vue photographique. La séance de photographie se conclut sur une parodie érotique aux ficelles grossières. La caméra est restée une observatrice imperturbable, en retrait, adoptant des points de vues légèrement décalés (des contre-plongées, des plans rasants). Tout l'intérieur du lieu d'habitation de Thomas se construit sur des jeux visuels qui se renvoient les uns aux autres : reflets, transparences...

¹³⁰ Planche XIII.1.

¹³¹ Le phénakistiscope, le folioscope.

L'ami peintre de Thomas lui confie que lorsqu'il peint, son tableau n'a pas de sens pour lui, ce n'est que plus tard qu'il découvre des éléments « figuratifs » (« comme une jambe ») qui l'éclairent sur sa peinture. Cette réplique problématise le malaise perceptif qui sera minutieusement agencé par la suite. Contrairement aux films précédents, et excepté la prise de vue dans le centre d'accueil¹³², le point de vue du spectateur se confond avec celui de Thomas. Ils partagent les mêmes savoirs sur les événements. Le film ne met pas en scène une réminiscence de faits anciens. Il dispose seulement quelques ingrédients propices à agrémenter le mystère (la relation de Thomas avec sa voisine, sa soudaine et très vive envie d'hélice, son projet de rachat du commerce d'antiquité...).

La séquence de prise de vue dans le parc se déroule différemment (00:24:37 – 00:32:05)¹³³. En premier lieu, comme ce n'est pas une séance préparée, Thomas en appelle à son observation et part en quête « d'instant privilégiés ». Pendant toute la durée de la prise de vue, le photographe se positionnera en observateur lointain, mais surtout, en voyeur qui ne manquera pas de se faire voir. Les mouvements caméra, associant un panoramique et travelling puis un nouveau panoramique dans un plan court, traduisent l'oscillation du regard et de la focalisation, le photographe cherche son cadre. Antonioni choisit d'utiliser des focales courtes et moyennes, leur champ large et leur grande profondeur de champ font apparaître le couple comme un détail dans ce vaste champ vert. Le montage fait s'alterner des vues surprenantes (comme le plan zénithal) sur Thomas et des plans sur le couple qui n'a pas encore noté la présence du photographe. Ces derniers ne sauraient être assimilés à des plans subjectifs de la prise de vue photographique puisque à chaque nouvelle vue sur le couple, le cadre se resserre.

¹³² Nous verrons un peu plus tard dans le film les photographies que Thomas a sélectionnées pour son livre.

¹³³ Planche XIII.2.

Nous pouvons penser que ce rétrécissement du champ signifie une proximité grandissante entre le voyeur et ceux qui sont vus mais, il n'en est rien. À aucun moment ce rapprochement n'est confirmé, Thomas conservant la même distance en fonction des déplacements du couple. Cependant, cette différenciation ne produit pas de savoirs supplémentaires pour le spectateur. Ce que le photographe voit, c'est ce qui est là, et rien d'autre. Le mystère de ce film repose sur cette distinction paradoxale : le point de vue du film n'est pas celui de Thomas, et pourtant, il se construit *selon* son regard. Marie-Claire Ropars-Wuillemier nomme ce paradoxe le « regard intermédiaire », ce qui détermine que « chaque chose ou chaque personne, parce qu'elle est toujours perçue comme une future photographie, se trouve restituée à elle-même, réduite à sa seule apparence, sans que pour autant cette apparence soit dénoncée ou dépassée ; le sens en est absent plutôt qu'absurde ; les choses sont là, ici et maintenant, ni vides, ni pleines »¹³⁴. Quand nous affirmions ci-dessus que tout photographe est mû par la recherche d'instant privilégiés, nous exprimions également le fait que tout instant quelconque est un possible instant privilégié. Que le *tout* devienne *un*, cela est effrayant. Par conséquent, la possibilité, détentrice du nouveau, est une qualité essentielle pour l'observateur.

b) Les agrandissements successifs

La séquence du laboratoire photographique répond à celle du parc, « comme deux aspects d'un même regard qui perçoit le réel sans en voir le sens, mais en découvre le sens lorsqu'il n'en possède plus que la trace »¹³⁵. Lors du développement et des tirages de la pellicule photographique du parc, Thomas procède par *editing*. « Montage » en

¹³⁴ in « *Blow up* ou la fin des hypostases, L'Écran de la mémoire, éditions du Seuil, 1970, p.128.

¹³⁵ *id.* p.129.

anglais, les photographes emploient ce terme pour composer leur série photographique, extrême dépouillement. Les deux séquences d'agrandissements vont s'organiser entre montage filmique et *editing* photographique, l'un répétant l'autre au sein même de la séquence mais également comme réminiscence de la séquence passée. Antonioni manie les figures cinématographiques de la répétition et de l'arrêt pour les façonner en des motifs substantiels de sa créativité. Tout d'abord qualités essentielles du cinéma, Antonioni les transfigure pour les rendre siennes.

La longue séquence d'agrandissement se scinde en deux, Thomas étant interrompu par des jeunes filles divertissantes. La première fait découvrir au photographe qu'il a capté une menace dirigée contre l'homme du couple et qu'en quelque sorte, sa seule présence a agi comme une intervention. Il pense avoir sauvé l'homme (00:58:40 – 01:09:29)¹³⁶. Antonioni dispose d'abord la caméra derrière Thomas, en légère contre-plongée, et loin de son personnage, afin d'avoir la vue la plus complète possible sur l'espace de l'affichage. Thomas tire et affiche chaque photographie et agrandissement, pour, à son tour, examiner et comprendre le récit interne de ses tirages. Il le met physiquement en relation. La jeune femme se détourne et semble distraite, quelque chose sur sa gauche a retenu son attention. Au bout du tracé invisible de ce regard, Thomas fixe la photographie de l'endroit dont il est question. Après avoir observé les mouvements du photographe, d'un point de vue extérieur, la caméra suit les mouvements du « regard » de la photographie. En combinant un mouvement de panoramique de la gauche vers la droite à un zoom puis en répétant à l'inverse cet assemblage une seconde fois, Antonioni introduit le spectateur dans l'acte même de la

¹³⁶ Planche XIII.3.a et planche XIII.3.b.

vision qui « implique une participation ou une compréhension »¹³⁷. Il l'immerge au sein de la répétition de la prise de vue du parc, cette fois-ci, à travers l'appareil photo et les agrandissements du photographe. Antonioni répète ce mouvement selon différents motifs : des répétitions exactes (pano-zoom), des recadrages agrandissant eux-mêmes le tirage photographique, et l'image de l'agrandisseur du photographe. Thomas agit comme un monteur et va construire une histoire d'un événement dont seules les traces subsistent. La caméra alterne sa focalisation entre les hors-champs internes de chaque tirage et le hors-champ externe de l'espace d'affichage. Chaque photographie est un arrêt sur image ciblé. Le hors-champ est la cible, il n'a pas été vu la première fois, il est l'objet de toutes les attentions la seconde fois. Un chemin perspectif se dessine dans une véritable dialectique du regard, du voir et du percevoir.

Ropars notait que « c'est au niveau du montage, en effet, que s'opère la véritable création dans *Blow up*, un montage qui rend nécessaires des éléments jusque-là indéterminés, et qui maintient chaque image dans sa réalité spatiale tout en l'engageant dans le temps de l'esprit »¹³⁸. Lorsque Thomas lance un morceau de musique, la séquence redevient silencieuse dès lors qu'il s'approche des tirages. C'est bien de la vision dont il est question. Ce motif combinatoire du panoramique et du zoom, matérialise également l'acte même du montage, c'est-à-dire mettre en relation deux images qui ont cette fois-ci pour origine le même phototype. L'affichage des photos en grand format recrée un banc de montage et un écran. Preuve en est le montage en arrêt sur image constitué seulement par les photographies. En se répétant, l'histoire du parc délivre des clefs qu'il faut savoir saisir pour atteindre la compréhension du mystère. Il n'y a plus de mouvement de caméra excepté ce fameux zoom sur un détail en apparence

¹³⁷ *id.* p.129.

¹³⁸ *id.* p.131.

quelconque de l'arrière-plan. En montant les photographies comme des plans, le film reconstruit le fil de ce qui n'a pas été perçu à la prise de vue. La caméra *voit*-elle mieux que l'œil du fait de son objectivité essentielle ? Ni l'appareil photo, ni l'œil du photographe, ni celui du spectateur n'ont saisi la main tenant une arme dans les arbustes. Seule la pellicule a été impressionnée. Mais, le photographe a scruté en détail sa matière et s'est intéressé au hors-champ du visible. Il a opéré ce retour et s'est proposé de répéter la scène. Il a pu donc pénétrer un premier niveau de détail. Néanmoins, Thomas se laisse divertir. Sa première interprétation est loin de la vérité. Il pense avoir déjouer la planification de ce meurtre.

c) Le dernier tirage

Les jeunes filles une fois parties, voire chassées, Thomas reprend le cours de son observation (01:17:28 – 01:23:22)¹³⁹. Il procède à une autre forme d'agrandissement : il prend en photo un des premiers tirages avec une chambre photographique, qui propose un format plus grand et donc mieux défini qu'un simple agrandissement de négatif. À nouveau, la caméra procède à son propre agrandissement. Elle zoom sur le septième tirage de Thomas qui illustre par sa forme abstraite l'aboutissement des agrandissements à l'extrême¹⁴⁰. Dans le même plan, Antonioni associe un zoom à un panoramique vertical et fait apparaître un tirage, non un agrandissement, que le spectateur ne connaît pas. Le montage signifie l'ellipse. Le spectateur s'imaginait que Thomas était en train de développer le tirage de la première photo. En réalité, il en a déjà fait un agrandissement. Force est de constater que la forme qui se détache est abstraite. Elle ne

¹³⁹ Planche XIII.4.

¹⁴⁰ Remarquons qu'un agrandissement à l'extrême reviendrait à obtenir une photographie intégralement blanche, noire ou grise.

prend sens qu'au regard des autres photographies et de celle de l'arme. Nous supposons que cette forme est un corps seulement parce que nous avons en mémoire les photographies précédentes et l'insistance de la jeune femme prête à tout pour récupérer la pellicule.

Le constat est éloquent, Antonioni met en scène un drame de la vision là où nous ne l'attendions pas. Il fait de son personnage le spectateur d'un *possible* meurtre, avant que celui-ci n'aille confirmer ses suppositions en retournant une nouvelle fois au parc. La caméra procède à une inversion de la vision, nous sommes avec Thomas, du côté du corps, caché par un arbre, de nuit. Nous voilà de l'autre côté de la photographie. En digression, pouvoir contourner l'obstacle et ainsi voir le hors-champ interne sont ce que Ridley Scott a développé dans son film *Blade Runner*, lors d'une scène de science-fiction photographique, dont les références explicites sont bien les deux dernières séquences que nous venons d'analyser¹⁴¹.

Cependant, l'inattention de Thomas est plus puissante que la recherche de la vérité. Son laboratoire est saccagé et les photos sont volées. Ne reste que le tirage abstrait, seule preuve tangible aux yeux de Thomas de la présence du corps dans le parc. Mais pour son amie, il lui rappelle les tableaux abstraits de Bill, c'est-à-dire des tableaux qui ne prennent sens qu'après une prise de recul. La photographie a perdu sa figuration, sa capacité à « constater » le réel, à cause des différents traitements. Et ce tirage qu'il lui reste n'est qu'une copie absurde de l'image originale, ou plutôt devrait-on dire *idéale*.

Après une nuit altérant toute clarté de l'esprit, Thomas retourne une dernière fois dans le parc, en plein jour (01:43:12 – 01:50:54)¹⁴². Le corps a disparu comme les photos. Thomas n'a définitivement « rien vu ». Il lève les yeux au ciel et ce que nous

¹⁴¹ Planche XVI.3.

¹⁴² Planche XIII.5.

pensons être un plan subjectif des branchages est nié par le mouvement caméra accompagnant ce plan et qui se clôture sur Thomas. Errant dans le parc, la boucle antonionienne s'accomplit. Les fous muets mais bruyants décident de rejouer la partie de tennis de la première séquence dans le parc. Il n'y a ni balle ni raquette, mais tout le monde les voit. Thomas, pris par le jeu, leur renvoie la balle suite à un tir puissant. Le dernier plan du film cadre Thomas de très loin et dans une extrême plongée. Infime détail sombre dans cette étendue verte, il disparaît de l'écran, remplacé par le fameux « The End ».

Si nous ne sommes pas capable de voir le réel imprimé sur la pellicule, alors que peut la photographie pour nous ? Nous ne tenons pas à partager une attitude nihiliste. Ce n'est pas parce que nous ne voyons pas le réel que l'existence de celui-ci est remise en question. Ce serait plutôt notre aptitude à nous éveiller aux choses du monde qui surgit. La crise de la perception n'est autre qu'une crise de l'identité valable autant pour ses personnages, que pour le spectateur et lui-même. « C'est par un retour au montage, un montage structural et non plus linéaire, que s'ouvre la voie d'un autre cinéma confrontant, sans les confondre, une réflexion abstraite et la présence concrète de la réalité à l'état brut »¹⁴³. Les enjeux cinématographiques ne portent pas seulement sur l'esthétique que permet le dispositif technique de la captation d'une image et d'un son mais aussi sur une véritable remise en question de la représentation afin de participer à un processus créateur du renouveau de l'image cinématographique. Par leur créativité, les films ne sont rien d'autre que des forces de proposition pour résoudre ce drame qu'ils exposent.

¹⁴³ Ropars, *id.* p.132.

**Le pouvoir d'interrompre, le cinéma
d'Antonioni comme nouveau
« milieu »**

1. L'homme, « un être géographique »

a) Explorer le lieu

« Après avoir longuement parlé de l'impossibilité de communiquer – étant bien entendu qu'il faut appliquer ce thème aux rapports de l'homme et du monde plus qu'à ceux d'un couple – Antonioni, dans *Blow-up*, suppose cette rupture acceptée. Acte positif : d'un vieux monde mort renaît alors le monde en lui-même, disponible ; l'esthétique d'Antonioni s'accomplit et s'engage dans la mesure où le regard qui l'oriente ne propose plus le reflet du monde, mais son constat critique, à partir duquel de nouvelles prises peuvent être tentées, tandis que s'ouvriraient d'autres voies pour une subjectivité renouvelée »¹⁴⁴.

