



**HAL**  
open science

# Les limites du visible dans le cinéma de Michelangelo Antonioni

Logan Thomas

► **To cite this version:**

Logan Thomas. Les limites du visible dans le cinéma de Michelangelo Antonioni. Art et histoire de l'art. 2023. dumas-04474914

**HAL Id: dumas-04474914**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04474914v1>**

Submitted on 23 Feb 2024

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

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

# Les limites du visible dans le cinéma de Michelangelo Antonioni



*Le Désert Rouge* (1964), Antonioni

Logan Thomas

Numéro étudiant : 11803042

Master 2 Recherche Cinéma, esthétique et création

Mémoire dirigé par Vincent Amiel et José Moure

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne



2022/2023

# Les limites du visible dans le cinéma de Michelangelo Antonioni

Logan Thomas

Numéro étudiant : 11803042

Master 2 Recherche Cinéma, esthétique et création

Mémoire dirigé par Vincent Amiel et José Moure

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

2022/2023

## Résumé

Notre recherche porte sur le cinéma de Michelangelo Antonioni et sa façon d'explorer les limites du visible sous différentes modalités : par des effets de matière, des effets de forme, mais aussi des effets d'obstruction au regard, de voilage du regard. Chaque partie étudie la récurrence des effets utilisés par Antonioni et leur impact sur la narration et la réception des images en tant que tel. L'objectif de notre recherche est alors d'observer quelle vision du monde Antonioni cherche à développer à travers sa démonstration des limites du visible, de notre accès au réel. En donnant un accès mystérieux au monde réel, Antonioni démontre l'incapacité de tout regard, même sous le prisme de la représentation, à saisir l'immanence qui se cache derrière le visible. Une certaine acceptation du caractère impuissant de la perception humaine devient alors nécessaire pour espérer s'approcher de l'invisible, en sentir la présence, possiblement l'intégrer.

## Summary

Our research focuses on Michelangelo Antonioni's cinema and his way of exploring the limits of the visible through different modalities: effects of matter, effects of form, but also effects of obstruction to the gaze, veiling of the gaze. Each section of our essay studies the recurrence of the effects used by Antonioni and their impact on the narration and the reception of the images as they are. The objective of our research is then to observe what vision of the world Antonioni seeks to develop through his demonstration of the limits of the visible, of our access to reality. By giving a mysterious access to the real world, Antonioni demonstrates the inability of any gaze, even under the prism of representation, to grasp the immanence that hides behind the visible. A certain acceptance of the powerless nature of human perception then becomes necessary in order to hope to approach the invisible, to feel its presence, possibly to integrate it.

## Introduction

Le cinéma de Michelangelo Antonioni regorge d'images mystérieuses, ambiguës, où la visibilité que le réalisateur nous donne du monde semble insuffisante pour le comprendre, le saisir dans son essence. Quelque chose résiste dans les images, l'identification du visible n'est pas constamment évidente. Son cinéma se situe, en fait, le plus souvent aux bordures du visible, parfois même aux bordures du monde, là où tout semble perdu, où il ne reste plus rien de commun, familier : on pense notamment au désert africain de *Professione : Reporter (The Passenger, 1975)*, dans lequel Jack Nicholson perd la tête, ou encore aux vallées brumeuses de la plaine du Pô le long desquelles le personnage d'Aldo erre longuement en compagnie de sa fille Rosina dans *Le Cri (Il grido, 1957)*. Ainsi, si les questionnements existentiels des personnages antonioniens sont souvent ultimes, pouvant mener au suicide, la mise en scène des films nous pousse également à une confrontation terminale avec la réalité du monde. En confrontant son spectateur à des visions de paysages embrumés, d'escaliers barricadés, ou encore de forêts impénétrables, Antonioni semble chercher un horizon indépassable des pouvoirs de la vision humaine. Le film lui-même semble être ramené à son état de matière malléable, photosensible jusqu'à l'épuisement des ressources de ce qui est montrable, visionnable, compréhensible pour l'œil. Un film comme *Blow-Up (1966)*, évidemment, questionne cette matière photosensible et sa capacité à retranscrire la réalité : nous étudierons en détail comment ce film, parmi les autres œuvres d'Antonioni, expérimente les limites de ce fabuleux pouvoir de représentation propre à l'image photographique.

Ainsi, en étudiant l'intégralité de la filmographie d'Antonioni, une approche phénoménologique nous permettra d'identifier les différents moments où le visible devient insuffisant à la perception du monde décrit. Il s'agira de compiler tous ces moments démontrant une étrangeté du réel chez Antonioni, par le biais d'un visible proche de l'abstraction, afin de voir les différents effets utilisés par le cinéaste dans la description d'une diégèse complexe.

Chez Antonioni, le secret du réel semble se trouver aux limites du visible. Mais quels sont ses limites ? Où se situent-elles ? Et surtout, comment montrer ce qui est entre le visible et l'invisible ? Comment figurer la présence de quelque chose qu'on ne peut pas clairement montrer, qui n'existe que dans les interstices de la perception ? Antonioni sera le cinéaste du « pas de côté », narratif mais pas classique, capable d'attirer le spectateur dans un système qu'il pense connaître pour mieux le perturber, le prendre à contre-pied par des choix de mise en scène donnant une forte importance à l'immanence du monde, à la texture du réel. *L'avventura*, en 1960, marque à ce niveau une rupture importante dans l'œuvre de son auteur, allant jusqu'à provoquer les huées des spectateurs cannois face au non-respect des conventions du film noir appliqué par le film. Tous les compartiments du film, de la narration au montage, sont affectés par cette volonté d'atteindre une limite du réel visible en renonçant aux conventions classiques. Sur le montage, Sandro Bernardi écrit notamment : « dans ce film, le cinéma est allé jusqu'au seuil du visible, jusqu'aux frontières entre culture et nature. Il y parvient grâce à une utilisation fine du montage qui ne détruit pas la séquence classique mais l'ébranle juste un peu, créant des interstices par lesquels le voile de la représentation semble se déchirer, pour nous laisser à peine entrevoir, ou même juste imaginer, ce qui est derrière. »<sup>1</sup>. Ce qui est derrière, l'invisible suggéré, et les différents liens que tisse Antonioni

---

<sup>1</sup> Sandro BERNARDI, *Antonioni, personnage paysage*, Saint-Denis (Seine-Saint-Denis), Presses universitaires de Vincennes, coll.« Esthétiques hors cadre », 2006, p.96.

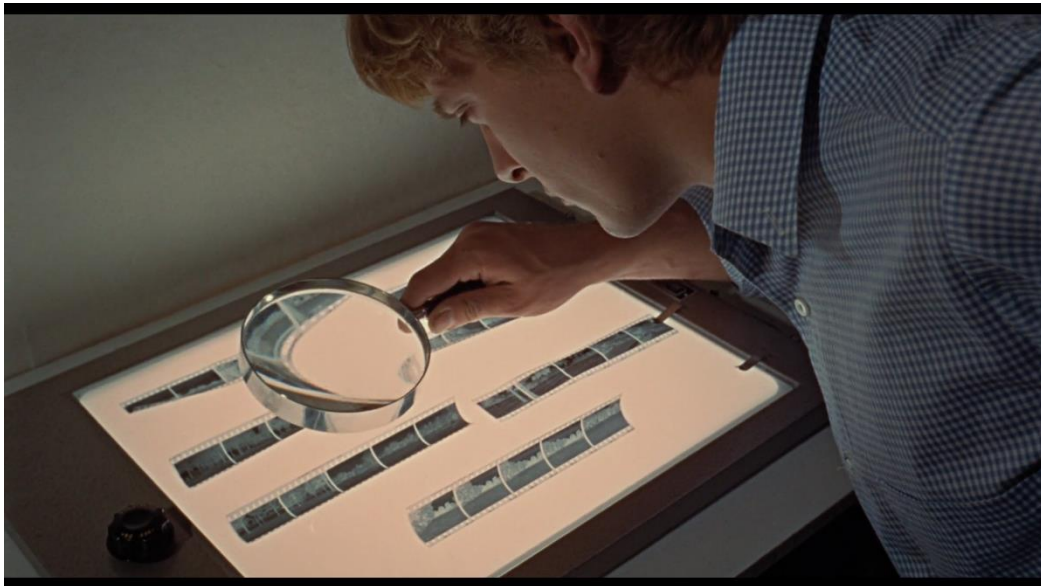
entre ses films et cet invisible seront le centre de notre recherche. Par la suite de sa carrière, Antonioni se détachera plus clairement encore des normes de représentation classique avec des films comme *Blow-Up* ou *Profession : Reporter* où la recherche des limites du visible sera soit traitée plus directement à l'écran avec de longs plans sur des zones évidés, homogènes, soit évoquée au centre même de la narration avec la recherche du cadavre perdu dans la photographie agrandie de *Blow-Up* par exemple. En fonction des périodes, des films, du type de scène et de représentation, la façon d'identifier un point de rupture du visible sera donc différente.