Plusieurs ouvrages sur le cinéma d'Antonioni font état de cette relation indubitable entre le monde géographique et les personnages du film, mais surtout entre le monde et le film lui-même. Dans *Le cinéma saturé*, Bonfand cite Heidegger : « C'est seulement quand nous pouvons habiter que nous pouvons bâtir »¹⁴⁵. Il développe en rapportant que « c'est une façon d'habiter en crise qu'expriment les films d'Antonioni, et ils imposent cette crise et la définition d'une façon d'habiter où l'errance et l'exil sont des manières de ne pas être chez soi (que Heidegger définit comme *unheimlich*), une manière d'habiter qui expulse le protagoniste de la facticité qui l'emprisonne »¹⁴⁶.

Walter Benjamin avait établi des parallèles entre architecture et art cinématographique, afin de penser l'espace vécu et la réception de l'œuvre d'art de cinéma, débarrassée de l'autorité de l'aura. Il prend pour exemple la double réception

¹⁴⁴ Ropars, in *L'écran de la mémoire*, op. cit., p.131.

¹⁴⁵ in *Le cinéma saturé*, op. cit., p.209.

¹⁴⁶ *ibidem*.

qui s'opère lors de l'expérience de perception de l'architecture par l'observateur : la réception tactile qui s'acquiert par accoutumance et la réception visuelle, proche de la contemplation¹⁴⁷. De plus, depuis les années 20¹⁴⁸, en architecture, le mouvement moderne a introduit l'usage systématique du concept « d'espace », dans tous les domaines. Par là, ces théories de l'architecture moderne ont permis à cette notion indicible d'espace de se penser en tant que telle. Le terme pénètre dans le langage courant par l'architecture d'avant-garde et ses théoriciens apposent leur marque sur le cadre de vie de la seconde moitié du XXème siècle. L'espace vécu tient une place privilégiée dans l'anthropologie philosophique où l'*habiter* (sentiment de l'espace) à une valeur substantielle.

Les pertes de repères et d'échelles sont ce que l'on projette sur le monde. Puisque nous y sommes inadaptés, il convient d'en éprouver physiquement la perte pour matérialiser à nouveau le possible. Il ne s'agit pas de construire un nouveau monde, hors du monde mais de transfigurer celui qui existe.

Le géographe Augustin Berque a réintroduit le concept de l'écoumène dans la pensée géographique et philosophique. Il est une notion géographique pour désigner l'ensemble des terres anthropisées. Il désigne également la relation de l'humain à son milieu : sensible et concrète, symbolique et technique. Sa pensée cherche à réhabiliter une philosophie de la géographie. « Ecoumène » est formé des racines grecques *oixos* (habité) et *nenon* (espace). Dans son affirmation « l'être humain est un être géographique », plusieurs éléments de compréhension apparaissent. Tout d'abord, il n'y a pas d'être sans lieu. Le lieu nécessaire à l'être n'est pas un lieu simple et simplement cartographiable. Le lieu suppose une relation insécable entre deux parties : le *topos* et la

¹⁴⁷ in « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, op. cit., p.312

¹⁴⁸ Il semblerait que l'origine soit tout de même plus ancienne.

chôra. Le premier est une enveloppe physique, limitée et totalement identifiable. Le second est de l'ordre du sentiment des choses. Par ailleurs, il importe de prendre en considération les temps de l'homme. La relation écouménale est une relation mouvante. Elle se construit sur des flux d'extériorisation et d'intériorisation entre l'homme et son milieu par l'intermédiaire de systèmes techniques et symboliques. « L'homme projette le monde dans son être et engloutit le monde dans sa chair ». Le cinéma de Michelangelo Antonioni est une bonne traduction de la phrase d'Augustin Berque « l'homme est un être géographique ». La mémoire individuelle s'appuie sur des formes, sur des « cadres » issus du milieu social, dans le processus de *remémorisation* et de *localisation*. Il existe une relation d'extériorisation et d'intériorisation entre l'homme et son milieu par l'intermédiaire de systèmes techniques et symboliques, la création cinématographique par exemple. La relation de l'homme à son milieu prend acte dans le processus d'écriture de la mémoire, qui comprend en elle, la contamination des différents temps entre eux, les va-et-vient du passé dans le présent.

Le cinéma d'Antonioni se propose donc de rendre à l'homme moderne, pris dans ses errances, son « être géographique ». Explorer le lieu reviendrait donc à évoluer dans la réalité physique du monde. Cela signifie éprouver ses dimensions, décrire son extension, par la mesure de son apparence extérieure, autrement dit, tracer une carte perspective. L'intérêt de la cartographie, outre de tendre à fournir la totalité des informations pour la connaissance d'un cadre déterminé ou des activités humaines, est de renseigner aussi sur les représentations que l'homme se fait de son environnement selon les époques et les cultures. Selon le principe que « la carte n'est pas le territoire », celle-ci est aussi un bon exemple de la notion et de la fonction du signe. Considérée comme une représentation conforme à l'univers qui nous entoure, la carte renseigne sur

la façon qu'a une époque ou un pays de considérer l'univers. Les techniques de représentations évoluant selon les siècles et les lieux, elles renseignent sur l'état des connaissances, comme sur la conception des connaissances elles-mêmes. « Filmer est habiter le monde. C'est d'ailleurs cette manière d'habiter, de savoir et de pouvoir habiter qu'est devenu le film, consciemment, lucidement et nécessairement ; une forme et un prédicat existentiel »¹⁴⁹.

b) L'espace et le temps, refonte de la séquence

« Tôt dans son histoire le cinéma a découvert la possibilité d'attirer l'attention sur des personnes ou des parties de personne ou d'objets. Mais il y a également une autre possibilité du moyen d'expression, qui est de ne pas attirer l'attention sur elles mais de laisser plutôt le monde se produire, de laisser ses parties attirer l'attention sur elles selon leur poids naturel »¹⁵⁰. Ropars constate que l'organisation de l'univers autour de l'espace « est la première nécessité à laquelle se heurte les cinéastes »¹⁵¹ et qu'Antonioni « apparaît comme l'un des premiers cinéastes pour qui le problème de l'expression cinématographique se confond avec une lutte contre l'espace »¹⁵². L'expressivité novatrice d'Antonioni serait « d'utiliser le mouvement à l'intérieur des images, et de donner une valeur temporelle aux gestes des acteurs comme au déplacement de la caméra »¹⁵³. A ce titre, Antonioni dira d'ailleurs qu'il s'intéresse à ce qui vient après l'action majeure, décelant les traces du passé dans les postures des personnages, comme nous l'avons déjà exposé au deuxième chapitre. L'analyse de

¹⁴⁹ in *Cinéma saturé, op.cit.*, p.210

¹⁵⁰ in *La projection du monde*, Stanley Cavell, Belin, 1999, p.54

¹⁵¹ in « L'espace et le temps dans l'univers d'Antonioni », *Études cinématographiques*, 4^e trimestre, 1964, p.17.

¹⁵² *id.* p.18.

¹⁵³ *id.* p.19.

l'espace et du temps chez Antonioni fait apparaître que les parcours physiques des personnages dans l'espace sont en fin de compte un itinéraire spirituel qui métamorphose et transfigure l'espace lui-même. « Plus les personnages semblent ignorer le monde, plus ce monde intervient dans leur aventure personnelle pour la commenter ou la contredire de l'extérieur »¹⁵⁴. Ropars nous fournit un exemple édifiant de ce qu'elle avance à propos de *L'Avventura* : « C'est ainsi que la rencontre de Sandro et de Claudia, pendant la recherche d'Anna, se réalise parmi les multiples rencontres et ruptures d'autres couples, qui sont autant de signes d'un malaise général ; mais ce malaise lui-même s'étend à tout la Sicile, où l'opposition des ruines et des hélicoptères, des caravanes de séminaristes et des manifestations d'érotisme collectif suggère, au-delà du paysage, un pays en pleine mutation et qui appelle à un changement alors que Claudia le subit avec peine »¹⁵⁵.

L'organisation perceptive (espace, localisation des sources), en ce qui concerne la vision, est « le fait de regrouper plusieurs éléments en unités pertinentes, en les situant dans la largeur et la profondeur du champ visuel. C'est sans doute parce que nous projetons sur le monde des formes connues qu'il nous est possible de le comprendre. Mais c'est d'abord parce que nous sommes capables d'extraire du chaos visuel une organisation formelle, que nous pouvons y projeter nos savoirs antérieurs »¹⁵⁶.

Dans *l'Eclisse*, Antonioni nous propose de vivre une expérience brève et étonnante. Nous retrouverons ce procédé dans plusieurs de ses films. Burch y consacre une étude dans *La praxis du cinéma*. Le montage s'affirme comme créateur de faux. Et ce faux révèle tout ce que ces images contiennent en elles, ce qui est indicible dans le visible.

¹⁵⁴ *id.* p.24.

¹⁵⁵ *ibidem.*

¹⁵⁶ Claude Bailblé, *op. cit.* p.66.

Noël Burch en analyse un exemple dans *la Notte*. « [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 »¹⁵⁷.

L'Eclisse éprouve le mouvement véritable du cinéma au sein d'un plan en particulier. Vittoria rentre chez elle, de nuit (00:26:40)¹⁵⁸. Le premier plan est une valeur large sur son immeuble, la façade est entièrement plongée dans le noir, de telle sorte que les rares fenêtres éclairées et le hall d'entrée sont de véritables ouvertures dans l'écran de cinéma. Le plan suivant est une surface complètement noire. Puis, une fenêtre « s'allume ». Nous nous surprenons à constater que la valeur de cadre a changé, nous nous sommes rapprochés sans que l'on s'en aperçoive. Cela dure une fraction de seconde, et précisément, c'est celle-ci qui nous intéresse. Elle incarne tout ce qui se joue entre le savoir et le non-savoir du spectateur et qui se résout en un temps record ! Nous éprouvons le pouvoir d'interruption de l'arrêt dont parlait Agamben, à la petite échelle. Une fois que cette lumière est apparue dans cet aplat de noir, un sentiment d'étrangeté nous saisit. Nous distinguons que l'ouverture est une fenêtre mais elle ouvre sur un nouvel aplat, une répétition d'elle-même : l'affiche d'une femme, de dos, elle-même regardant à travers une fenêtre. Cette impression d'irréel est renforcée par le reflet de l'affiche dans la vitre. Le regard balaye le champ à la recherche d'un élément qui agirait comme une mire pour indiquer la taille véritable des éléments perçus. Puis, Vittoria entre dans le champ, de dos elle aussi. En très peu de temps, nous avons expérimenté le passage du plat à la profondeur au sein d'une image qui se renvoie perpétuellement à elle-même. Lorsque la répétition, à son paroxysme, atteint l'arrêt.

¹⁵⁷ in *Une praxis du cinéma*, op.cit., p.54. cf. l'exemple qu'il cite dans *La Notte*, entre deux plans de Mastroianni et Moreau, raccordés ensemble et qui produisent une sensation de décalage dans la vision.

¹⁵⁸ Planche VIII.2., les trois premiers photogrammes.

Un aplat est un type de touche en peinture consistant en l'apposition d'une couche de couleur cohérente et unifiée sur une surface parfaitement lisse et plane. Ce procédé, utilisé par de nombreux peintres depuis Fra Angelico, s'oppose à la touche impressionniste ou expressionniste, comme à l'idée de perspective et de troisième dimension. L'espace homogène de l'aplat est parfois utilisé en cinéma pour ramener l'image à la surface, par exemple, en brisant l'illusion de profondeur. Le spectateur entre dans une dimension, et par le fait du temps, le plan introduit un corps dans l'espace, c'est-à-dire le mouvement.

Les possibilités du cinéma chez Antonioni, bien que manifestes, ne procèdent pas à une extraction du spectateur en signifiant l'envers du décor dans son esprit. La phénoménologie a établi que c'est au sein de l'espace que l'homme moderne éprouve son existence et tente de la vivre. Dans cette perspective, le cinéma apparaît comme le seul art capable de le figurer et surtout de l'incarner dans son procédé. Sandro Bernardi l'a discerné en analysant la position du spectateur dans *Professione : reporter*. Le spectateur n'est plus au centre du film comme l'homme n'est plus au centre du monde. Ce changement fondamental de la focalisation classique redéfinit une nouvelle conception de l'espace et du temps en rupture avec la continuité fictionnelle opérante jusque-là. Le problème esthétique devient un problème éthique et culturel car Antonioni examine l'homme dans le monde et dresse un portrait de notre temps. Bernardi affirme d'ailleurs, que « le centre n'est pas déplacé mais il y a autant de centres que de sujets et d'hommes ».

2. La perte de l'horizon

a) *Que reste-t-il à l'échelle humaine ?*

Dans son ouvrage *Antonioni : le désert figuré*, Céline Scemama expose toute la logique qui prévaut dans l'œuvre du cinéaste et qui structure le regard. « Le « terme inadapté » rend compte du décalage de l'individu dans son rapport au monde et c'est dans cette perspective qu'Antonioni aborde la modernité. Il ne s'agit pas pour lui de montrer en quoi ce monde est responsable de la *névrose* des personnages car, pour lui, ni le monde ni les hommes n'ont une existence en soi, c'est pourquoi il ne peut y avoir de point de vue proprement *objectif* ou *subjectif* dans son mode d'énonciation. Il ne s'agit donc pas d'*analyser* (comme le ferait un psychanalyste) la perception d'un individu névrosé, en passant par l'étude d'un monde *malade* (comme le ferait un sociologue), mais il s'agit de mettre en scène un regard qui ne trouve pas de repère et, à travers cette absence de repère, de révéler le désert »¹⁵⁹.

Durant le deuxième chapitre de l'étude, nous nous étions assigné pour tâche de déceler en quoi le drame de la perception n'est pas une donnée propre aux personnages et n'est pas ce qui prédomine à l'analyse de leurs mouvements intérieurs. Au sein de sa filmographie, Antonioni distille et organise minutieusement, d'une manière plus ou moins appuyée et répétée, une perte de référents perceptible dans la dialectique du représenté et de son représentant. Très souvent dans les films du cinéaste, nous retrouvons un curieux amour des plans à perspective écrasée sur ses personnages, que l'on observe déjà dans *Gente del Po* (souvent dû au milieu). Pour ce premier documentaire, Antonioni filme en épousant les rives du Pô, c'est-à-dire sa pente, mais également la structure des bateaux, du ponton à la cale. Nous voulons parler des plans

¹⁵⁹ L'Harmattan, 1998, pp.94 - 95

en très forte plongée, voire en plongée zénithale, qui trouve en leur contre-champ la même fermeture de la profondeur du champ, la contre-plongée. L'acmé de cette construction est le plan final de *Blow up* où Thomas n'est plus qu'une tache noire sur l'aplat de vert. Plan qui se reconnaît dans les contre-champs de *Zabriskie point*, suivant les arabesques de l'avion dans un ciel sans horizon¹⁶⁰, mais aussi dans *Professione : reporter*, lorsque David Locke mime son envol ou lorsque la jeune femme ouvre grand ses bras dans la voiture, le paysage déjà traversé filant dans une perspective accentuée par le mouvement¹⁶¹. A une autre échelle, la même esthétique contamine la représentation des lieux d'habitation des personnages, dans la chambre de Vittoria notamment (*L'Eclisse*)¹⁶², la plupart des plans de la séquence de la fuite du chien de Marta et ceux de la séquence de fin. Construction de cadre que nous avons vue auparavant dans la séquence de fin de *Cronaca di un amore*¹⁶³, sur Paola. Les situations se répètent de film en film, comme lorsque les personnages masculins viennent à la rencontre des personnages féminins sur le lieu de vie. Généralement, les femmes sont dans un espace *a priori* inaccessible du fait de leur hauteur (*L'Eclisse*, *Identificazione di una dona* (01:50:03 – 01:51:08)¹⁶⁴, *La Notte*, *L'Avventura*). Ces décadrages sont également visibles dans le traitement esthétique de *Zabriskie point*¹⁶⁵, dans le bureau du patron de Daria. Cet homme et sa secrétaire sont mis en relation par la composition symétrique de leur cadre alors qu'ils sont situés dans deux endroits différents.

¹⁶⁰ Planche XII.2.a et XII.2.b.

¹⁶¹ Planche XV.1.

¹⁶² Planche VIII.2.

¹⁶³ Planche V.4.

¹⁶⁴ Planche XI.5.b.

¹⁶⁵ Planche XII.9.

Ces plongées et contre-plongées ne correspondent en rien à des vues communes et quotidiennes de l'œil humain. Pour cela, il nous faut faire l'expérience d'une situation particulière, c'est-à-dire éprouver un point de vue exceptionnel. Le passage à la grande échelle est une logique profonde du mouvement moderne : le passage de l'individu au global et le mouvement du particulier global (perte de l'identité du territoire). Les plans du générique de *La Notte* agissent comme une véritable contagion de la perte de l'échelle humaine sur l'ensemble du film (00:00:26 – 00:02:46)¹⁶⁶. Les plans d'ouverture sont d'abord des cadres sur des éléments urbains signifiant le défilement et la hauteur. Le tout premier plan est très vite occulté par le passage d'un bus reflétant la ville qui se situait initialement dans le hors-champ. Sur une très courte durée, le bus se transforme en un écran de cinéma faisant défiler horizontalement la ville. Ensuite, un très long travelling descendant donne à voir le reflet de la vitre sur un bâtiment vitré. Par la durée sensible du plan, la descente semble interminable. De plus, nous sommes à une telle hauteur, que le plan que nous voyons défiler ressemblerait à s'y méprendre à un arrêt sur image (« une image quelconque ? ») que le montage répéterait à l'infini. Pénétrant dans le film sans référent géographique identifiable, les personnages éprouvent dans leur chair la dimension urbaine.

Comme lors de la balade de Jeanne Moreau dans la ville, où les éléments urbains paraissent observer la gestuelle de la femme, le film ne donnera jamais l'occasion d'embrasser la ville de la dernière séquence du film dans sa globalité, et ce jusqu'à la fin du film dans le parc. À la sortie de cet élément labyrinthique qui n'a pas semblé perturber les personnages outre mesure, ils pénètrent dans un vaste parc sans frontière

¹⁶⁶ Planche XIV.1.a.

(01:44:05 – 01:57:00)¹⁶⁷. Avant cette séquence, nous tenions à souligner que le film met en parallèle des saynètes qui se répètent et se renvoient l'une à l'autre, tant dans la chute de leur histoire que dans la composition des plans. En effet, les deux femmes, toutes deux brunes et habillées de noir, présentent une même silhouette et un même désintérêt envers les démonstrations de séduction masculines (01:26:41 – 01:31:07)¹⁶⁸. Les deux scènes s'introduisent sur un même plan large, de nuit, les deux femmes pareillement adossées, l'une contre un arbre, l'autre contre un pilier. Les deux hommes leur tournent autour, littéralement. Mais désabusées, elles refusent leurs avances.

Au sein de cette nature à l'horizon indéfini (et non pas infini), l'écrivain perd la mémoire et ne se souvient plus des lettres d'amour qu'il a écrites à la femme qu'il aimait (Moreau) (01:50:15 – 01:55:05)¹⁶⁹. Lors de la lecture, le montage organise une esthétique qui dénote au regard du reste du film. Antonioni filme Moreau en courte focale, de près. Il fait s'alterner quatre points de vue différents sur elle, des plans fixes et courts qui se répètent, à la différence du seul cadre sur Mastroianni.

Si *la Notte* initie ce nouveau rapport à l'espace, Antonioni le pratique jusqu'à voir émerger un nouveau rapport au « milieu » dont *Zabriskie point* en est la réalisation exemplaire.

b) Zabriskie point : la perte par contamination

Tournée aux Etats-Unis en 1970, deuxième film étranger d'Antonioni, *Zabriskie point* est le film de la décomposition du mouvement amoureux. La scène nodale est la sublime invraisemblance de Mark qui exécute des figures de haut vol pour « séduire »

¹⁶⁷ Planche XIV.1.b.

¹⁶⁸ Planche XIV.2.

¹⁶⁹ Planche XIV.3.

Daria, alors qu'il est dans un avion et elle, dans une voiture. La séquence de la parade amoureuse est un jeu ambigu d'amour et de mort qui s'étirera jusque dans le désert de *Zabriskie*, jusqu'à l'amour véritable (scène des corps multiples) et la mort véritable (qui survient au retour de l'avion et qui est déjà annoncée par la venue du second policier). Tout concourt chez le cinéaste à ce que chacune de ces images quelconques irradie de leur puissance. Nous analyserons cette séquence plus loin, pour percevoir en quoi elle participe à une perte de l'horizon.

Comme nous avons pu le voir lors de l'analyse de *Blow up*, Antonioni a recours à un montage structural également dans *Zabriskie point*. En effet, la perte des différents référents géographiques et humains ne s'ordonne pas selon une suite logique et linéaire mais elle s'agence en blocs tendus les uns aux autres. La disparition de la dimension géographique propre à l'humain n'est pas progressive : elle infecte autant qu'elle est contaminée. Ainsi, ce processus se répand à la fois dans son épaisseur globale et à la fois dans les détails. Il importe au film de rendre compte de l'ensemble de ces manifestations pour permettre à l'homme de se réaliser à nouveau dans son « milieu ». Tout au long de sa narration, le film déjoue l'attention en déportant les points de focalisation sur des images publicitaires aux formes multiples qui viennent scander le rythme du film comme la répétition d'un thème musical dans une partition. Elles apparaissent comme des panneaux le long des routes de la ville et du désert.¹⁷⁰ Par la suite, ces images sont un film court présentant une réclame pour un projet d'habitations résidentielles dans le désert¹⁷¹. Le spot publicitaire met en scène des mannequins grossiers, en plastique, représentés dans des situations du quotidien d'une vie, en plastique. La suite logique de la représentation de ces faux personnages se produit

¹⁷⁰ Planche XII.1.a.

¹⁷¹ Planche XII.1.b.

durant la séquence finale, juste avant la première image mentale de l'explosion (01:38:38 – 01:40:00)¹⁷². Les personnages, dont le patron de Daria, travaillant à ce projet, se reflètent les uns à la suite des autres sur la carte de présentation des résidences. La séquence est particulièrement silencieuse, et ces images font suite à des plans vidés de tout mouvement. Antonioni construit un mystérieux suspens dont la chute en explosion semble, après coup, inévitable. L'inversion décor-personnage correspond à la perte de l'échelle, à l'inversion de l'espace privé et de l'espace public. Les personnages ne se réapproprient pas l'espace public puisqu'ils deviennent des images à leur tour. Daria, qui vient de vivre le désert dans sa chair, initie l'explosion de cette perte d'identité. Comme le précise Walter Benjamin, « lorsque l'acteur devient accessoire, il n'est pas rare qu'en revanche les accessoires jouent le rôle d'acteurs (...), le film est donc le premier moyen artistique qui soit en mesure de montrer les tours que la matière joue à l'homme »¹⁷³.

Ecrire que Daria a éprouvé le désert, revient à dire qu'elle aussi, a subi cette perte de l'identité. Elle est d'ailleurs la seule survivante de cette « traversée du désert ». La séquence débute lorsque l'avion de Mark rencontre la voiture de Daria (00:43:19 – 00:51:10)¹⁷⁴. Alors que cette lutte « hors norme » entre un avion et un homme dans *North by Northwest*,¹⁷⁵ justifiait ce dépassement des limites de la vision par la volonté de tuer, Antonioni opère un grand retournement du cinéma et construit sa parade amoureuse sur le même principe. L'esthétique de l'image repose principalement sur l'utilisation de longues focales, de valeurs larges et de longs mouvements de caméra

¹⁷² Planche XII.7.a.

¹⁷³ *id.*, p.292.

¹⁷⁴ Planche XII.2.a. et XII.2.b.

¹⁷⁵ Planche XVI.1.a. et XVI.1.b.

(travelling voiture, plans aériens), seuls à même de situer l'avion et la voiture dans un même cadre, embrassant ainsi cette nouvelle dimension de la séduction. La perte de l'échelle au niveau du regard subit le paradoxe du format. Le film est tourné en 2.35, combiné à des longues focales et des gros plans sur les visages. Ce qui permet de dire que l'avion et la voiture peuvent être au format du désert parce qu'ils le traversent. Alors que la figure humaine, elle, est mise à l'épreuve.

Une fois le contact établi, Mark et Daria font route ensemble et stoppent leur course à Zabriskie point. La disparition de l'échelle humaine se traduit par un vertige, qui prend diverses formes au sein de cette séquence. Tout d'abord, les deux protagonistes contemplent l'étendue de la « vallée de la mort », assis sur un mur de pierre (00 :53 :43 – 00 :55 :40)¹⁷⁶. Il nous est impossible d'évaluer la hauteur de ce mur, de telle sorte que le hors-champ des plans nous apparaît comme un grand vide. Ce qui explique la petite émotion qui nous surprend lorsque Mark décide de sauter. Cette émotion se répète en écho, amplifié, dans le cri de Daria, lorsque Mark fait mine de tomber et dévale la pente escarpée à grande vitesse (00:56:37 – 00:58:10)¹⁷⁷. Antonioni traite l'événement par des plans très larges, des plongées et des contre-plongées, unissant les deux personnages dans le même cadre et dans le même milieu alors qu'une grande distance les sépare. Les personnages éprouvent ce que l'on appelle en anglais la *Bigness*¹⁷⁸.

¹⁷⁶ Planche XII.3.a.

¹⁷⁷ Planche XII.3.b.

¹⁷⁸ Terme anglais, principalement coutumier du vocabulaire architectural. La traduction française s'approcherait de « grande dimension ». La *Bigness* est une perte considérable d'échelle humaine pour entrer dans le gigantesque, ce qui a pour conséquence de rompre le lien qui préexistait entre un programme architectural et une pensée du territoire. L'architecte Rem Koolhaas a développé une pensée lucide mais cynique de la logique structurante des grandes métropoles : l'entrée dans l'ère du « type » et du « générique ». Pour Koolhaas, ce mouvement libère enfin la ville du patrimoine, de l'histoire touristique.

Le jeu ambigu de l'amour et de la mort plane au-dessus des têtes, se répète et s'intensifie jusqu'à la longue scène d'amour (01:04:14 – 01:11:46)¹⁷⁹. La focalisation sur Daria et Mark est décalée. La première séquence, alors qu'ils sont seuls, est très découpée, par trois axes différents dont deux similaires (l'axe caméra est légèrement décalé). L'émergence de tous ces corps et de toutes ces luttes est indispensable pour manifester la matière même de l'homme dans ce désert, laissant des traces dans la poussière.

Seulement, Mark est menacé par la double présence de l'autorité policière : lors des violentes manifestations sur le campus, un étudiant meurt et un policier est tué, Mark doit fuir (00:26:24 – 00:28:48) ; l'apparition improbable d'un policier dans la « vallée de la mort » interrogeant Daria sur sa présence dans les lieux (01:13:50 – 01:16:59)¹⁸⁰. Par deux fois, Mark fait mine de vouloir tirer sur le policier. Et ses deux gestes se solderont par sa fuite. C'est une ultime parade, mortuaire, qui l'attend à son retour, son destin est scellé au moment où il décide de rendre l'avion (01:18:54 – 01:29:22)¹⁸¹. La situation est inversée, les voitures de police prennent l'avion en chasse. Les gestes meurtriers des policiers sont absolument synchrones. Le personnage masculin est enfermé dans le principe de la boucle (les deux tirs et les deux parades), il ne peut s'en sortir.

La troisième partie s'intéressera à la mémoire du film. En ce sens, la séquence de fin de *Zabriskie point* sera traitée dans un paragraphe sur les images mentales, lorsque la puissance du nouveau, contenue dans les figures de la répétition et de l'arrêt, permet aux personnages et aux spectateurs de projeter un nouveau « milieu » dans le monde.

¹⁷⁹ Planche XII.4.a et XII.4.b.

¹⁸⁰ Planche XII.5.

¹⁸¹ Planche XII.6.

3. Le film comme lieu de mémoire

Lors de la partie sur le souvenir, nous avons établi une première définition de la mémoire : « Il n'y a pas de conscience sans mémoire, pas de continuation d'un état sans l'addition au sentiment présent, du souvenir des mouvements passés » disait Bergson¹⁸². La mémoire est une grande fonction psychique, inséparable de la conscience de soi, indissociable de l'imagination, assurant l'unité du moi et consistant dans la reproduction d'un état de conscience passé avec ce caractère qu'il est reconnu comme tel par le sujet. C'est-à-dire que le sujet se met en quelque sorte dans sa propre peau dans le passé, tout en ayant conscience du processus.