Au-delà de cette découverte d'un réel complexe par la démonstration des limites du visible à travers la représentation, Antonioni semble également exprimer un point de vue sur ce monde visible que sa caméra épouse dans tous ses contours. Les nuages de brumes du *Cri* ou d'*Identification d'une femme (Identificazione di una donna, 1982)* ont une allure inquiétante partagée avec les marécages à la composition innommable qu'on aperçoit dans le *Désert Rouge (Il deserto rosso, 1964)* par exemple. Ou encore, les jardins verts homogènes de *Blow-up* exercent un pouvoir de fascination qu'on retrouve dans le désert de *Profession : Reporter*. Le visible, poussé dans ses retranchements, est souvent mis en scène de façon à interroger, voire à effrayer lorsqu'il s'éloigne de toute possibilité d'identification. Cependant, ces zones troubles de la représentation semblent parfois salutaires aux personnages antonioniens qui trouvent un nirvana au milieu des dunes de sables comme lors de la scène d'orgie de *Zabriskie Point (1970)*. Il s'agira donc de voir au-delà d'une valeur morale, afin de comprendre le rôle attribué par Antonioni au visible, ou plutôt comment il situe la visibilité du monde dans son rapport avec les individus, mais aussi avec la représentation qui en est faite.

Parmi les différentes modalités choisies par Antonioni dans sa recherche des limites du visible, le trouble, c'est-à-dire ce qui n'est ni net ni transparent, sera traité, dans un premier temps,



dans son rapport à la matière, aux éléments naturels qui interagissent physiquement avec les personnages, tel que la fumée ou la pluie. À travers des environnements brouillés, embrumés, aqueux, nous verrons comment Antonioni crée des images d'un monde à la fois cloisonné et ouvert à l'au-delà, confrontant ses personnages aux tourments d'une nature perturbante. Le mouvement comme effet troublant sera également évoqué. Partant des effets de matière du cinéma d'Antonioni, nous nous éloignerons ensuite de l'aspect physique du réel pour observer les formes confuses présentes dans les films du réalisateur italien. Il s'agira d'examiner les surfaces visibles présentes dans des films comme *Le Désert Rouge* ou *La Nuit (La notte, 1961)* pour en constater le trouble des dessins, des contours, et finalement l'impossibilité d'une identification visuelle, claire de l'image proposée. Les effets de reflets, dans leur aspect déformant de la visibilité nous intéresseront pour observer les impasses d'une perception nette des formes. Nous nous questionnerons ainsi sur les liens entre l'œuvre d'Antonioni et certains courants de la peinture abstraite, sur une possibilité de relier des images en prises de vues réelles à des représentations purement picturales. Enfin, parmi les autres modalités d'altération du visible choisies par Antonioni, le voilage et l'obstruction tiendront une place particulière lorsque nous étudierons la question du regard empêché. Qu'il s'agisse du regard des personnages ou du film lui-même, des éléments s'opposent constamment un regard clair du réel. Nous étudierons comment les effets filmiques choisis par Antonioni cherchent à dépasser ce réel inatteignable qu'il capture filmiquement, et enfin, comment *Blow-Up* et *Identification d'une femme* présentent des personnages dans une quête d'invisible similaire au réalisateur.



*Blow-Up* (1966), Antonioni

# La matière trouble, expression des limites physiques du monde

## Des environnements embrumés qui cloisonnent le monde

« Le matin quand je me lève tôt, même en hiver, dehors il y a peu de lumière et souvent un nuage de brume recouvre le fleuve. Il arrive que je l'interroge et qu'il me réponde. N'est-il pas possible qu'un nuage en sache sur le monde beaucoup plus que je n'en sais ? »<sup>2</sup> – Michelangelo Antonioni, *Je commence à comprendre*

Michelangelo Antonioni a grandi à Ferrare, dans la vallée du Pô, région fluviale, brumeuse, d'où il tirera son inspiration pour ses paysages de fiction, ville qui nourrira ce que Bachelard appelle son « imagination matérielle »<sup>3</sup>, et qu'il filmera à de nombreuses reprises, du début à la fin de sa carrière. Parmi ses films tournés dans la région du Pô, *Le Cri*, sorti en 1957, est le plus exemplaire de son traitement de la brume et, plus globalement, des effets de trouble atmosphérique, dans l'œuvre d'Antonioni. Dès le plan générique, le trajet du personnage d'Irma est illustré sur fond de brume, comme pour marquer un type de présence du visible paradigmatique du film, et plus largement des années cinquante d'Antonioni. Toute l'errance existentielle du personnage d'Aldo se fera entourée d'un voile trouble de brume, à l'exception des passages à la station-essence, sorte d'îlot de clarté pour le personnage, correspondant à une histoire d'amour porteuse d'espoir dans

---

<sup>2</sup> Michelangelo ANTONIONI, Enrica ANTONIONI et Jean-Pierre FERRINI, *Je commence à comprendre*, Paris, Arléa, coll.« Arléa-poche », n° 271, 2022.

<sup>3</sup> Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Édition 18., Paris, Librairie José Corti, coll.« Le livre de poche Biblio essais », n° 4160, 2019.

la narration. Pour ce qui est du reste, le visible est mystérieux, filtré, comme endormi : la séquence de la gifle qu'Irma donne à Aldo au milieu d'un village embrumé est représentative de cet état d'endormissement de l'environnement face à une réalité en mouvement, parfois brusque, tous les habitants dans la brume regardant la scène fixement, sans réagir, tel des présences fantomatiques. « Des figures vagues errent dans la brume : tout le monde se connaît, pris dans des conversations incompréhensibles, les vieux enveloppés dans leurs manteaux, les femmes dans leurs châles. Il donne à ce village une apparence que Freud n'hésiterait pas à qualifier d' "étrange ", au double sens de familier et non familier »<sup>4</sup> écrit notamment Bernardi au sujet de cette séquence du *Cri*, en l'associant au concept d'« inquiétante étrangeté ». Dans *Identification d'une femme* (1982), la séquence de traversée du brouillard par le couple de protagonistes marque de façon encore plus évidente l'entrée dans un nouveau monde, dans un visible incertain, opaque. Ce « rappel » des environnements brumeux de la plaine du Pô dans ce film très urbain accentue l'importance de la brume comme perturbateur du visible à la puissance toute particulière, utilisée par Antonioni comme un élément narratif à part, forçant le conducteur de la voiture à sortir de son véhicule pour lire les panneaux invisibles à plus de dix mètres. Mais la brume ne bloque pas que la vision des personnages, elle les englobe, les fait disparaître comme dans *Le Désert Rouge* lorsque le personnage de Monica Vitti, Giuliana, voit les gens qu'elle connaissait lui devenir inconnu, absorbés par une matière blanchâtre. Ces « amis » ne sont plus que des figures inquiétantes, des silhouettes floues, infectées par la force troublante de la brume. Giuliana, personnage soumis à une peur paranoïaque du monde extérieur, prend alors la fuite et s'isole de la brume à l'autre bout du port. Elle fuit l'instabilité du visible, à la recherche d'un air plus clair.