Ce n'est pas non plus l'essentiel de la mémoire. En effet, se borner à la pure reconnaissance du processus serait réduire le sujet conscient à un état de grande ignorance. Ce qui réside en creux dans ce retour c'est le possible qui est contenu en lui. C'est-à-dire le nouveau. Agamben le développe d'ailleurs dans son article sur Guy Debord : « la mémoire est pour ainsi dire l'organe de modélisation du réel, ce qui peut transformer le réel en possible et le possible en réel. Or si on y réfléchit, c'est aussi la définition du cinéma. Le cinéma ne fait-il pas toujours ça, transformer le réel en possible et le possible en réel ? »¹⁸³ Au sein des films d'Antonioni, il semble qu'il y ait un débat physique, une lutte entre le personnage et cet état d'ignorance. Un sentiment diffus qu'il n'arrive pas à saisir : la découverte d'un crime et ses implications, les conséquences d'un acte...Il y a quelque chose d'inconnu et de terrifiant dans la mémoire, et le personnage fait l'expérience de cet « inconscient », au péril de sa vie. David Locke ne rejoue-t-il pas la mort de l'homme dont il a pris l'identité ? La

¹⁸² in *La pensée et le mouvement*, A.Skira, Genève, 1946, [1934], p.192.

¹⁸³ *id.* p.91

répétition, inconsciente, se trouve ici. Cette lutte prend sens dans la dialectique de la mémoire et de l'oubli, du souvenir et de l'histoire.

a) *L'imagerie mentale*

L'imagerie signifie un ensemble d'images. Les images mentales dans les films d'Antonioni prennent diverses formes pour transfigurer le monde. Nous ne pouvons confondre le cadre devenant personnage mentale sur l'île de *l'Avventura* avec la série d'explosions successives de *Zabriskie point*, ni avec le passage de l'image-archive à l'image-souvenir dans *Profession : reporter* ou l'égarement du regard de Corrado dans *Il Deserto rosso*.

« On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendues des images, il n'y a pas d'imagination, il n'y a pas d'action imaginante. Si une image présente ne fait pas penser à une image absente, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas d'imagination »¹⁸⁴. Selon Bachelard, nous nous faisons une fausse idée de l'imagination quand nous la concevons comme faculté de former des images. La déformation intrinsèque établit que l'imagination a rapport à l'imaginaire plus qu'à l'image. L'imagination renvoie à des images absentes voire aberrantes, à partir d'une image. Elle est donc essentiellement ouverture, et c'est en cela qu'elle est le ressort de toute recherche. La séquence finale de *Zabriskie point* met en œuvre cette déformation des images, à travers le regard de Daria, seulement réalisable par le film. Il

¹⁸⁴ Gaston Bachelard, in *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris : Librairie José Corti, 1943.

y a trois moments d'explosions distincts. La première explosion, qui présidera à toutes les autres, est conduite par le silence et la suspension du mouvement dans les lieux que la caméra inventorie (01:38:38 – 01:40:00)¹⁸⁵. Les explosions de la villa sont de l'ordre de douze, toutes sont filmées sous un angle différent mais le film conserve l'ordre générale de la contre-plongée (01:40:00 – 01:41:54)¹⁸⁶. Nous restons du côté de Daria. Cependant, le regard se libère par les valeurs de cadre plus resserrées sur des détails de la villa (angle de toiture, pilier en pierres). Enfin, les explosions d'objets présentent quatre situations composées de trois plans (une valeur large, une valeur resserrée montée en jump cut, une valeur sur un détail) (01:41:54 – 01:46:40)¹⁸⁷. L'explosion de la bibliothèque vient s'insérer par la suite. L'ensemble des explosions est traité sur la base de la répétition et de l'arrêt. L'association des effets de ralenti accroît considérablement cette suspension du temps, éminemment tendue vers son devenir : l'arrêt sur image. Cette séquence est construite sur une imagination salvatrice.

Dans *Il Deserto Rosso*, après la séquence de la révélation de la tentative de suicide de Giuliana, le montage raccorde immédiatement une séquence mettant en scène Corrado sans Giuliana. Les ouvriers sont réunis face à lui, il doit leur expliquer le projet d'ouverture d'usine à Buenos Aires (01:14:05 – 01:16:16)¹⁸⁸. Les focales sont courtes (comme pour le reste du film, principalement pour les plans larges), les perspectives légèrement déformées. Nous avons la sensation d'un regard enveloppant. Les travailleurs interrompent sans cesse Corrado. Des plans fixes sur les hommes font face aux plans rapprochés épaulement non moins fixes de Corrado. Les questions se succèdent et

¹⁸⁵ Planche XII.7.a.

¹⁸⁶ Planche XII.7.b.

¹⁸⁷ Planche XII.7.c.

¹⁸⁸ Planche X.6.a.

Corrado n'y prête plus attention. Son regard est détourné et focalisé sur des éléments de l'environnement. Les plans s'apparentent à des plans subjectifs : la profondeur de champ est faible et la netteté est réglée sur les arrière-plans. Les têtes des ouvriers apparaissent comme des masses floues qui gênent la vue. Les mouvements des plans sur les détails sont raccordés au mouvement du regard de Corrado. Nous ressentons donc fortement cette impression de subjectivité. Toutefois, une étrangeté demeure. Le choix d'une focale plus longue que celle apparentée à l'œil dérouté. Nous avons conscience que ce regard subjectif n'est pas « valable » physiquement.

L'écran filmique est l'imagerie mentale d'Antonioni, entre le réel et l'irréel et ce qui s'inscrit sur la pellicule. Selon Antonioni, « être tout le temps en marge » définit le réalisme. La dialectique du regard interrogée dans ses films provoque les altérités du réel. Selon André Bazin, le paradoxe du cinéma réside dans la dialectique du concret et de l'abstrait. Dans les films au cinéma, il y aurait une tension entre ce qui est visible et ce qui ne l'est pas, entre ce qui peut être dit et l'indicible, entre la matière et la forme. Antonioni utilise le médium cinéma pour retourner sur elle-même la représentation et la saisir en tant que telle. Il rend visible la représentation en elle-même à partir du moment où celle-ci devient une chose autre que l'objet qu'elle représente.

La longue séquence de l'île dans *L'Avventura* peut être découpée en trois parties : les derniers temps d'Anna (00:13:40 – 00:26:06)¹⁸⁹, la disparition (00:26:10 – 00:38:10)¹⁹⁰ et la nouvelle histoire d'amour pendant la recherche (00:43:27 – 00:59:56)¹⁹¹. Deleuze analyse que le film se construit selon le regard subjectif potentiel de la disparue sur les nouvelles amours de Sandro et Claudia. En effet, le comportement (les indéterminations

¹⁸⁹ Planche IX.2.

¹⁹⁰ Planche IX.3.

¹⁹¹ Planche IX.4.

dans les gestes et les regards) du couple laisse penser qu'ils fuient un possible retour d'Anna. D'ailleurs, c'est une des peurs explicites de Claudia. Cependant, avant même la disparition d'Anna, avant même que le bateau accoste sur l'île, la position de la caméra était déjà singulière. En effet, de l'île, elle filmait le bateau.

À propos de ce film, Bernardi écrit que « le regard unique, central dans nombre de fictions, fait place à des yeux innombrables »¹⁹². Surtout, il ajoute que « l'abandon de la forme filmique traditionnelle, le refus de nouer l'espace autour du narrateur-spectateur, l'absence d'un sujet unique, central, nous permettent d'entrevoir, derrière nos stéréotypes, la nature ou du moins son ombre fugitive. Comme dans la peinture de Cézanne, ce qui apparaît ici n'est pas une autre figure opposée aux précédentes, mais une série indéfinie de possibilités »¹⁹³. En outre, Bernardi suggère que « le film est parsemé d'indices de perte et de signes d'une mystérieuse présence »¹⁹⁴. Et cette présence peut tout aussi bien être celle d'Anna disparue qu'une possible autre, inconnue. C'est parce que cette présence est *possible* qu'elle est *multiple*. Dans les trois séquences que nous avons découpées, la composition du cadre avec la profondeur est primordiale. Les personnages sont disposés dans le champ large du cadre, sur l'île, dans la profondeur, parfois difficilement visibles. Puis, ils sont tous réunis dans un même plan, chacun ayant le regard dirigé dans une direction différente. A cela s'ajoute des faux mouvements subjectifs. Le spectateur a l'impression de « voir à travers » le regard de Claudia par exemple mais lors du balayage du champ par la caméra, cette dernière entre dans le cadre. Sur l'écran de cinéma, l'île surgit comme nouvel écran mental du film. Répétition et arrêt sont les procédés cinématographiques utilisés par Antonioni

¹⁹² in Antonioni. *Personnage paysage*, Presses Universitaires de Vincennes, 2006, p.91.

¹⁹³ *id.* p.92.

¹⁹⁴ *id.* p.93

pour incarner le film comme nouveau milieu. La mémoire en est un des processus les plus puissants, reproduisant les indéterminations des temps (passé, présent, futur), transfigurant le pouvoir créatif du nouveau par l'imagination.

b) *Etude de cas : Professione : reporter*

Professione : reporter est le dernier film d'Antonioni tourné à l'étranger. La première partie se situe dans le désert, lieu sans cadre. Nous sommes en présence d'une figure tout à fait particulière de la répétition : effectivement, ces séquences que le spectateur devine comme répétées, voire intègre consciemment comme répétées alors qu'il ne les a pas encore vues, ces séquences ne sont pas du *déjà vu*. Le film fait apparaître cinq séquences de souvenir-archive : la séquence du magnétophone et du changement d'identité (00:19:37 – 00:24:26)¹⁹⁵, l'archive de l'interview d'un président suivi du souvenir de Rachel (00 :48 :47 – 00 :50 :42)¹⁹⁶, le souvenir partagé par Locke et Rachel à Londres (00:39:40 – 00:40:40)¹⁹⁷, le vieil homme et l'exécution filmée (00:55:05 – 00:58:03)¹⁹⁸ et enfin les images de l'interview du sorcier (01:20:30 – 01:22:14)¹⁹⁹. Nous opérons une différenciation entre souvenirs intimes comme ce qui est enregistré sur le magnétophone, dont les seuls témoins restants sont Locke et l'enregistrement ; et les souvenirs communs, les situations d'interview auxquelles Rachel était présente puisqu'elle livre à leur ami le souvenir du moment qui a suivi l'interview. À ce sujet, un souvenir sort du lot par son exception, celui du souvenir partagé entre Rachel et David Locke lorsque celui-ci entreprend de faire un feu dans

¹⁹⁵ Planche XV.2.

¹⁹⁶ Planche XV.3.

¹⁹⁷ Planche XV.4.

¹⁹⁸ Planche XV.5.

¹⁹⁹ Planche XV.6.

leur jardin. Cette séquence ne dure qu'une minute et elle met en parallèle les esprits de David et de Rachel. En effet, la première image du souvenir est raccordée par le montage à une image subjective de Locke dans l'église, sur le voile de la mariée. Et la dernière image du souvenir est, elle, suivie par un plan en mouvement sur Rachel, de dos, regardant à travers la fenêtre l'endroit du jardin où il y eut le feu.

La toute première occurrence d'un souvenir est celui de la conversation avec Robertson enregistrée par Locke. Ce document n'est pas en soi une archive puisque par déformation professionnelle Locke a enregistré alors qu'il n'était pas en train de l'interviewer. Sa position dans le film est substantielle. Locke, en écoutant l'enregistrement, change d'identité. Il se remémore les dernières traces de Robertson qu'il a collectées inconsciemment. Dans un même mouvement, la caméra glisse du temps présent au temps passé du souvenir rejoué. Elle quitte Locke, assis à la table, pour s'arrêter un instant sur le magnétophone en marche. Puis, elle glisse lentement vers la fenêtre ouverte où Robertson apparaît, suivi de Locke. La caméra et le personnage de David Locke se confondent dans le lien présent – passé qui corrobore la perte de l'identité.

Le film est mouvement d'archivage pour et avant de quitter le lieu, le *milieu*. S'installer signifie positionner la caméra à un endroit précis afin d'attendre le moment adéquat de la captation, dans une dynamique de prise de vue documentaire par exemple, valable tant pour la photographie que pour le cinéma. Ce temps de l'attente est un mouvement (de personne ou de lumière) qui a la caractéristique d'être éphémère et immédiat, mais c'est précisément parce que la caméra a été posée là, dans l'espoir de le capter, que ce mouvement prend une dimension temporelle singulière. La construction de l'image procède de ces tensions entre la durée, le temps et la temporalité. Cependant,

là où Antonioni est le plus surprenant, c'est que dans son désir de fiction, et après avoir opéré dans sa filmographie une objectivation formelle du regard du sujet sur lui-même, il interrompt ce qui s'est installé en faisant sentir le poids de son autonomie. Il semblerait que l'acmé du pouvoir d'interrompre réside dans la « caméra autonome » étudiée par José Moure : « Antonioni ne cesse tout au long de son film d'affirmer la présence insistante de la caméra, son indépendance par rapport aux personnages, sa liberté de se manifester en instance autonome et mystérieuse, à la fois absente et présente dans le récit »²⁰⁰.

Par rapport à *L'Eclisse*, *Professione : reporter* est ce quelque chose qui mûrit dans le langage. Il est cette transformation inverse de l'archive au souvenir car les images d'archives sont les seules traces qui subsistent pour définir l'identité du personnage. Le souvenir prend une valeur universelle de lui-même. *Professione : reporter* fait s'interroger deux situations parallèles. L'une du temps de Rachel et son ami qui visionnent les interviews de David Locke, pensant qu'il est déjà mort. Ils mettent alors en place une opération de classification en vue d'un film-hommage. Et Robertson-Locke, petit à petit, abandonne ses souvenirs intimes. *Professione : reporter* est le titre d'un possible film que souhaitait faire l'ami de David Locke avec l'aide de sa femme Rachel. En investissant l'identité d'un mort, Locke ne pouvait qu'être enfermé dans une double mort. C'est ce que constate sa femme, dans l'avant-dernier plan du film, qui est un très bel exemple de l'autonomie de la caméra, ne contestant jamais le peu de narrativité que le film établit (01:56:26 – 02:02:57)²⁰¹. Lorsque le policier lui demande si elle connaît l'homme sur le lit, elle répond par la négative. Niant la plus profonde identité de son mari.

²⁰⁰ in *Antonioni, cinéaste de l'évidement*, op.cit., p.136.

²⁰¹ Planche XV.7.

L'image est un passé qui se présente à nous et qui contient, en elle, les conditions de son dépassement. Pour qu'il y ait cette présence du film, il faut qu'il se construise dans cette distance nécessaire entre les corps et la caméra. Cet écart entre ce qui est filmé et le moment où Antonioni décide de s'en écarter, sans aucune autre intention que de le quitter pour un point indéfini, écart qui réside entre la minute du temps qui passe et la temporalité, devient la matière du film.

c) *Fragmentation et transfiguration*

Les historiens de l'art et de la littérature savent qu'il y a entre l'archaïque et le moderne un rendez-vous secret, non seulement parce que les formes les plus archaïques semblent exercer sur le présent une fascination particulière, mais surtout parce que la clé du moderne est cachée dans l'immémorial et le préhistorique. C'est ainsi que le monde antique se retourne, à la fin, pour se retrouver, vers ses débuts ; l'avant-garde, qui s'est égarée dans le temps, recherche le primitif et l'archaïque. C'est en ce sens que l'on peut dire que la voie d'accès au présent a nécessairement la forme d'une archéologie. Celle-ci ne nous fait pas remonter à un passé éloigné, mais à ce que nous ne pouvons en aucun cas vivre dans le présent. Demeurant non vécu, il est sans cesse happé vers l'origine sans jamais pouvoir la rejoindre. Le présent n'est rien d'autre que la part de non-vécu dans tout vécu, et ce qui empêche l'accès au présent est précisément la masse de ce que, pour une raison ou pour une autre (son caractère traumatique, sa trop grande proximité) nous n'avons pas réussi à vivre en lui. L'attention à ce non-vécu est la vie du contemporain. Et être contemporains signifie, en ce sens, revenir à un présent où nous n'avons jamais été²⁰².

²⁰² in *Qu'est-ce que le contemporain ?* Giorgio Agamben, ed. Payot & Rivages, 2008, pp.34-36.

Agamben se propose de penser la contemporanéité qui inscrit dans le temps une césure. Le contemporain a perçu un point de cassure et « fait de cette fracture le lieu de rendez-vous et d'une rencontre entre les temps et les générations »²⁰³. Les figures cinématographiques de la répétition et de l'arrêt brisent l'illusion continuiste du raccord. Il s'agit de rompre avec ce préjugé qui prévaudrait sur toute spontanéité des vérités que peuvent contenir un plan. La discontinuité est une remise en question du temps : il est étiré, arrêté pour laisser le réel asseoir sa présence, ou justement ses présences, comme si le réel avait une multiplicité d'existences. La Nature est indivisible sur son propre terrain mais ne l'est plus dans le domaine du cinéma. Antonioni développe un montage structural plutôt que linéaire, perturbant le fil de la narration sans jamais dissoudre l'attention de son spectateur. Le spectateur accède à une pensée, la pensée des prises en compte successives que sont les plans. Chaque plan participe d'une visée – aussi invisible soit-elle – motivée par le déroulement de l'action ou le suivi d'un personnage. L'attention est temporairement redistribuée sur l'un ou l'autre des pôles scéniques, avec plus ou moins d'intensité et d'insistance (largeur de champ, changement d'axe, brièveté ou longueur du plan).

Il Deserto Rosso est un film dont la structure fragmentaire tient également aux plans qui occasionnent les changements de séquences, ce n'est pourtant pas systématique. À ce sujet, Alain Bonfand écrit que paradoxalement, le fragment affirme son autorité sur le cadre et qu'il n'est pas inconciliable avec l'énorme. Ce mouvement est observé très précisément dans les liaisons qu'on appelle des raccords dans l'axe²⁰⁴ et dont la répétition en est la quintessence. La planche de photogrammes présente l'utilisation de

²⁰³ *id.* p.38

²⁰⁴ Planche X.2.

ces raccords à trois reprises, l'un répété trois fois, un autre quatre fois et le dernier trois fois également. Le principe d'un raccord dans l'axe est de conserver l'axe dans lequel la caméra filme le sujet et de modifier les valeurs de cadres en s'approchant ou en s'éloignant du sujet. Le montage joint les plans entre eux par des *cut* (des coupes franches), ce qui provoque une saute à l'écran. L'association de la répétition et de l'arrêt au sein de ces formes de raccord, dans *Il Deserto Rosso*, tend à provoquer le passage de l'arrière-plan à l'avant-plan. De plus, les trois exemples démontrent qu'Antonioni débute par une vue fragmentaire pour élargir sur une courte focale aux perspectives déformées. Ou au contraire, pour le raccord qui introduit la séquence de la révélation de la tentative de suicide, le premier plan est un cadre très large sur une plate-forme, au loin, sur la mer.

Walter Benjamin évoque l'inversion corporelle entre l'acteur et l'accessoire lorsqu'il redéfinit la position de l'acteur à l'avènement du cinéma. « [Le public] n'a de relations emphatiques avec [l'acteur] qu'en ayant une relation de ce type avec l'appareil »²⁰⁵. Il précise ici la nécessité d'accoutumance que le public développe avec le dispositif de captation et de projection d'un film. Il fait donc écho à la relation particulière que la frontière écranique établit avec le spectateur : « le spectateur devine qu'il lui faut trouver un chemin d'accès »²⁰⁶. De ce fait, les films d'Antonioni illustrent bien cette notion de chemin d'accès puisque toute leur esthétique se construit autour de différents itinéraires balisés au préalable pour une dérive du regard. De plus, Benjamin perçoit la tension qui se crée entre la performance de l'acteur et la prise de position des dispositifs de captation et de montage par rapport à cette performance qui « ne sont pas tenus de la

²⁰⁵ in « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, op. cit., p.290

²⁰⁶ *id.*, p.287.

respecter intégralement »²⁰⁷. Les tensions sont les véritables actions. Les corps tendent à ne plus être des corps, mais à devenir une abstraction. L'espace intime est celui dans lequel l'individu peut se réaliser à nouveau. Seulement, l'ère moderne est une période de fortes transitions des identités. La limite inéluctable de la pensée moderne comme application du global à l'intime entraîne la destruction de l'individu tel que nous le connaissons. Les films d'Antonioni suggèrent ce paradoxe en le figurant dans les tensions cinématographiques afin d'en déceler les enjeux. En cela, il dépasse la destruction de l'identité. Le fragmentaire chez Antonioni transfigure l'espace et le temps.

d) *Cas particulier : Identificazione di una dona et le spectateur*

Comme nous l'avons démontré pour la séquence de clôture de *L'Eclisse*, le spectateur prend conscience des artifices du dispositif mais n'est pas extrait pour autant de la poétique du film. Antonioni a une sensibilité manifeste vis-à-vis de cette question de la véritable position de la caméra. Elle ne peut se substituer pleinement aux regards des personnages, étant elle-même un personnage qui interroge par sa présence. Et qui s'interroge.

A propos d'*Identificazione di una dona*, Alain Bergala analyse, dans l'article « L'exercice et la répétition »²⁰⁸ que nous avons le sentiment que le film est en train de s'inventer sous nos yeux, entre hasard et nécessité. « C'est un film où l'on ne ressent à aucun moment, même quand le dernier plan s'éteint sur l'écran, cette présence d'une structure préexistante, d'un plan d'ensemble qui programmerait la succession de scènes

²⁰⁷ *id.*, p.289.

²⁰⁸ in *Cahier du cinéma*, n°342, déc.1982

et des événements »²⁰⁹. Il met en exergue la particularité du film, aux regards des autres dans la filmographie du cinéaste. « Le spectateur a en permanence l'impression de posséder à la fois les mêmes données (les mêmes signes, les mêmes zones d'illisibilité, les mêmes butées) et les mêmes instruments d'identification (le regard et l'écoute) que le personnage principal, et ceci dans la plus étale synchronie. Le parti pris d'Antonioni dans ce film est un refus intransigeant et systématique de ce pouvoir que s'octroie le cinéaste de régler le jeu de la différence entre le savoir de son personnage et celui de son spectateur »²¹⁰.

Preuves en sont les cadres qui ne se détachent jamais loin du regard de Niccolo. Dans les escaliers qui mènent au lieu de réception, un homme (sa voix) interrompt l'ascension de Niccolo et de Mavi, il souhaite s'entretenir avec la jeune femme seule. Nous ne verrons pas de qui il s'agit, la caméra suivant Niccolo qui reprend sa montée. Mavi revient troublée de la discussion. Nous apprendrons par la suite que cet homme prétend être le père de Mavi, il tenait à lui dire ce soir-là. Nous le savons par Mavi qui se confie à Niccolo. À ce moment-là, le film opère un récit du souvenir, deux plans se succèdent en un fondu enchaîné et le spectateur retrouve la jeune femme, là où Niccolo et le spectateur l'avaient laissée, dans les escaliers (00 :32 :03 – 00 :33 :41)²¹¹.

En comparaison des autres films, l'apparition du souvenir ne procède pas d'un acte du film mais d'une action conjointe entre le film et le personnage. Ainsi, Mavi évoque par deux fois des souvenirs. La seconde fois ayant été citée ci-dessus, nous revenons sur la première qui a lieu lors de sa venue chez Niccolo (00 :13 :46 – 00 :15 :06)²¹².

²⁰⁹ *ibidem*, p.9

²¹⁰ *id.*

²¹¹ Planche XI.2.b.

²¹² Planche XI.2.a.

L'image du souvenir apparaît par la parole, Mavi raconte un fait de son passé à Niccolo. Les images que le spectateur reçoit sont en tout point ce que la jeune femme raconte et pourtant, si nous ôtions la bande sonore de la scène, l'image ne s'identifierait pas en qualité de souvenir. Les images-souvenirs de Mavi nourrissent Niccolo en vue de son entreprise d'identification d'une femme mais le film met en exergue leur absence de narration. Par la suite, en regardant un mur, Niccolo se souvient d'une image de Mavi dans la salle de bain. Antonioni utilise des fondus enchaînés comme transitions entre les plans du temps de la narration et ceux des souvenirs. Cependant, à deux occasions, pour signifier une ellipse, il emploie le fondu enchaîné entre deux plans dont les cadres sont rigoureusement exacts, seule la lumière est modifiée : nous passons du jour à la nuit. Ces deux fondus sont inextricablement liés aux derniers instants entre Niccolo et Mavi (01:07:40 et 01:45:38)²¹³.

La séquence des escaliers scelle la relation que les deux protagonistes ont toujours eue durant le film : Niccolo, l'observateur extérieur, extrait du sujet de son « enquête », Mavi, sujet de l'enquête, épiée par Niccolo (01:46:54 – 01:49:21)²¹⁴. Niccolo, en haut des escaliers, a un poste d'observation central au sein de la spirale. Pourtant, il n'est pas capable de se manifester. Il épie Mavi, et le film ne nous permet pas de résoudre nos interrogations : Mavi a-t-elle vu Niccolo dans les escaliers ? Ce plan précis est édifiant dans la pensée du regard du spectateur. Effectivement, nous sommes *à côté de* lui et adoptons son comportement d'observateur. Cependant, Antonioni conserve son mystère, nous ne serons jamais *à la place* de Niccolo.

Paul Ricœur développe le lien entre mémoire et individu en dépassant le malentendu radical qui oppose les défenseurs de la mémoire individuelle et ceux de la mémoire

²¹³ Planche XI.6.

²¹⁴ Planche XI.5.a.

collective, en ne perdant pas de vue la triple possibilité de l'attribution de la mémoire : à soi-même, aux proches, aux autres. Les mémoires collectives, à l'échelle de la famille ou d'un groupe social, sont faites de mémoires individuelles et se constituent par l'expérience et non la science. Elles conservent et sont dans un devenir permanent : enrichissement par des faits nouveaux et affaiblissement à la mesure de la disparition et de la dispersion de ses membres. Les travaux de Maurice Halbwachs sur la mémoire collective soulèvent des questions anthropologiques relatives à l'insertion de l'homme dans la culture, aux sentiments d'identité et aux identifications, aux liens sociaux soutenus pour le partage des mémoires. En nous absorbant dans l'œuvre cinématographique d'Antonioni, nous faisons l'expérience de ce que le cinéma assume entre lieu, territoire, mémoire ; ce que l'homme moderne ne pouvait plus faire, en proie aux crises, pris dans ses errances, sans projection, contemplant le trou béant persistant entre lui-même, l'image et le réel.

Conclusion

Le sujet a permis d'aborder, par des figures cinématographiques qui ne sont pas des figures propres au cinéma d'Antonioni mais propres au cinéma en général (transcendants), ce qui se joue dans l'esthétique du cinéaste. Son regard sur le monde, le vivier créatif et novateur. Ces figures cinématographiques contiennent en creux les éléments constitutifs de la conscience de soi : la mémoire et l'imagination. Et il s'avère que la mémoire du film est en un sens meilleure que la mémoire humaine (*Blow up*, *Professione : reporter*). En ce sens, le film se propose d'assumer ce que le corps ne peut plus assumer : le souvenir, le temps humain, l'histoire, le territoire... Nous voici face à un drame de la perception humaine dans le monde moderne que le cinéma assume. Le spectateur prend le relais et fait sens en reconstituant un tout fragmenté, *son* tout. Inconsciemment, nous opérons cette unité. Comme le rapporte Claude Bailblé, « si l'on observe la temporalité cinématographique, il est clair qu'elle appartient à la fois au temps de la perception (à l'intérieur du plan), à celui de la pensée (compréhension de plan à plan) et à celui de l'émotion (rythme et montage des séquences). Ce mélange à trois temps se trouve originairement dans l'*imagerie mentale*, dans ce monde intérieur où la littérature puise, comme le cinéma, pour élaborer ses romans ou écrire ses scénarios. On ne sera donc pas surpris de voir le spectateur naviguer à son tour entre son monde intérieur et l'univers montré par le film »²¹⁵.

« L'idée documentaire ne demande rien de plus que de porter à l'écran, par n'importe quel moyen, les préoccupations de notre temps, en frappant l'imagination et avec une qualité d'observation aussi riche que possible. Cette vision peut être du reportage à un certain niveau, de la poésie à un autre ; à un autre enfin, sa qualité

²¹⁵ in *La perception et l'attention modifiées par le dispositif cinéma*, Claude Bailblé, op. cit., p.21

esthétique réside entière dans la lucidité de son exposé »²¹⁶. Cette citation sur l'entreprise documentaire précise que toute forme peut être dite « documentaire » lorsque celle-ci est animée par une volonté d'être « contemporaine », c'est-à-dire d'observer et de saisir les enjeux de son temps. Le terme *contemporain* porte en lui, à la fois, le fait de se sentir intimement en décalage avec son temps et, celui d'être irrémédiablement en prise avec son présent. Tout l'enjeu est alors de déceler la lumière contenue dans toute zone d'ombre et de la révéler. Ainsi, est-il possible que toute démarche cinématographique contienne en elle cette volonté documentaire tacite. Toutefois, il faut écarter les films qui ne prennent pas forme dans ces lucidités, c'est-à-dire les films qui ne mettent pas en cause le champ dominant cinématographique dans lequel ils s'inscrivent. Ainsi, il n'est pas vraiment pensable d'insérer dans cette idée documentaire les films participant pleinement au système économique capitaliste qui tendent à ne vouloir faire exister qu'une seule forme de cinéma, massive, autoritaire et divertissante. Tout comme les films-propagande qui y substituent un « néo-système s'illusionnant sur son pouvoir d'annuler ce qu'il se contente de nier »²¹⁷. Le cinéma comme pratique se met à la hauteur de sa dimension nécessairement industrielle, pour se réapproprié autant que possible les rapports de production-circulation des produits qui le définissent.