---

<sup>4</sup> Sandro BERNARDI, *Antonioni, personnage paysage*, op.cit. p.82.



*Le Cri* (1957), Antonioni



*Le Désert Rouge* (1964), Antonioni

Or, dans les films d'Antonioni, le visible ne s'éclaircit que sur de courtes distances. Le ciel, très souvent nuageux, et donc trouble, marque ainsi les limites de la vision du monde. Dès *Chronique d'un amour* (*Cronaca di un amore*, 1950), les nuages semblent former une cloche blanche au-dessus de la ville que traversent les personnages, comme pour les enfermer sous une coupole d'atmosphère. Dans *Le Cri*, on retrouve un ciel opaque, où l'excès de matière trouble a fini par prendre le dessus sur toute visibilité du ciel. Ainsi, à plusieurs reprises, les personnages antonioniens vont chercher à dépasser cette limite du ciel et des nuages par des voyages en avion dans *L'Eclipse* (*L'eclisse*, 1962) et *Zabriskie Point* (1970) notamment. En montant au-dessus de cette barrière du visible, en intégrant cette matière composée « de gouttes d'eau et de neige », comme l'explique le conducteur d'avion dans *L'Eclipse*, les personnages seront souvent pris d'une euphorie rare dans le cinéma d'Antonioni, contemplant une ville brouillée par le filtre des nuages vus du dessus, échappant quelques temps à la prison de la ville moderne. Les mouvements de l'avion conduit par Mark dans *Zabriskie Point*, nettement au-dessus d'une ligne de nuages semblant délimiter la frontière avec « la vraie vie » à laquelle il essaye d'échapper, forment une chorégraphie paisible et lente.

Ainsi, brume et nuages forment des barrières naturelles au visible des personnages, les rendant tristes, leur faisant perdre leurs repères. À ce titre, la séquence finale de *L'Avventura* démontre parfaitement la puissance naturelle des éléments de matières troubles face à des individus impuissants. En isolant d'abord par des gros plans le visage de Monica Vitti (Claudia) en larmes, sur fond de brume opaque, le réalisateur associe sa détresse à un monde gris, un monde à la visibilité transitoire. Le dernier plan du film élargit cette idée aux deux protagonistes du film : Sandro, assis sur un banc, contemple avec Claudia à ses côtés une montagne au loin, bercée de brume, et surplombée par un ciel opaque dont la texture des nuages qui s'enchevêtrent marque la présence

bien matérielle. Ils sont filmés de dos en plan d'ensemble avec une ligne d'horizon assez basse pour que la tête de Monica Vitti soit située au niveau des nuages ; un bâtiment en pierre prend la moitié du cadre. Ils pleurent après la découverte de la tromperie de Sandro. Les personnages à l'écran sont similaires à la montagne qu'ils contemplent, isolés et entourés de brume, incapables de bouger, de connaître un monde net, à la visibilité plus simple, qui n'est qu'à côté d'eux. Les enjeux sentimentaux, existentiels, semblent constamment coïncider avec les enjeux de visibilité chez Antonioni. En cloisonnant le visible autour d'eux, Antonioni condamne ses personnages à des vies sans clarté.

En dehors de la brume et des nuages, l'eau est aussi une matière trouble qu'Antonioni utilise pour cloisonner ses personnages, les entourer d'un visible incertain. L'île de *L'Avventura*, entourée d'une eau agressive, sur laquelle vont s'isoler les protagonistes du film, est symbolique à cet égard. « Les îles me dépriment, toute cette eau autour » va jusqu'à déclarer le personnage de Patricia. Dans *Le Désert Rouge*, la plateforme maritime sur laquelle va s'isoler le personnage de Giuliana semble jouer le même rôle. Ces échappées, que ce soit pour des vacances ou par peur du monde extérieur, ne mènent qu'à des endroits à l'ancrage instable du point de vue du visible. L'environnement des personnages reste confus.

La valeur trouble de l'eau, capable de se mêler à d'autres matières, de faire effet de transparence et de matière lorsqu'elle entre en contact avec des objets divers, est clairement mieux visible dans le cas des rues pluvieuses, recouvertes d'eau reflétant la lumière, qui sont légion dans l'œuvre du cinéaste italien, principalement au début de sa carrière. Dès son premier film de fiction, *Chronique d'un amour*, les rues sur lesquelles se baladent les amants sont mouillées, troubles de liquidité. Mais c'est surtout lors des scènes de nuit que l'eau de pluie se reflète avec le plus de

brillance sur les sols des rues et prend toute sa dimension tragique, dans des scènes comme l'abandon de Rosetta par Lorenzo dans *Femmes entre elles (Le amiche, 1955)* par exemple, où la rue pluvieuse devient un lieu de désolation dans son apparence liquide. A ce sujet, Gaston Bachelard, dans son essai *L'eau et les rêves*, évoque les mélanges d'eau et de nuit : « comme l'eau est la substance qui s'offre le mieux aux mélanges, la nuit va pénétrer les eaux »<sup>5</sup>, et de ce mélange naissent, selon lui, des sentiments d'une grande mélancolie : « L'eau mêlée de nuit est un remords ancien qui ne veut pas dormir... »<sup>6</sup>. Ces remords, on peut par exemple les sentir dans une scène comme la fin de *La Dame sans camélias (La signora senza camelia, 1953)*, où les routes mouillées qui mènent au studio où le personnage d'actrice s'apprête à jouer dans un film de série B semblent accentuer l'émotion d'une scène qui conclut le voyage de l'actrice vers la déchéance. Les grands espaces mouillés, où des gens errent de façon aléatoire, donnent une vision désolée de l'espace qui entoure le personnage joué par Lucia Bosè. Plus tôt dans le film, la séquence où ce personnage d'actrice visite un cinéma désert devant lequel une grande flaque d'eau se trouve, alors qu'elle ne joue plus au cinéma, semble aussi marquée de ces remords dont parle Bachelard. A noter que l'eau peut également jouer un rôle troublant dans la narration des films, comme lorsque le mari que l'on devait assassiner dans sa voiture à la fin de *Chronique d'un amour* finit par glisser sur une flaque d'eau pour s'échouer dans un canal desséché où il disparaît avec les flammes de sa voiture. Ce type de fin tragique liée à des rues pluvieuses, à la visibilité trouble, deviendra symptomatique de cette période d'Antonioni et sera ré-utilisée par Wim Wenders lors de la dernière séquence de *Par-*

---

<sup>5</sup> Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, op.cit. , p.118.

<sup>6</sup> *Ibid*, p.119.



*delà les nuages* (*Al di là delle nuvole*, 1995) - dernier long-métrage d'Antonioni où Wenders réalise les interludes - lorsque le personnage principal partira dans une rue pluvieuse de la même façon que Guido à la fin de *Chronique d'un amour*, après avoir quitté son amante, Paola.