La citation qui fait suite, définit la discipline que nous nous sommes imposée lors de cette étude. « Au lieu d'interroger l'œuvre en tant que telle, je pense qu'il faut se demander quelle relation il y a entre ce qu'on pouvait faire et ce qui a été fait »²¹⁸. Ainsi, Giorgio Agamben s'interroge sur la notion d'œuvre afin de qualifier le travail de Guy

²¹⁶ J. Grierson, cité par Gilles Marsolais, in *L'Aventure du cinéma direct*, p.221.

²¹⁷ Jean-Louis Comolli, « Cinéma/Idéologie/Critique », in *Les Cahiers du cinéma*, n°216, oct. 1969, p.11.

²¹⁸ in *Image et mémoire*, ed. Desclée de Brouwer, 2004 p.87.

Debord et cela l'amène à s'interroger sur cette notion d'une manière ouverte. Il se propose de définir certains aspects de la "technique compositionnelle de Guy Debord dans le domaine du cinéma"²¹⁹. En guise d'introduction, il fournit d'ailleurs une explication sur une utilisation de vocabulaire qui fait sens pour sa méthode. Lors d'une étude, plutôt que de sonder l'œuvre en elle-même et pour elle-même, il est nécessaire de toujours centrer l'objet dans les différents contextes en relation : celui de son temps, celui de son auteur, celui du temps de son étude. Et surtout, selon Agamben, il s'agit de se demander pourquoi Guy Debord et le cinéma ? Pourquoi l'auteur a-t-il choisi le cinéma comme "stratégie" en son temps, pour reprendre le vocable d'Agamben ? Comment le cinéma raconte, non seulement avec ses moyens propres, mais aussi avec ceux qu'il partage et emprunte aux autres arts ? Que fut l'apport du cinéaste dans son champ idéologique contemporain ? Et pourquoi, encore aujourd'hui, Antonioni reste-t-il novateur ? Il est indéniable que pour étudier l'œuvre cinématographique d'Antonioni, le travail de recherche ne pouvait se passer de retours nécessaires à l'histoire du cinéma et à des référents. Sans un effort de situer les films dans les différents champs cinématographiques contemporains d'Antonioni et également ceux contemporains de l'étude, nous nous privions de l'objectif premier qui est de mesurer l'inventivité dont a fait preuve Antonioni, et de se demander, encore aujourd'hui, en quoi son œuvre est un des matériaux desquels nombre de cinéastes se réclament. L'article de ce philosophe italien était une proposition parfaitement compréhensible qui permettait enfin à des émotions de trouver leurs mots. Convenons que la thèse de Giorgio Agamben n'est pas "novatrice" puisqu'elle se base sur l'histoire de la philosophie, sur les écrits de Benjamin, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger et Deleuze. Mais *Image et mémoire* est

²¹⁹ *ibidem*.

un ouvrage qui a le mérite d'opérer une entreprise de clarification des attaches entre différentes pensées, et ce, en étant tout à fait accessible. D'autant plus qu'il cible les problématiques qui nous sont chères, que ce soit au regard de cette étude, mais également pour les études antérieures²²⁰, c'est-à-dire d'étudier le cinéma comme l'art présentant l'histoire en cours, reconnaissable par tous, et dans lequel ce *tous* peut possiblement s'immerger, se projeter et le rendre tout à fait intime. Les intentions d'Agamben à travers son ouvrage et ses articles sont de révéler les différents traitements que l'image subit, à travers les médias, le porno et la pub et à quel point le cinéma est empli de bien d'autres questionnements. Pourquoi l'art de l'image n'est pas comme les autres ? Il nous révèle notre intériorité en nous rendant notre histoire et les formes de notre histoire. Bien au contraire, les médias, en nous abondant de faits passés tels qu'ils *sont*, en empêchant la modélisation du possible, nous rend le passé insoutenable, et nous, indéniablement inaptes à se le réapproprier.

Le cinéma n'est pas une réalité mais une expérience de cette réalité. Le film peut entraîner un conflit (deux pôles en tension et solidaires) mais ne peut résoudre le conflit. Voir un film, ce n'est pas seulement consommer le produit d'une industrie, quelle que soit la situation de réception, de la salle obscure à l'écran d'ordinateur. C'est surtout recevoir une création, ordonnant sa propre grammaire, recevable par tous, à l'échelle de la masse et de l'individu, créant, en chacun de nous, le changement imperceptible du passage de l'extra-ordinaire. De ce fait, un film est possiblement une force de proposition. Tout film ne peut ignorer l'idéologie dominante dans laquelle il s'inscrit lors de sa sortie. Il peut abonder dans son sens, « tenter » de l'ignorer, ou bien la détourner, l'affronter, la mettre à mal. Il y a ces films qui nous traversent sans nous

²²⁰ Etudes qui ont porté sur *Playtime* de Jacques Tati, *La commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins et *No cuarto da vanda* de Pedro Costa.

bousculer, sans nous faire d'apparentes violences et avec lesquels il ne s'est rien passé. Pas d'histoire, pas de souvenir. Il y a ces films qui nous violentent et qui nous heurtent, avec leur flamme de la révolte. Rien en eux ne nous laisse indifférents. Ils nous pressent à nous extraire de la léthargie obscure de l'écran lumineux. Ils nous convoquent à l'analyse immédiate, à la comparaison et à recréer l'unité entre ce qui se déroule au fil de la pellicule projetée et ce qui se passe dans la salle. Il y a ces autres films qui décodent le langage et par la même font l'expérience d'un nouveau langage. Dès lors, ils n'ont de cesse de le scruter, de l'expérimenter, de le mettre à mal, de le chérir. De ne jamais s'y complaire. Et il y a ces films qui nous traversent, et dans leur sillage, nous décalent de deux millimètres. *Tout* est contenu dans cette infime distance. De quoi le cinéma peut bien se composer pour nous nourrir de la sorte ?

« Au principe du cinéma, comme à celui de tous les arts, il y a un choix. Comme Camus le dit, c'est la révolte de l'artiste contre le réel »²²¹. Antonioni évoque à de nombreuses reprises cette citation d'Albert Camus. Penser son territoire et sa relation à l'habitation mène à une richesse incroyable de variations de formes entre l'activité, le matériel et l'immatériel. Antonioni évoquait les correspondances qui ont pu être faites entre ses films des années 50 et 60 et le nouveau roman : « La critique a parlé d'une certaine analogie entre Pavese et moi, nous reconnaissant dans le pessimisme, un des plus petit dénominateur commun. Personnellement, il me semble que les expériences intellectuelles de Pavese coïncidaient tragiquement avec ses expériences personnelles. Peut-on en dire autant pour moi ? Ne suis-je pas ici en train de faire des films, je dirai même avec acharnement ? Et, tout compte fait, cet acharnement n'est-il pas une preuve

²²¹ Michelangelo Antonioni, entretien par André S. Labarthe, *les Cahiers du Cinéma*, n°112, octobre 1960, p.2

d'optimisme ? »²²² La compréhension de la recherche tient à discuter, à travers le cinéma d'Antonioni, de ce qui est significatif d'une « essence cinématographique ». S'il n'y a pas de sentiment de tristesse, c'est que le présent est déjà ailleurs, dans un autre espace. Dans quelle mesure peut-on faire naître de la vie par la matière morte, archivée ? L'étude de la répétition et de l'arrêt révèle une véritable crise de la mémoire qui se joue tant à un premier niveau de souvenir qu'à un second niveau, au sein des profondeurs de la perception même, ce qui remet véritablement en question l'association des sens et de la pensée humaine. La crise n'est pas seulement présente à un niveau psychique, mais fortement à un niveau corporel. La recherche a permis de développer des corrélations avec des notions philosophiques et psychiques comme la mémoire et l'imagination mais également le sentiment (ou l'absence de sentiment) d'habitation et les logiques de l'homme²²³ dans son rapport à l'espace public, à son « milieu ».

Comment rendre compte, avec un film, de ce qui nous est contemporain et irrémédiablement étranger, c'est-à-dire ce qui nous affecte et ce à quoi nous ne pouvons jamais nous identifier tout à fait ? Comment rendre compte de quelque chose sans filmer ce quelque chose ? « Comment un cinéaste se pose-t-il la question de faire partie de l'humanité ? »²²⁴ Nous aimons particulièrement ces propos de Stanley Cavell, qui verbalisent nos émotions face au cinéma : « Les œuvres qui me procurent du plaisir ou une connaissance des manières d'être des choses me donnent également le sentiment de la position de l'artiste envers ce qu'il me révèle - position, par exemple, d'adhésion complète, de compassion, de joie ou d'amusement ironique, de désir, de mépris, de

²²² *id.*, p.10

²²³ l'homme-cinéaste mais également homme-personnage et homme-spectateur

²²⁴ in *Les Cahiers du cinéma*, « Deux questions (graves) à quelques films en compétition », n°338, juillet-août 1982.

fureur ou de deuil. Le fait est qu'un artiste, parce qu'il est un être humain, a effectivement une position et a ses raisons pour attirer notre attention sur ses événements. Ce qui lui donne droit à notre attention, c'est précisément qu'il est responsable envers cette condition »²²⁵. Comme conclusion à son ouvrage introductif du séminaire de philosophie théorique à l'université de Venise, Agamben précise « que le contemporain n'est pas seulement celui qui, en percevant l'obscurité du présent, encerne l'inaccessible lumière ; il est aussi celui qui, par la division et l'interpolation du temps, est en mesure de le transformer et de le mettre en relation avec d'autres temps, de lire l'histoire d'une manière inédite »²²⁶.

En cela, nous reprenons donc le terme de *stratège* appliqué à Guy Debord par lui-même. La stratégie d'Antonioni, en son temps, fut la pratique du cinéma. Lorsqu'un artiste réalise un objet, c'est en fait lui-même qu'il cherche à réaliser. Il puise dans les profondeurs encore obscures de son être pour les mettre au jour. Il s'exprime et se projette dans le monde, fait participer son ordre intérieur à celui de la nature. Cet acte est la plus pure expression d'une volonté de puissance selon Nietzsche ou du conatus de Spinoza, c'est-à-dire le principe vital qui nous pousse à accomplir notre existence, à persévérer dans notre être. Echouer à voir son ordre intérieur se réaliser ou s'incarner dans la nature serait alors se figurer sans ordre. Derrière chaque acte de création, il y a le risque de la mort, un danger qui nous extrait de la simple conservation et nous pousse à intensifier notre être. Nietzsche ajoutait qu'un « être vivant veut avant tout déployer sa force. La vie est même volonté de puissance »²²⁷. L'acte de création est donc un acte de vie qui relève d'un mouvement naturel d'instinct où tout est entier, rien n'est séparé : le

²²⁵ in *La projection du monde*, "le Monde comme totalité : la couleur", Stanley Cavell, Belin, 1999, p.137

²²⁶ *Op. cit.* in *Qu'est-ce que le contemporain ?* p.39.

²²⁷ in *Par delà le bien et le mal*.

sujet se confond avec l'objet, la fin avec les moyens, la conception avec l'exécution. C'est pourquoi cet acte ne peut se dérouler que dans un moment de pure innocence, un moment de prise avec le monde. La réalisation artistique étant l'empreinte de ce moment.

Filmographie

corpus primaire et secondaire

fiches techniques

Gente de Po (1943-1947)

Scén. et réal. : Michelangelo Antonioni. *Dir. photo.* : Pietro Portalupi. *Mont.* : Carlo Alberto Chiesa. *Mus.* : Mario Labroca. *Prod.* : Artisti Associati pour Industrie Cinematografiche e Teatrali (ICET).

Durée : 9 min.

N. U. {Nettezza Urbana} (1948)

Scén., réal. et mont. : Michelangelo Antonioni. *Dir. photo.* : Giovanni Ventimiglia. *Mus.* : Giovanni Fusco. *Prod.* : ICET.

Durée : 9 min.

Prix important : Nastro d'argent du meilleur documentaire 1947-1948

L'amorosamenzogna (1949)

Scén., réal. et mont. : Michelangelo Antonioni. *Assist. réal.* : Francesco Maselli. *Dir. photo.* : Renato del Frate. *Mus.* : Giovanni Fusco. *Prod.* : Warner Bros.

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

Durée : 10 min.

Prix importants : Nastro d'argent du meilleur documentaire 1949

Superstizione (1949)

Scén., réal. et mont. : Michelangelo Antonioni. *Dir. photo.* : Giovanni Ventimiglia. *Prod.* : Giorgio Vehturini pour ICET.

Durée : 9 min.

***Sette canne, un vestito* (1950)**

Scén., réal. et mont. : Michelangelo Antonioni. *Dir. photo.* : Giovanni Ventimiglia.
Prod. : ICET.

Durée : 10 min.

***La funiviadelfaloria* (1950)**

Scén., réal. et mont. : Michelangelo Antonioni. *Dir. photo.* : GoffredoBellisario,
Ghedina. *Mus.* : TeoUsuelli. *Prod.* : TeoUsuelli.

Durée : 10 min.

***Cronaca di un amore* (*Chronique d'un amour*, 1950)**

Scèn. : Michelangelo Antonioni, Daniele D'Anza, Silvio Giovaninetti, Francesco
Maselli, Pietro Tellini. *Dir. photo.* : Enzo Serafin. *Déc.* : Piero Filippone. *Cost.* :
Ferdinando Sarmi (pour Lucia Bosè). *Mont.* : Eraldo Da Roma. *Mus.* : Giovanni Fusco.
Prod. : Fincine.