La poussière, également, lorsqu'elle est soulevée par le vent fait effet de trouble sur l'environnement des personnages. Dans l'épisode italien des *Vaincus* (*I vinti*, 1953) notamment, lors d'une scène de fuite d'un jeune homme recherché sur un chantier, ou encore lors des premières images des *Gens du Pô* (*Gente del Po*, 1943), premier court-métrage documentaire d'Antonioni, où des sacs soulevés par des travailleurs dégagent une poussière épaisse quand on les manipule. Cela nous amène à penser les effets visibles d'une matière trouble d'origine non pas naturelle mais industrielle, produite par l'homme. L'exemple le plus marquant, évidemment, provient du *Désert Rouge*, où la machine semble avoir contaminée le monde et sa visibilité par les effets de brouillage de la fumée industrielle. Lors des premières minutes du film, la fumée épaisse des usines déborde du cadre, surgit de partout, jusqu'à l'intérieur même de l'usine sous forme de geyser. L'horizon disparaît derrière les écrans de fumée épaisse envahissant l'espace fictionnel : les personnages sont confrontés à un monde limité, dont les lignes du visible sont constamment redéfinies par les mouvements du trouble industriel. Dans son documentaire *Chung Kuo* (*Chung Kuo, Cina*) sur la Chine en 1972, l'image semble constamment être recouverte par un voile de poussière grise, filtrant la visibilité des images urbaines montrées. Les plans de Shanghai sont frappants à ce niveau, la ville est embrumée de pollution : une pollution dont l'origine est montrée quelques minutes après le début de la troisième partie du documentaire, lorsque la fumée partant des usines de la ville vient nous rappeler les images du *Désert Rouge* évoquées plus tôt. La fumée jouerait donc un rôle d'envahissement du réel et de sa visibilité dans les films d'Antonioni ; l'homme contamine la nature, mais contamine également son espace et la perception qu'il porte dessus. Dans *L'Avventura*, une

séquence de gros plans où Claudia et Sandro s'embrassent sur une plaine au bord d'un chemin de fer est interrompue par un panoramique en plan large d'un train laissant derrière lui une grande trace de fumée grise. Sur le plan suivant, un train passant à toute vitesse à côté d'eux vient réveiller le couple. L'industrie interrompt l'amour, trace un sillage d'une fumée nette pour perturber des visages qui semblent s'entremêler, l'effet brouillant de la fumée devient alors effet tranchant et casse la narration. Cela nous mènera, plus tard, à des considérations sur un potentiel écologique du cinéma d'Antonioni.

Cette contamination visible de l'homme par l'homme, on la retrouve à travers la présence importante de personnages fumeurs dans des films comme *Le Cri*, *Profession : Reporter* ou encore *Identification d'une femme*. Par les petites zones de troubles formées par les fumées de cigarettes, les personnages paraissent traîner avec eux un fardeau lié à l'opacité de leur existence, ce qui est notamment le cas des personnages errants que sont Aldo (*Le Cri*) et David Locke (*Profession : Reporter*). Lorsque cette fumée de cigarette est partagée dans une même atmosphère par plusieurs personnages, elle acquiert alors, souvent, une valeur mondaine, de trouble festif, volontaire et lancinant, comme dans la réception à la fin de *L'Avventura*, ou dans la villa des Gherardini dans *La Nuit* où le trouble des cigarettes s'associe facilement à un trouble des sentiments (le personnage qui aborde Jeanne Moreau lors de la réception est présentée la première fois une cigarette à la bouche).

Pour terminer sur ces environnements troublés qui captivent les personnages autant qu'ils cloisonnent leur perception du monde, il nous semblait juste d'évoquer les représentations d'environnements embrumés à l'intérieur des films mêmes, c'est-à-dire les cas où les personnages mêmes des films observent des œuvres ou des images représentant des paysages embrumés. Dans *L'Eclipse*, par exemple, on surprend Vittoria en train d'admirer des photographies d'Afrique et

notamment de chutes d'eau brumeuses du fleuve Zambèze qu'elle regarde longuement. À travers ces paysages embrumés, Vittoria dépasse les limites de son environnement à elle en rêvant d'un ailleurs qu'elle ne connaît pas, cas psychologique récurrent dans les films d'Antonioni. Les représentations de paysages semblent doter d'une importance particulière : dans *Blow Up*, l'antiquaire refuse de vendre des tableaux de paysage à Thomas en prétextant qu'il n'y en a plus. Thomas sort alors de la boutique avec une hélice qu'un plan en contre-plongée montre au milieu d'un ciel nuageux : Thomas compense sa frustration d'une envie d'ailleurs par cet achat compulsif d'un bout d'avion. Parmi les autres exemples de paysages nuageux, on notera un tableau à l'entrée de la maison du réalisateur Niccolo dans *Identification d'une femme*, ou encore le tableau peint par Marcello Mastroianni dans un interlude de *Par-delà les nuages* où la représentation fait lieu de presque parodie du paysage antonionien, mêlant brume montagnaise et usines fumantes rappelant *Le Désert Rouge*.

En plaçant ses acteurs dans des environnements brumeux, Antonioni semble donc d'abord placer les limites du monde visible de façon matérielle, concrète et imposante, mais aussi de façon psychologique. En même temps, le cinéaste ouvre des possibilités d'ailleurs, d'un monde élargi par le cadre des représentations qui fascinent les personnages.



*L'Avventura* (1960), Antonioni



*Chronique d'un amour* (1950), Antonioni

## Une nature perturbée liée aux corps en mouvement

Après avoir étudié un état fixe de la matière, immuable, exerçant un pouvoir contraignant sur la perception du monde des personnages, il est bon de préciser que l'être humain interagit avec la matière trouble dans les films d'Antonioni et que le visible se perturbe également à cause des corps en mouvement. On remarque, en effet, une corrélation souvent forte, dans les films d'Antonioni, entre un mouvement pulsionnel, parfois intime, provenant d'une intériorité orageuse, elle-même perturbée, des personnages, et les mouvements de la nature : le rapport se faisant soit de façon métaphorique, soit de façon directe par une interaction physique. L'érotisme, ainsi, joue parfois un rôle insidieux dans les apparitions du trouble à l'écran. Pour prendre un exemple cité plus haut, la fumée de cigarette, dans *Identification d'une femme*, est souvent originaire d'une tension érotique entre les personnages, notamment lorsque Niccolo et Mavi dans les premières scènes du film s'allument mutuellement leurs cigarettes. Les mouvements de la fumée recrachée sont alors chargés d'une valeur sensuelle, d'une tension provenant d'un lien métaphorique. Ils « s'allument » l'un et l'autre.

Mais au-delà des rapports entre l'individu et le monde, la nature elle-même semble dotée, dans les films d'Antonioni, d'une force pulsionnelle, d'une vitalité qui l'agite en soi. La première séquence du *Mystère d'Oberwald (Il mistero di Oberwald, 1981)* est à ce titre exemplaire : la partie de chasse est filmée en série de gros plans et de zooms sur une nature couverte de pluie, on y aperçoit notamment des escargots avant qu'un panoramique rapide, comme guidé par la puissance

troublante de la nature, nous amène vers un courant d'eau rapide. La sensation d'une grande vitalité insaisissable se dégage alors des images altérées par la pluie diluvienne qui s'abat sur la forêt. Dans *Profession : Reporter*, le mouvement vient du vent qui soulève le sable s'échappant des roues de la jeep avec laquelle Jack Nicholson s'est enfoncée dans le désert. Le mouvement de la nature trouble la vision du personnage et cause alors son désespoir et sa colère, alors qu'il tape contre le sol. Dans *L'Avventura*, c'est la mer agitée, vue depuis le bateau et l'île, qui semble habitée par des forces pulsionnelles, jusqu'au point où le personnage d'Anna, comme attiré par les vagues troubles, se jette dans la mer.

Ainsi, l'eau en mouvement semble dotée d'une force agissante sur les personnages antoniens, notamment la pluie, souvent synonyme de trouble amoureux. Dans *L'Avventura* encore, ou *La Dame sans camélia*, les séquences en train représentent ce lien entre trouble amoureux et trouble visible. Dans les deux cas, de la pluie est visible à travers les fenêtres sur fond de paysage mouvant, et dans les deux cas le couple filmé traverse une crise, qu'elle soit liée à la moralité de leur amour ou aux liens professionnels tendus qui les concernent. *Le Mystère d'Oberwald*, lui, présente également un rapport à l'eau troublée, mouvementée, comme métaphore des relations amoureuses complexes des personnages : un insert sur un saut rempli d'eau placé dans le montage juste avant le baiser entre la reine et Sebastiano confirme cette intuition. Le trouble amoureux de cette relation « interdite » se reflète formellement par une matière liquide que l'œil ne parvient pas à saisir dans sa stabilité.

Ce lien, au final assez courant, entre une liquidité trouble et des sentiments perturbés, nous amène à la question des larmes, formées elles aussi de liquidité et provoquant une perception floutée du visage de la personne sur lesquelles elles tombent. On les retrouve dans *La Nuit* sur le visage de Jeanne Moreau lors de la rencontre avec Tommaso dans sa chambre d'hôpital, ou dans *Le Cri*

lorsque Aldo abandonne Andreina un soir de pluie, et qu'un travelling arrière suit l'avancée progressive de la jeune femme lentement pénétrée par des sentiments de mélancolie faisant surgir le trouble sur ses joues. Le trouble extérieur de la pluie déborde son affect jusqu'aux larmes. Cette équivalence des liquidités dans un imaginaire mélancolique de l'eau est notamment pensée par Bachelard alors qu'il commente des écrits d'Edgar Allan Poe ; il écrit sur la « *teinture de la peine universelle*, la teinture des larmes. Elle fait de l'eau de tous ces lacs, de tous ces marais, l'eau-mère du chagrin humain, la matière de la mélancolie. »<sup>7</sup> Chez Antonioni, le mouvement de l'eau semble ainsi relier un visible trouble à des enjeux sentimentaux, repoussant les limites de la perception par une plongée dans l'intériorité. Pour ce qui est des effets de trouble sur le visage, on notera la présence de peinture dans les premières images d'archives des *Vaincus* ou encore de sang lors des plans sur les manifestations étudiantes dans *Zabriskie Point*, mais enfin et surtout de sueur avec les exemples marquants de *Profession : Reporter* et *Oberwald*. Dans le cas de la sueur, la liquidité semble agir plutôt comme un fluide vital que comme un agent mélancolique. Dans *Oberwald*, notamment, le poète anarchiste surgit de derrière le tableau de l'ancien mari de la reine le visage suant et blafard, comme vidé de ses forces vitales. Dans *Profession : Reporter*, la sueur marque simplement le manque d'eau du personnage après sa traversée du désert.

Pour en finir avec l'eau mouvementée et ses diverses variations, il est nécessaire d'évoquer le pouvoir érotique qui relie l'eau et les personnages chez Antonioni. Une séquence du *Cri* présente de façon subtile par son montage la corrélation entre les eaux tourmentées et le désir de rapprochement physique entre deux personnages : lors d'une course de petits bateaux organisée sur le fleuve du Pô, Aldo observe l'action accompagnée d'Elvia, son ex-femme. Au fur et à mesure de la séquence, les plans sur les bateaux traversant le fleuve à toute vitesse se font de plus en plus

---

<sup>7</sup> Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, op.cit. p.78.

larges et de plus en plus courts, tandis que les plans sur Aldo et Elvia se font, dans la globalité, de plus en plus proches et longs en durée. Le rapprochement des deux personnages (Elvia attrape le bras d'Aldo) est souligné dans son intensité par les nombreux plans de bateaux rapides insérés dans le montage. Le montage lui-même est troublé par la force naturelle de l'eau mouvante et l'effet narratif et métaphorique est une suggestion d'un lien érotique possible entre les personnages, mais aussi avec la nature. De nombreuses scènes de la filmographie du cinéaste italien viendront confirmer cette possibilité avec des moments d'effusion sensuelle et sexuelle filmée dans des contextes de brouillage matériel, naturel. *La Nuit*, tout d'abord, présente une séquence mémorable à ce sujet, où une pluie s'abattant sur la demeure de Gherardini provoque un déchaînement dionysiaque parmi une audience bourgeoise, jusque-là plutôt amorphe, qui se met à plonger dans les piscines de la villa, à embrasser des statues, prise par une folie au bord de la lubricité apparue en même temps que la matière trouble. Alors que les personnages fondent visuellement derrière les filets de pluie qui tombent, l'espace pluvieux n'est plus désolation, n'est plus comme dans les années 50 antonioniennes, ou chez les romantiques du XIX<sup>ème</sup> siècle, une « "grisaille liquide", enfermant le corps dans l'ennui, ou encore vécue comme un élément menaçant qui accentue la dépression du moi »<sup>8</sup> mais érotisme, extériorisation du moi de façon corporelle. Dans *Identification d'une femme*, l'eau mouvante est associée par le rêve ou le souvenir de la pratique de canoë par Mavi à l'érotisme du rapport sexuel entre elle et Niccolo. La violence des vagues filmées en plans rapprochés nous amène à la violence du désir sexuel observée directement dans la séquence suivante. Mais là où, comme nous venons de le voir, une nature, mouvante, troublée, amène l'érotisme, la pulsion chez les personnages, le rapport en sens inverse existe également chez

---

<sup>8</sup> Corinne MAURY, *L'attrait de la pluie*, Crisnée, Belgique, Yellow Now, coll.« Côté cinéma. Motifs », 2013, p.6.





*La Nuit* (1961), Antonioni



*Zabriskie Point* (1970), Antonioni

Antonioni. Ce n'est plus l'eau qui est concerné mais le sable cette fois avec des rapports sensuels, amoureux, voire orgiaques pratiqués au milieu d'une plage ou d'un désert, provoquant des fumées de sable dans l'air en raison des corps en mouvement des personnages. Dans *Femmes entre elles*, la plage et les éléments naturels qu'on lui associe (vagues, sable) semblent faire ressortir l'aspect pulsionnel, voire violent de certains membres du groupe d'amis qui finiront par se disputer. Alors que Rosetta se jette vers la mer et les vagues dès son arrivée, comme attirée par une force supérieure, d'autres personnages profitent de l'occasion pour coucher ensemble, sur le sable, se pensant à l'abri des regards, comme César et Mariella surpris en train de s'embrasser. Les vagues en arrière-plan et le sable troublant la visibilité de leurs corps nous indiquent la présence d'une force mouvante naturelle, limitant le visible, associée à l'effusion des sentiments. L'orgie de *Zabriskie Point* reste, cependant, l'exemple le plus claire de l'action du corps de l'homme sur un brouillage du visible naturel. D'abord, par petites touches, les amants se recouvrent de sable et se déshabillent progressivement, avant que par un effet d'accumulation de prises de vues, de personnages et donc de mouvements, la vallée morte ne prenne vie : « Le sable donne forme au vent, comme le dit Antonioni dans l'un de ses récits, *La Réalité et le cinéma direct* ; il est souvent présent dans cette scène, il remplit l'écran, efface le soleil, couvre la peau des innombrables amants qu'on voit jaillir de la terre »<sup>9</sup> écrit Sandro Bernardo sur cette séquence où les personnages se fondent dans le paysage dans un montage très découpé qui rend la séquence irréaliste, en plus d'un sable qui empêche une visibilité claire. L'amour semble donc chez Antonioni capable d'effacer le visible, de revitaliser le réel en le brouillant.