Int. : Lucia Bosè (Paola Molon), Massimo Girotti (Guido), Ferdinando Sarmi (Enrico
Fontana), Gino Rossi (Carloni, le détective), MarikaRowsky (Roy, un mannequin), Rosi
Mirafiore (la tenancière du bar), Rubi d'Alma, Anita Farra, Carlo Gazzapini,
NardoRimediotti, Renato Burrini, Vittorio Manfrino, Vittoria Mondello.

Durée : 1h50.

Prix importants : Nastro d'argent 1950-1951, Grand prix de la mise en scène au festival
de Puntadel Este 1951.

***I vinti* (*Les Vaincus*, 1952)**

Réal. : Michelangelo Antonioni. *Scén.* : Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi d'Amico
et Giorgio Bassani, ainsi que Diego Fabbri, TuriVasile et, pour l'épisode français,
Roger Nimier. *Dir. photo.* : Enzo Serafin. *Déc.* : Gianni Polidori, Roland Berthon.

Mont. : Eraldo Da Roma. *Mus.* : Giovanni Fusco. *Prod.* : Film Costellazione (Rome), SGC (Paris).

Int. : *épisode français* : Jean-Pierre Mocky (Pierre), Etchika Choureau (Simone), Jacques Sempey, Henri Poirier, Annie Noël, Guy de Meulan ; *épisode italien* : Franco Interlenghi (Claudio Valmauro), Anna Maria Ferrero (Marina), Evi Maltagliati (la mère de Claudio), Eduardo Ciannelli (le père de Claudio), Umberto Spadaro, Gastone Renzelli ; *épisode anglais* : Peter Reynolds (Aubrey Hallan), Patrick Barr (Ken Watton), Fay Compton (Mrs. Pinkerton), Eileen Moore (Sally), Raymond Lovell, Derek Tansley, Jean Stuart, Tony Kilshaw, Fred Victor, Charles Irvin.

Durée : 1h50.

Tentato suicido (*Suicides manqués*, épisode du film à sketches *Amore un città {L'Amour à la ville}*, 1953)

Réal. : Michelangelo Antonioni. *Scén.* : Michelangelo Antonioni, Aldo Buzzi, Luigi Chiarini, Luigi Malerba, Tullio Pinelli, Vittorio Veltroni, Cesare Zavattini. *Dir. photo.* : Gianni Di Venanzo. *Déc.* : Gianni Polidori. *Mont.* Eraldo Da Roma. *Mus.* : Mario Nascimbene. *Prod.* : Faro Film. *Dir de prod.* : Marco Ferreri.

Durée : 20 min.

La signora senzecamélie (*La Dame sans camélias*, 1953)

Réal. : Michelangelo Antonioni. *Scén.* : Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi d'Amico, Francesco Maselli, Pier Maria Pasinetti. *Dir. photo.* : Enzo Serafin. *Déc.* : Gianni Polidori. *Mont.* : Eraldo Da Roma. *Mus.* : Giovanni Fusco. *Prod.* : Ente nazionale industrie cinematografiche (ENIC).

Int. : Lucia Bosè (Clara Manni), Andrea Checchi (Gianni Franchi), Gino Cervi (Ercolino), Ivan Desny (Nardo Rusconi), Alain Cuny (Lodi), Monica Clay (Simonetta), Anna Carena (la mère de Clara), Enrico Glori (Albonetti, le réalisateur), Laura Tiberti, Oscar Andriani, Gisella Sofio, Elio Steiner, Luisa Rivelli, Nino Dal Fabbro.

Durée : 1h45.

Le amiche (*Femmes entre elles*, 1955)

Réal. : Michelangelo Antonioni. *Scén.* : Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico (Alba De Cespedes), sur un sujet de Michelangelo Antonioni, d'après *Tra donne sole* de Cesare Pavese. *Dir. photo.* : Gianni Di Venanzo. *Déc.* : Gianni Polidori. *Mont.* : Eraldo Da Roma. *Mus.* : Giovanni Fusco. *Prod.* : Trionfalcine.

Int. : Eleonora Rossi Drago (Clelia), Gabriele Ferzetti (Lorenzo), Valentina Cortese (Nene, la femme de Lorenzo), Madeleine Fischer (Rosetta Savoni), Yvonne Fourneaux (Momina De Stefani), Franco Fabrizi (Cesare, l'architecte), Ettore Manni (Carlo, l'assistant architecte), Anna Maria Pancani (Mariella), Luciano Volpato (Tony, le fiancé de Mariella), Maria Gambarelli (la directrice de l'atelier).

Durée : 1h44.

Prix importants : Lion d'argent au XVI^e festival de Venise (1955), Nastro d'argent 1955 pour la mise en scène, la photographie et l'interprétation féminine (Valentina Cortese), Grolla d'or 1956.

Il grido (*Le Cri*, 1957)

Réal. : Michelangelo Antonioni. *Scén.* : Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Ennio De Concini. *Dir. photo.* : Gianni Di Venanzo. *Déc.* : Franco Fontana. *Cost.* : Pia Marchesi. *Mont.* : Eraldo Da Roma. *Mus.* : Giovanni Fusco. *Prod.* : SPA 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), Gabriella Pallotta (Edera), Mirna Girardi (Rosina), Pina Boldrini (Lina, la sœur d'Irma), Guerrino Campanili (le père de Virginia), Gaetano Matteucci (le fiancé d'Edera), Pietro Corvelatti (le vieux pêcheur).

Durée : 1h45.

Prix importants : Prix de la critique internationale au Xe festival de Locarno (1957), Grand Prix du festival de San Francisco (1957), prix de l'Association de la presse cinématographique (1957), Nastro d'argent 1958 pour la photographie.

L'Avventura (1960)

Réal. : Michelangelo Antonioni. *Scén.* : Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra. *Dir. photo.* : Aldo Scavarda. *Déc.* : Piero Poletto. *Cost.* : Adriana Berselli. *Mont.* : Eraldo Da Roma. *Mus.* : Giovanni Fusco. *Prod.* : Produzionecinematograficheeuropee (Rome), Société cinématographique Lyre (Paris).

Int. : Gabriele Ferzetti (Sandro), Monica Vitti (Claudia), LeaMassari (Anna), Dominique Blanchar (Giulia), James Addams (Corrado, son mari), LelioLuttazzi (Raimondi), Renzo Ricci (le père d'Anna), EsmeraldaRuspoli (Patrizia), Giovanni Petrucci (Goffredo, le jeune peintre), Joe (pêcheur de Panarea), Enrico Bologna, Franco Cimino, Giovanni Danesi, Rita Molé, Renato Pincioli, Angela Tpmmasi di Lampedusa, Vincenzo Tranchina.

Durée : 2h20.

Prix importants : Prix spécial du jury, prix Fipresci et prix de la Jeune critique internationale au XIIe festival de Cannes (1960), Nastro d'argent 1961 pour la musique, Gand prix international de l'Académie du cinéma 1961.

La Notte (*La Nuit*, 1961)

Réal. : Michelangelo Antonioni. *Scén.* : Michelangelo Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra. *Dir. photo.* : Gianni Di Venanzo. *Déc.* : Piero Zuffi. *Mont.* : Eraldo da Roma. *Mus.* : Giorgio Galsini, interprétée par Giorgio Galsini, AlceoGuatellii, Ettore Univelli, Eraldo Volonté. *Prod.* : Nepi Film (Rome), Silver Film et Sofitedip (Paris).

Int. : Marcello Mastroianni (Giovanni Pontano), Jeanne Moreau (Lidia, sa femme), Monica Vitti (Valentina Gherardini), Bernhard Wicki (Tommaso Garani), Vincenzo Corbella (Gherardini, l'industriel), GrittMagriniCorbella (Mme Gherardini), Giorgio Negro (Roberto, l'admirateur de Lidia), Maria Pia Luzi (la nymphomane de la clinique),

Rosy Mazzacurati (Resy), Guido Ajmone Marsan (Fanti), Ugo Forunati (Cesare), Vittorio Bertolini, et dans leurs propres rôles, Valentino Bompiani, Salvatore Quasimodo, GiansiroFerrata, Roberto Danesi, OttieroOttieri, Umberto Eco et le Quatuor Giorgio-Galsini.

Durée : 2h02.

Prix importants : Ours d'or et prix Fipresci au XIe festival de Berlin (1961), prix David de Donatello pour la mise en scène 1961, Nastro d'argent pour la mise en scène et la musique, prix d'interprétation à Monica Vitti, 1962.

L'eclisse (*L'éclipse*, 1962)

Réal. : Michelangelo Antonioni. *Scén.* : Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra, OttieroOttieri. *Dir. photo.* : Gianni Di Venanzo. *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), LillaBrignone (la mère de Vittoria), Francisco Rabal (Riccardo), Louis Seigner (Ercoli, l'agent de change), RosannaRory (Anita), MirellaRicciardi (Marta), Cyrus Elias (l'homme ivre).

Durée : 2h05.

Prix importants : Pris spécial du jury au XVe festival de Cannes (1962), prix Charlie-Chaplin (Rome, 1962).

Il deserto Rosso (*Le Désert Rouge*, 1964)

Réal. : Michelangelo Antonioni. *Scén.* : Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra. *Dir. photo.* : Carlo Di Palma. *Déc.* : Piero Poletto. *Cost.* : GrittMagrini. *Mont.* : Eraldo Da Roma. *Mus.* : Giovanni Fusco. *Prod.* : Film duemilacinematograficaFederiz (Rome), Francoriz (Paris).

Int. : Monica Vitti (Giuliana), Richard Harris (Corrado Zeller), Carlo Chionetti (Ugo, le mari de Giuliana), XeniaValderi (Linda), Rita Renoir (Emilia), Aldo Grotti (Max),

Giuliano Missirini (l'opérateur du radiotélescope), Lili Rheims (sa femme), Valerio Bartoleschi (Valerio, le fils de Giuliana), Emanuela Paola Carboni (le fille du conte), Bruno Borghi, Beppe Conti, Giulio Cotignoli, Giovanni Lolli, Hiram MinoMadonia, Arturo Parmiani Carla Ravasi, Ivo Scherpiani, Bruno Scipioni.

Durée : 2h.

Prix importants : Lion d'or au XXVe festival de Venise (1964), Prix Fipresci, prix Jeune Cinéma.

Il Provino (épisode d'*I trevolti*, 1965)

Scén. et réal. : Michelangelo Antonioni. *Dir. photo.* : Carlo Di Palma. *Déc. etcost.* : Piero Tosi. *Mont.* : Eraldo Da Roma. *Mus.* : Piero Piccioni. *Prod.* : Dino De Laurentiiscinematografica.

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

Durée : 25 min.

Blow up (1966)

Réal. : Michelangelo Antonioni. *Scén.* : Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, en collaboration avec Edward Bond pour les dialogues anglais, sur un sujet de Michelangelo Antonioni, d'après une nouvelle de Julio Cortazar. *Dir. photo.* : Carlo Di Palma. *Déc.* : Asshton Gorton. *Cost.* : Jocelyn Richards. *Mont.* : Frank Clarke. *Mus.* : Herbert Hancock. *Prod.* : Carlo Ponti (Bridge Film) pour Metro-Goldwyn-Mayer.

Int. : David Hemmings (Thomas), Vanessa Redgrave (Jane), Sarah Miles (Patricia), Peter Bowles (Ron), Veruschka (le mannequin), Roman O'Casey (l'amant de Jane), John Castle (Bill), Jane Birkin, Gillian Hills (les aspirantes mannequins), Reg Wilkins (l'assistant de Thomas), Susan Broderick (la patronne du magasin d'antiquités), Harold

Hutchinson (l'antiquaire), Mary Khal (la journaliste de mode), Jill Kennington, Peggy Moffit, Rosaleen Murray, Ann Norman, Melania Hampshire (des mannequins).

Durée : 1h50.

Prix importants : Palme d'or au XXe festival de Cannes (1967), sélectionné pour les Oscars pour la réalisation, le sujet et le scénario.

Zabriskie Point(1970)

Réal. : Michelangelo Antonioni. *Scén.* : Michelangelo Antonioni, Fred Garner, Tonino Guerra, Sam Shepard, Clare Peploe. *Dir. photo.* : Alfio Contini. *Déc.* : Dean Tavoularis. *Cost.* : Ray Summers. *Mont.* : Michelangelo Antonioni, Franco Arcalli. *Mus.* : Pink Floyd, Kaleidoscope, Jerry Garcia. *Prod.* : Carlo Ponti pour Metro-Goldwyn-Mayer.

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

Durée : 1h50.

Professione reporter (*Profession : Reporter*, 1974)

Réal. : Michelangelo Antonioni. *Scén.* : Mark Peploe, Peter Wollen, Michelangelo Antonioni. *Dir. photo.* : Luciano Tovoli. *Déc.* : Piero Poletto, Osvaldo Desideri. *Cost.* : Louise Stjensward. *Mont.* : Franco Arcalli, Michelangelo Antonioni. *Cons. mus.* : Ivan Vandor. *Prod.* : Compagnia cinematografica Champion (Rome), Les Films Concordia (Paris), CIPI cinematografica (Madrid).

Int. : Jack Nicholson (David Locke), Maria Schneider (la jeune femme), Jenny Runacre (Rachel, la femme de Locke), Ian Hendry (Martin Knight), Stephen Berkoff (Stephen), Ambroise Bea (Achebe), José Maria Cafarel (l'hôtelier), James Campbell (le sorcier), Manfred Spies (l'Allemand), Jean-Baptiste Tiemele (l'Africain), Chuck McVehill (Robertson), Angel Del Pozo (l'inspecteur de Police), Narcisse Pula (le complice de l'Africain).

Durée : 2h04.

Prix importants : Nastro d'argent 1975, prix Rizzoli (Ischia 1975).

Il misterio di Oberwald (*Le mystère d'Oberwald*, 1980)

Réal. : Michelangelo Antonioni. *Scén.* : Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, d'après la pièce de Jean Cocteau *L'Aigle à deux têtes*. *Dir. photo.* : Luciano Tovoli. *Déc.* : Mischa Scandella. *Cost.* : Vittoria Guaita. *Mont.* : Michelangelo Antonioni, avec la collaboration de Di Lorenzi (RVM). *Collab. mus.* : Guido Turchi. *Collab. couleur* : Franco Leonardi. *Prod.* : Rai-Radiotelevisione italiana, Politel International, Rete 2.

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

Durée : 2h03.

Prix importants : Nastro d'argent 1982 pour les effets spéciaux.