Cette sensualité associée au trouble, Antonioni l'attache parfois directement aux corps de ses interprètes féminines avec des tenues perméables au regard. Les mouvements mêmes des corps

---

<sup>9</sup> Sandro BERNARDI, *Antonioni, personnage paysage*, op.cit. p.136.

deviennent visibles mais d'une façon trouble, vus à travers le filtre de tissus entre transparence et netteté. On citera comme exemples les tenues de Paola dans *Chronique d'un amour* : qu'il s'agisse d'une luxueuse robe de soirée noire avec paillettes qu'elle porte dans un bar, d'une tenue de nuit, ou de nylons qu'elle porte sur elle, une transparence plus ou moins forte est toujours présente sur son corps. Dans *Le Désert Rouge*, un gros plan devant une cheminée (comme pour suggérer le désir brûlant qui érupte plus tard dans la scène) nous montre des pieds féminins visibles à travers des collants ; ce motif des collants qu'on retrouve également dans *Blow-Up* où les jambes de Jane Birkin et sa comparse sont perceptibles à travers des collants de couleurs différentes alors qu'elles cherchent à se faire photographier par Thomas. Enfin, dans le dernier film de sa carrière, un épisode du film à sketches *Eros* (2004) nommé *Le Périlleux enchaînement des choses*, le vêtement transparent ne retient plus aucune visibilité sexuelle, alors que la protagoniste féminine est vue seins nus dès les premiers plans du film avant d'enfiler un t-shirt rouge, laissant voir son corps nu par une transparence toujours assez lisible. Là où le tissu trouble faisait effet d'érotisme dans les premiers films d'Antonioni, ce motif est quasiment détourné dans ce dernier film où le niveau de transparence sur le corps instauré dès les premiers plans tue toute tension érotique liée au trouble : la crise du couple à l'écran dans ce court-métrage est alors, elle aussi, tout à fait claire.

Mais si le vêtement ne peut plus servir au trouble érotique chez Antonioni à partir du début des années 80, les mœurs de l'époque ayant changé, la nudité au cinéma étant devenue monnaie courante<sup>10</sup>, le réalisateur parvient cinématographiquement, c'est-à-dire par les images en mouvement, à recréer un trouble érotique directement associée aux corps nus, mais vus pendant l'acte sexuel dans un mélange de plans portant à confusion sur la visibilité des scènes. La peau devient la matière trouble grâce aux mouvements des corps que la caméra ne parvient pas tout à fait à

---

<sup>10</sup> Pour plus de nuances, Alain Bergala, *Une encyclopédie du nu au cinéma*, Yellow now, 1994.

retranscrire nettement. Dans *Eros*, par exemple, les corps qui s'accouplent lors de la scène de sexe du court-métrage d'Antonioni sont filmés par une multiplicité de plans rapprochés à droite et à gauche de l'acte qui portent à confusion sur la nature des corps vus : on ne sait plus exactement quel bout de peau appartient à l'homme ou à la femme. La peau devient une matière parfois indiscernable, au même titre que les grains de sable qui s'envolaient dans la séquence d'orgie de *Zabris-kie Point*. Dans les deux derniers longs-métrages d'Antonioni, la peau devient en réalité déjà importante comme surface physique que les personnages essaient d'appréhender (tout comme ils essaient d'appréhender la nature dans les films précédents), qu'ils parcourent de leurs doigts comme le fait Silvano sur le corps de Carmen dans *Par-delà les nuages*, alors que la mise en scène accentue le contact des deux peaux par une série de gros plans. Dans *Identification d'une femme*, le trouble des vagues violentes vues en flash-back se mêle, dans l'imaginaire du spectateur, au trouble des peaux qui se mélangent dans le rapport sexuel de Niccolo et Mavi montré juste après. De façon générale, l'érotisme joue, dans le cinéma d'Antonioni, le rôle d'un point de limite du visible, où matériellement les frontières deviennent flous, qu'elles soient naturelles ou charnelles.

A l'origine du mouvement trouble, on retrouve encore une autre matière, elle-même troublée, à savoir l'alcool, liquide déclencheur d'une tension qui amène souvent à la mise en déplacement des corps. Dans *Le Cri*, par exemple, c'est le personnage du grand-père, accro à la bouteille, qui amène du trouble dans la vie du couple de la station-essence en s'amusant à faire tomber un camion de tomates et légumes d'un voisin. L'alcool aide alors à un retour à une forme d'innocence, une proximité à la nature dans son aspect chaotique. Il peut aussi stimuler plus subtilement une envie de mouvement, la pensée d'un mouvement, suggérer un possible en dehors de la stabilité nette. La séquence du jazz-club/bar de *La Nuit* démontre justement les liens entre alcool et mouvement sur fond d'érotisme étrange, presque nostalgique. Alors qu'un couple de danseurs noirs,

peu vêtus, distraient des couples de bourgeois blancs, en tenue de soirée, dont celui formé par Mastroianni et Jeanne Moreau, un jeu de mise en scène sur l'alcool se met en place afin de mettre en relation par le montage les danseurs et le couple de protagonistes. Alors que la danseuse intègre un verre d'alcool dans sa danse qu'elle place d'abord sur son crâne, puis entre ses jambes, des mouvements de caméra accompagnent sobrement les mouvements lancinants sous-tendus par la musique jazz du bar. Un gros plan en plongée sur Jeanne Moreau, verre d'alcool à la main suit dans le montage : elle remue lentement son verre et le pose sur table avant de mimer avec ses doigts une danse proche de celle pratiquée devant elle. Son corps, à plus faible échelle, semble avoir été contaminée par les mouvements des danseurs, le lien se faisant par la texture trouble du verre d'alcool à l'image. Elle dit ensuite avoir une idée à son partenaire en mettant son doigt sur sa tête, là où se trouvait le verre d'alcool de la danseuse. Quelques minutes après ce spectacle divertissant, le personnage de Jeanne Moreau propose d'aller voir les Gherardini, de se mettre en mouvement, alors qu'elle était réticente à ce sujet plus tôt dans le film. Dans cette séquence, la fumée des cigarettes, l'alcool instable, les mouvements des danseurs et la musique jazz semblent tous se mêler dans un même effort troublant sous les associations du montage antonionien. L'envie d'ailleurs des personnages antonioniens, symbolisée ici par la danse aux tendances érotiques (la danseuse porte d'ailleurs des bas-résilles), à la fantasmagorie exotique qui attire les personnages bourgeois attablés, est directement effective dans son effet mouvant sur le personnage de Jeanne Moreau, vraisemblablement ivre d'un alcool que la danseuse finit par boire également.

Cela nous amène donc à penser le mouvement plus directement comme effet troublant, conséquence d'un « problème » cinématographique dans son aspect imitatif de la vision humaine : les mouvements rapides ne sont pas nets lorsqu'ils sont vus à 24 images par seconde. Dans *Chro-*

*nique d'un amour*, par exemple, une apparition étrange et très éphémère au début d'un panorama vers la droite, vient nous interroger sur cette limite du visible propre au mouvement : quelqu'un lance une balle de tennis contre un mur. Ainsi, au lieu de clairement percevoir la balle dans tous ses états lors du lancer, une sorte de filet de lumière, de la même teinture que la balle, est formée en longueur par la perception de la caméra lorsque l'objet traverse le cadre à trop grande vitesse. Sa perception claire est impossible, l'effet troublant semble ici placé de façon quasiment gratuite par Antonioni, comme un élément de paysage fortuit. On observe une insistance plus évidente sur cet aspect dissolvant du mouvement sur l'image lors des trajets en avion respectifs de *L'Eclipse* et de *Zabriskie Point* : le démarrage de l'avion de *L'Eclipse* nous présente ainsi des plans sur le sol, vus depuis le point de vue du véhicule, qui dissolvent le réel, le rendent flou. Il est intéressant de noter que cette fois ce n'est plus l'objet en mouvement qui est flou, mais le reste du monde qui reste immobile, vu depuis l'objet en mouvement. Dans *Zabriskie Point*, lors d'une séquence où Mark survole le désert, rappelant par ailleurs *La Mort aux trousses* d'Hitchcock, l'avion se rapproche du sol et des plans filmés du point de vue de l'avion, quasiment à raz-de-terre, nous montrent un sol désertique déformé par l'incapacité de l'optique de la caméra à le saisir dans sa netteté à cause du mouvement. Ces deux séquences, à l'opposé des exemples où on l'on voit un objet en mouvement flou chez Antonioni (ventilateur, hélices, etc.), renversent alors le rapport à la vision des personnages lors de moments d'extase. Le réel, déformé, apparaît alors peut-être dans une forme plus humaine, plus proche de la vérité intérieure des personnages.

En conséquence, Antonioni montre également dans ses films des mouvements humains troubles, comme dans *L'Eclipse*, où les bras des hommes travaillant à la bourse s'agitent dans tous les sens, formant une masse informe trouble. D'une autre façon, le mouvement humain peut causer

un trouble naturel, comme lorsque Niccolo et Mavi se disputent dans leur voiture dans *Identification d'une femme* : de la buée se forme alors sur le pare-brise et le couple sombre dans l'invisible. Alors que l'homme continue obstinément de conduire et que la femme hurle, la transparence du pare-brise devient inutile, le pulsionnel prend le dessus sur l'utilitaire et le rationnel avec cette irruption de la buée. On notera également que les cheveux bougent souvent chez Antonioni, obstruant une visibilité claire du visage par un voile de trouble lié au mouvement : c'est le cas des cheveux d'Anna sur le bateau et de Claudia sur l'île dans *L'Avventura* et des cheveux de Daria dans le désert de *Zabriskie Point*. Le mouvement du vent agit directement sur le mouvement humain, le trouble provient ici d'un élément naturel. Le mouvement humain et le mouvement des choses naturel ne cessent d'interagir pour pousser le visible dans ses limites : le personnage est pensé comme un élément naturel aussi.

Les animaux en mouvement produisent également du trouble chez Antonioni, et notamment les chevaux : dans *Identification d'une femme* par exemple, lors du passage à la campagne de Niccolo avec Ida, les queues en mouvement des chevaux font effet de trouble de la même façon que les cheveux humains. Dans *Chung Kuo, La Chine*, on observe également des chevaux, cette fois lâchés dans la nature, laissant une énorme trainée de poussière derrière eux, de façon similaire à certains véhicules, comme, un exemple parmi tant d'autres, la voiture de Daria dans *Zabriskie Point*, traversant le désert à toute vitesse, en ne laissant qu'un visible trouble derrière elle. La jeunesse de Daria (et de Mark plus tôt dans le film) impacte le réel par son mouvement et ses conséquences visibles. Ici, c'est par le prisme du véhicule que cette fougue, quasiment animale donc, s'exprime sur la nature. On notera également le requin de *L'Avventura*, dont on repère à peine la présence dans le cadre (un aileron apparaît rapidement) mais qui existe principalement par le mouvement qu'il provoque chez les protagonistes lorsqu'Anna se débat dans l'eau en criant

un signal d'alerte. Ce sont alors les effets d'une nature invisible (Anna dira avoir inventé l'histoire du requin) qui provoque les mouvements de la matière, rendant compte d'un imaginaire de l'eau comme lieu inconnu, lieu d'angoisse.

Enfin, la nature en mouvement trouble la vision par un élément, une matière jusque là non évoquée par notre étude : le feu. Le mouvement des flammes, en effet, présent dans quelques films d'Antonioni, est souvent l'un des plus agressifs sur la visibilité, ne laissant que peu de place au trouble, à la visibilité des interstices, agissant comme un destructeur de la visibilité. Dans *Le Désert Rouge*, les flammes qui s'échappent de l'usine sont effrayantes de rapidité, elles apparaissent à un rythme agressif qui représente une certaine monstruosité du monde industriel représenté dans le long-métrage. Plus tard dans le film, On utilisera le feu d'une cheminée, plus directement pour sa valeur destructive afin de brûler les morceaux de bois qui composent la cabane dans laquelle les personnages se retrouvent. Les objets perdent une partie de leur visibilité derrière les flammes, pour finalement ne plus exister du tout. La volonté de destruction du feu dans cette séquence semble agiter les personnages qui se mettent en mouvement de façon parfois euphorique, comme les flammes qui dansent dans la cheminée. Dans *Profession : Reporter*, le personnage principal, dans son jardin, réalise un grand feu dans son jardin sous les yeux de sa femme, Rachel, qui le surprend, alors qu'il s'apprête à refaire sa vie, changer d'identité lors de son prochain voyage. Jack Nicholson semble excité par le pouvoir des flammes à travers lesquelles on le voit sourire en transparence. Le feu permet de repartir au départ, il est volonté de cohésion entre les choses, toutes réduites à la cendre sous son effet. Cette volonté d'un retour à la poussière derrière les effets d'une matière trouble peut nous interroger sur une valeur presque mystique des éléments troubles chez Antonioni, que nous étudierons dans notre prochaine partie.



Le mouvement de la nature et des hommes, en tout cas, reste une source évidente pour Antonioni d'effets de matière perturbant, limitant notre vision du réel, en même temps qu'ils nous interrogent sur l'essence de la nature et des hommes, qui se mêlent dans leur apparence floutée tout en interagissant de façon décalée, permettant quand même de les distinguer.



*L'Avventura* (1960), Antonioni

## La mise en scène d'une religiosité de la matière

Initiateur de plusieurs mouvements du réel que nous venons d'observer, le vent, force invisible, agit de façon étrange sur le visible, dans les creux de la narration antonionienne, souvent lors de moments flottants où l'impression d'un recul sur la réalité qu'on observe se fait ressentir. L'exemple des cheveux au vent de Monica Vitti dans *L'Avventura*, déjà cité plus tôt, est intéressant pour exprimer ce sentiment d'étrangeté que procure les interventions du vent. Ici, le déplacement des cheveux sur le visage intervient lors d'un silence, d'un creux de conversation, un moment de doute aussi, sur l'existence d'un amour ou non entre Claudia et Sandro. Le trouble manifesté par le vent exprime une instabilité du monde. De façon plus claire, dans *L'Eclipse*, lors d'une séquence d'errance nocturne liée à la recherche d'un chien, le personnage de Monica Vitti s'arrête quelques secondes, dans un visible obscur, opaque, pour observer les mouvements de porte-drapeaux bousculés mystérieusement par le vent : le vent, dans son pouvoir de fascination, arrête l'action entamée par la protagoniste et prend possession du visible. Plus tard dans le film, lors d'un moment clé de la narration, alors que Vittoria et Pierro viennent de se promettre de se revoir, une intervention du vent, secouant les feuilles sur le bureau de Pierro (ainsi que le rideau blanc de la fenêtre, tout d'un coup fantomatique) semble plonger le jeune homme dans un état de latence, de questionnement peut-être : le chamboulement des affaires sur son bureau semble balayer bien plus que quelques feuilles. Par l'intervention du vent, une force supérieure du réel semble prendre le pouvoir ; les deux amants ne se reverront plus après cette scène. Ainsi, le vent déforme le visible, en intervenant

à la fois de façon physique et métaphysique par son pouvoir sur les personnages. Dans *Le Mystère d'Oberwald*, le vent est colérique, il brutalise le décor en ouvrant brusquement des fenêtres, en chamboulant les flammes de la cheminée ; il sait aussi agir avec plus de parcimonie en déplaçant délicatement les feuilles et les branches tombées du jardin de la reine. Dans tous les cas, son influence est constante sur le visible, comme un personnage sans forme, ni visage, présent partout et omnipotent.