Indentificazione di una donna (*Identification d'une femme*, 1982)

Réal. et mont. : Michelangelo Antonioni. *Scén.* : Michelangelo Antonioni, Gérard Brach, avec la collaboration de Tonino Guerra. *Dir. photo.* : Carlo Di Palma. *Déc.* : Andrea Crisanti. *Cost.* : Paola Comencini. *Mus.* : John Fox. *Prod.* : Iter Film s.p.a. (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), Sandra Monteleoni (la sœur de Navi), Enrica Fico (Nadia), Giampaolo Saccarola (l'inconnu), Alessandro Ruspoli (le père de Mavi), Arianna De Rosa (l'amie de Mavi), Sergio Tardioli (le boucher), Itaco Nardulli (Lucio), Paola Dominguin (la fille dans la vitrine), Perfrancesco Aiello (le jeune homme de la *party*), Giada Gerini (la locataire), Maria Stefania d'Amario (l'amie locataire), Luisa Della Noce (la mère de Mavi), Carlos Valles.

Durée : 2h08.

Prix importants : Grand prix du XXXVe festival de Cannes (1982).

Al di là delle nuvole(*Par-delà les nuages*, 1995)

Réal. : Michelangelo Antonioni, Wim Wenders. *Scén.* : Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Wim Wenders. *Dir. photo.* : Alfio Contini, Robby Muller. *Déc.* : Thierry Flamand. *Cost.* : Esther Walz-Rooney. *Mont.* : Michelangelo Antonioni, Claudio Di Mauro, Luciano Segura, Peter Przygodda. *Mus.* : Brian Eno, U2, Van Morrison, Lucio Dalla, Laurent Petitgand, Beatrice Banfi. *Prod.* : Pilippe Carcassonne (ciné B), Stéphane TchalGadjieff (Sunshine), Vittorio CecchiGori (Rome), Road Movie (Berlin).

Int. : Premier épisode : John Malkowich (le cinéaste), Inés Sastre (Carmen), Kim Rossi-Stuart (Silvano) ; deuxième épisode : Sophie Marceau (la jeune fille), John Malkowich (le cinéaste) ; troisième épisode : Fanny Ardant (Patrizia), Chiara Caselli (Olga), Jean Reno (Carlo), Peter Weller (Roberto) ; quatrième épisode : Irène Jacob (la fille), Vincent Perez (Niccolo), Marcello Mastroianni (le peintre du dimanche), Jeanne Moreau.

Durée : 1h44.

Lo sguardo di Michelangelo(*Le regard de Michel-Ange*, 2003)

Réal. : Michelangelo Antonioni. *Coll. art.* : Enrica Antonioni. *Dir. photo.* : Maurizio dell'Orco. *Mont.* : Roberto Missiroli. *Mus.* : Magnificat IV de Pierluigi da Palestrina. *Prod.* : Istituto Luce.

Int. : Michelangelo Antonioni.

Durée : 15min.

Il filopericoloso delle cose(*Le périlleux enchaînement des choses*, 2004)

Épisode du film à sketches *Eros* ; les deux autres ont été dirigés par Steven Soderbergh (*Equilibrium*) et Wong Kar Wai (*The Hand*).

Réal. : Michelangelo Antonioni. *Scèn.* : Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra. *Dir.*
photo. : Marco Pontecorvo. *Cost.* : Carin Berger. *Mont.* : Claudio Di Mauro. *Mus.* :
Enrica Antonioni, Filippo Milani. *Prod.* : Stéphane TchalGadjieff (Sunshine), Raphael
Berdugo, Jacques Bar (Roissy Films), Domenico Procacci (Fandago).

Int. : Christopher Buchholz, Regina Nemni (Linda), Luisa Ranieri (Chloé).

Durée : 30min.

Bibliographie

Ouvrages généraux - PHILOSOPHIE

AGAMBEN, Giorgio, *-Enfance et histoire*, Ed. Payot, 1989-2000.

Qu'est-ce que le contemporain ?, Ed. Payot et Rivages, 2008.

Qu'est-ce qu'un dispositif ?, Ed. Payot et Rivages, 2007.

ARENDT, Hannah, *La Condition de l'homme moderne*, trad. G. Fradier, Calmann Lévy, Paris, 1961

La Crise de la culture (1964), Gallimard, Paris, 1972

BENJAMIN, Walter, « Paris, capitale du XIXe siècle (version de 1935) », « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (version de 1939) » in *Œuvres III*, col. Folio/Essais, Gallimard, 2000.

DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, col. Folio, ed. Gallimard, version de 1967, 1992.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, col. Epiméthée, ed. PUF, Paris, 1968.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Felix, *Mille Plateaux*, col. Critique, les Éditions de Minuit, 1980.

KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 1925, traduction française de 1964, réédition de 1998.

SIMMEL, Georg, *Philosophie de la modernité (la femme, l'individualisme, la ville)*, Ed. Payot, 1989.

Ouvrages généraux - CINEMA

AGAMBEN, Giorgio, *Image et mémoire : écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Ed. Desclée de Brouwer, 2004.

BADIOU, Alain, *Cinéma*, Nova Ed., 2010

Cinéphilosophie, Critique, 2005.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Cerf, 1985.

BONFAND, Alain, *Le cinéma saturé*, Vrin, 2007.

BONITZER, Pascal, *Peinture et cinéma – Décadrages*, éd. De l'Etoile, 1985.

BURCH, Noël, *Une praxis du cinéma*, Gallimard, nouvelle édition, 1986.

CAVELL, Stanley, *La projection du monde*, Belin, 1999.

Le cinéma nous rend-il meilleurs ? Bayard, 2010.

Philosophie des salles obscures, Paris, Flammarion, 2011.

COMOLLI, Jean-Louis, *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique 2004/2010*, Ed. Verdier, 2012.

DANEY, Serge, *La Rampe*, Les Cahiers du Cinéma, 1996.

Devant la recrudescence des vols de sacs à main, P.O.L., 1997.

Ciné-journal vol. I/II, Les Cahiers du Cinéma, 1998.

DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement*, col. Critique, les Éditions de Minuit, 1983.

L'image-temps, col. Critique, les Éditions de Minuit, 1985.

MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Ed. de Minuit, 1991.

ZABUNYAN, Dork, Gilles Deleuze, *voir, parler, penser, au risque du cinéma*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.

Ouvrages– ANTONIONI

ANTONIONI, Michelangelo, *Rien que des mensonges*, traduit par Sibylle ZAVRIEW, éd. Jean Claude LATTES (édition française), 1985.

ARROWSMITH, William, *Antonioni : the poet of images*, NY, Oxford University Press, 1995.

BERNARDI, Sandro, *Antonioni, personnage paysage*, Saint-Denis, Presse Universitaire de Vincennes, 2006.

BONFAND, Alain, *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*, Images modernes, 2003.

CHATMAN, Seymour, *Antonioni or the surface of the world*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1985.

DI CARLO, Carlo, *Les images d'Antonioni*, Cinecittà International, 1992.

ESTEVE, Michel, *Michelangelo Antonioni : l'homme et l'objet*, Paris, Minard, Lettres modernes, 1964.

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

PAÏNI, Dominique (sous la direction de), Antonioni, le maestro du cinéma moderne, catalogue de l'exposition du 22/06 au 08/09/2013, Palais des Beaux-Arts, Uitgeverij Snoeck, Bruxelles.

ROHMER, Eric, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Ramsay Poche Cinéma, 1991.

ROPARS-WUILLEMIER, Marie-Claire, *L'écran de la mémoire : essai de lecture cinématographique*, Paris, Ed. du Seuil, 1970.

SCEMAMA, Céline, *Antonioni, le désert figuré*, Paris, Montréal, Budapest, L'Harmattan, 1998.

TAILLEUR, Roger et THIRARD Paul-Louis, *Antonioni*, ed. Universitaires, 1963.

Ouvrages – MÉMOIRE

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, in *Œuvres*, Ed. du Centenaire, P.U.F., Paris, 1959.

RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Ed. du Seuil, 2003.

SCHAMA, Simon, *Le paysage et la mémoire*, Ed. du Seuil, 1999.

Ouvrages - PHILOSOPHIE ET GEOGRAPHIE

BERQUE, Augustin, *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000

Donner lieu au monde : la poétique de l'habiter, Paris, Donner lieu, 2012

Ouvrages - ARCHITECTURE ET CINEMA

AUGE, Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Le Seuil, 1992.

BELMANS, Jacques, *La ville dans le cinéma, de F. Lang à A. Resnais*, Ed. A. de Boeck, 1977.

PALLASMAA, Juhani, *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*, Rakennustieto, Helsinki, 2001

PERRATON, Charles et JOST, François, *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma : du cinéma et des restes urbains*, Ed. L'Harmattan, 2003.

RIMBERT, Sylvie, *Les paysages urbains*, Ed. Armand Colin, 1973.

SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Ed. Klincksieck, 1984.

Ouvrages complémentaires

ALEKAN, Henri, *Des lumières et des ombres*, Ed. Le Sycomore, 1984.

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Dans la solitude des champs de coton*, Les Ed. de Minuit, 1987.

LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave, *L'Africain*, Folio, 2005.

Ouvrages universitaires

BAILBLE, Claude, *Laperception et l'attention modifiée par le dispositif cinéma*, 1999.

COLAO, Anna, *Mise en scène d'une ville : mémoire et présence de Berlin dans l'œuvre de Wim Wenders et Peter Handke*, les Ailes du désir, Louvain-la-neuve, Belgique, 1992.

MOSCOSO, Alice, *L'insularité chez Nanni Moretti : une écriture des lieux dans La messa e finita et Caro Diario*, 1997.

NORMAND, Julien-Pierre, *Croire en ce monde - face à une cinématisation du monde*, Nancy, 2010.

SIMOND Clotilde, *Le "disparaître" dans la tétralogie antonionienne (l'Avventura, la Notte, l'Eclisse, Deserto Rosso)*, 1994.

VEILLAT, Aline, *Espace-milieu : espace numérique envisagé comme espace palpable*, 2002.

LENGLET, Jean-Baptiste, *L'anatomie du « rizhome » : Etude de l'espace dans le Désert rouge de Michelangelo Antonioni*, 2008.

Articles de périodique

ANTONIONI, Michelangelo, « L'horizon des événements », *Les Cahiers du Cinéma*, n°209-291, juillet-août 1978.

DANEY, Serge, « La méthode de Michelangelo Antonioni », *Les Cahiers du Cinéma*, n°342, déc. 1982.

JOUSSE, Thierry, « Antonioni, l'homme invisible », et TOVOLI Luciano « Profession : opérateur », *Les Cahiers du Cinéma*, n°459, sept. 1992.

LABARTHE, André S., Entretien, *Les Cahiers du Cinéma*, n°112, oct. 1960.

« Antonioni, hier et demain », *Les Cahiers du Cinéma*, n°110, août 1960.

ROLLET, Patrice, « L'ellipse et l'éclipse », *Les Cahiers du Cinéma*, n°459, sept. 1992.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, « L'espace et le temps dans l'univers d'Antonioni », *Études cinématographiques*, n°18, 1964.

Articles en ligne

ANSART, Pierre, « MÉMOIRE COLLECTIVE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 26 novembre 2012. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/memoire-collective/>

CHOKRON, Sylvie, MARENDAZ, Christian, « VISION - Perception visuelle et conscience », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 26 novembre 2012. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/vision-perception-visuelle-et-conscience/>

GREISCH, Jean, « LA MÉMOIRE, L'HISTOIRE, L'OUBLI (P. Ricœur) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 26 novembre 2012. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/la-memoire-l-histoire-l-oubli-ricœur-paul-1913-2005> »

« RICŒUR PAUL - (1913-2005) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 26 novembre 2012. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/paul-ricœur/>

JEANCOLAS, Jean-Pierre, « CINÉMA ET HISTOIRE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 26 novembre 2012. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cinema-et-histoire/>

PERNOT, Camille, « BERGSON HENRI - (1859-1941) », *EncyclopædiaUniversalis* [en ligne], consulté le 26 novembre 2012. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/henri-bergson/>

TRÉMOLIÈRES, François, « TEMPS ET RÉCIT, livre de Paul Ricœur », *EncyclopædiaUniversalis* [en ligne], consulté le 26 novembre 2012. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/temps-et-recit/>

Table des matières

Remerciements	4
Introduction	5
Le réel - l'histoire - la mémoire, de la répétition à l'universel en crise	16
1. Aux origines : héritage et légitimité du cinéma	17
a) <i>Théâtre et cinéma</i>	17
b) <i>Le récit au cinéma</i>	21
c) <i>Le mouvement moderne</i>	26
2. La répétition et l'arrêt, ce qui est propre au cinéma	29
a) <i>L'image dialectique</i>	31
b) <i>Les transcendants du montage</i>	33
c) <i>Etude de cas : Gente del Po, N.U. et Sette canne, un vestito</i>	37
3. La crise de la mémoire : le souvenir qui devient la chose commune.....	44
a) <i>En rupture avec leur passé</i>	45
b) <i>Le souvenir livré</i>	49
c) <i>L'Eclisse : le premier pas vers l'archive ?</i>	53
Le drame de la perception	62
1. L'œil qui fait défaut	64
a) <i>L'œil humain</i>	64
b) <i>Ce qui est obscur et ce qui aveugle</i>	68
c) <i>Le brouillard : Il Deserto Rosso et Identificazione di una dona</i>	72
2. La perception au cinéma	81
a) <i>La phénoménologie</i>	81
b) <i>Les images quelconques</i>	83
3. <i>Blow up</i> : la caméra voit-elle mieux que l'œil ?.....	88
a) <i>Les prises de vue : le studio et le parc</i>	88
b) <i>Les agrandissements successifs</i>	92
c) <i>Le dernier tirage</i>	95
Le pouvoir d'interrompre, le cinéma d'Antonioni comme nouveau « milieu »	98
1. L'homme, « un être géographique ».....	99
a) <i>Explorer le lieu</i>	99
b) <i>L'espace et le temps, refonte de la séquence</i>	102

2. La perte de l'horizon	106
a) <i>Que reste-t-il à l'échelle humaine ?</i>	106
b) <i>Zabriskie point : la perte par contamination</i>	109
3. Le film comme lieu de mémoire.....	114
a) <i>L'imagerie mentale</i>	115
b) <i>Etude de cas : Professione : reporter</i>	119
c) <i>Fragmentation et transfiguration</i>	122
d) <i>Cas particulier : Identificazione di una dona et le spectateur</i>	125
Conclusion	129
Filmographie	138
Bibliographie	150