Cela nous amène à poser la question d'une qualité « divine », ou du moins religieuse, reliée à une force mystique, invisible, de la matière trouble ou troublante chez Antonioni. L'eau, à ce niveau, semble être le point de contact physique entre les individus et cette force invisible. Dans *L'Avventura* par exemple, les personnages, surtout celui de Claudia, cherchent à rentrer en contact avec cette eau de façon timide, en la touchant du bout des pieds ou des mains, comme s'ils cherchaient à entrer en contact avec quelque chose de plus grand qu'eux, dans une forme de fascination respectueuse. Une ablution est même pratiquée par Claudia, au milieu de la partie du film se déroulant sur l'île alors qu'elle commence à ressentir des sentiments pour Sandro. Elle cherche alors à se rapprocher d'une forme de « pureté » naturelle, dans un monde antonionien où Dieu est absent, en se lavant le visage avec de l'eau. Ce geste, on le retrouve également vers la fin de *Zabriskie Point* lorsque Daria, en entrant dans la villa bourgeoise, qu'elle méprise profondément, où les riches dames se baignent dans la piscine, se rapproche d'une chute d'eau pour en avoir sur son visage. Bachelard évoque cette valeur purificatrice de l'eau en rapport à un imaginaire christique (dont on ne peut que remarquer l'absence dans les films d'Antonioni, les personnages de nonnes par exemple, apparaissant de loin, rapidement, comme de simples éléments anecdotiques de décor) : « C'est parce que l'eau a une puissance intime qu'elle peut purifier l'être intime, qu'elle peut redonner à l'âme pécheresse la blancheur de la neige. Est lavé moralement celui qui est aspergé

physiquement »<sup>11</sup>. Mais ici, l'idée de purification n'est sûrement pas idéale pour penser ces ablutions, il s'agirait plutôt d'un réveil à la nature, d'une volonté de « reprendre ses esprits » face à une réalité qui nous dépasse. On retrouve une forme un peu différente « d'ablution » dans l'épisode italien des *Vaincus*, lorsque le protagoniste en fuite se réfugie dans une soirée où il place des glaçons contre son visage afin de les faire fondre. Encore une fois, un personnage en perdition cherche à se rapprocher d'un monde qui lui échappe en entrant en contact avec sa matière dans ce qu'elle a d'insaisissable, l'eau. Dans *Identification d'une femme*, alors que Niccolo et Ida sont embarqués sur une lagune, ils remuent l'eau sur laquelle ils se trouvent avec leurs mains, dans un rapport de fascination similaire aux personnages de *L'Avventura* qui préféreraient s'intéresser à l'eau autour d'eux plutôt qu'aux ruines antiques que l'un d'entre eux proposait de visiter. Les exemples ne manquent donc pas pour démontrer le pouvoir d'attraction quasiment religieuse de l'eau chez Antonioni. Dans son dernier long-métrage, *Par-delà les nuages*, un personnage du dernier épisode français, n'hésite d'ailleurs pas à expliquer l'importance de l'eau à une jeune femme qu'il essaye de séduire : il désigne alors consécutivement l'intérieur et l'extérieur d'une fontaine en disant ses mots : « Ici nous sommes vivants, ici nous sommes morts. » L'eau serait donc l'élément de la vie, dans toute son instabilité, dans son trouble bien visible, au contraire du bitume, net, qui serait la mort. Ce discours, accompagné ensuite d'une longue marche au milieu de la pluie, ne parviendra d'ailleurs pas à conquérir la jeune femme, une fervente catholique, assurée d'un sens de l'existence, donc, peut-être, moins sensible à cette religiosité d'une matière instable, d'un réel au fond impénétrable.

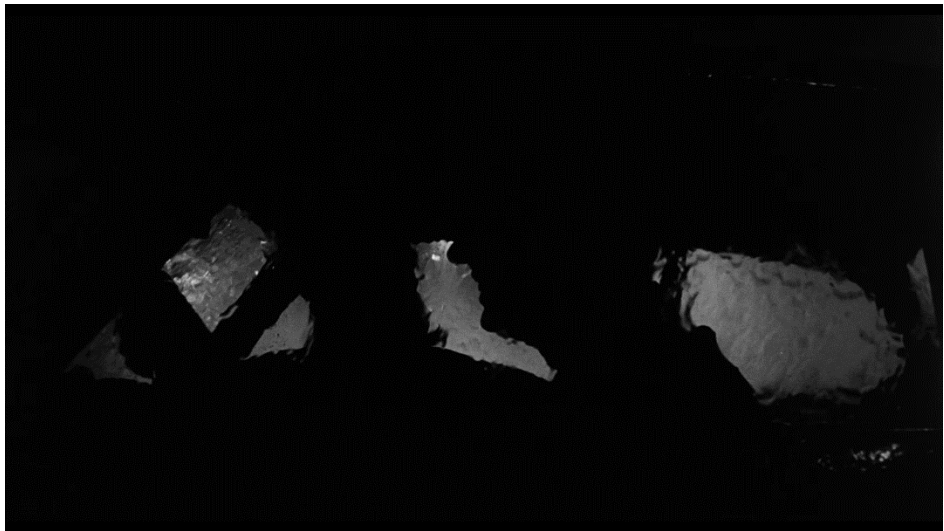
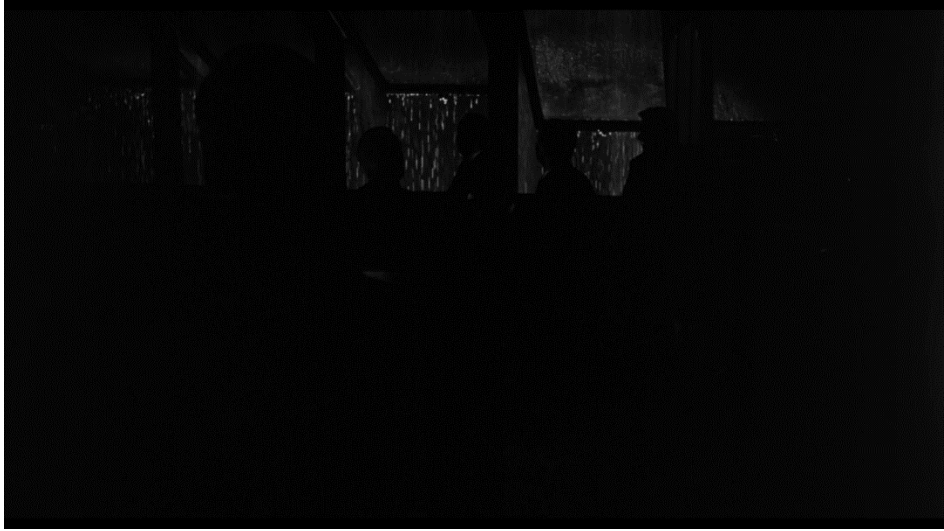
---

<sup>11</sup> Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, op.cit. p.163.

Cette religiosité de la matière, en termes de mise en scène, se matérialise de plusieurs façons, dans des séquences, passages de films, où la matière *en soi* devient première. Ainsi, Antonioni utilise, par exemple, à de nombreuses reprises le panoramique afin de décadrer ce qui devrait être le centre de l'intrigue, les personnages, pour placer son cadre sur une matière naturelle. Le dernier plan de la séquence où Jack Nicholson se perd dans le désert africain dans *Profession : Reporter* nous présente ainsi un décadrage partant du personnage principal, levant les bras vers le ciel de désespoir, pour qu'ensuite un panoramique vers la droite nous montre pendant une longue durée le silence du désert, immense étendue de sable indifférente au malheur du personnage. Le sable, légèrement soulevé par le vent ici, devient l'objet principal du film pendant quelques secondes, prend le dessus sur la narration, et surtout, remplit l'image d'une présence imposante. Encore plus fort, dans *L'avventura* (et d'autres films de la tétralogie des années 60), certains plans commencent par montrer l'eau, seule, avant l'arrivée des personnages dans le cadre, soit par le mouvement d'une barque déplaçant les personnages par exemple, soit par un panoramique. L'eau est le centre, pas l'homme. La matière, le réel, dans toute son instabilité, est première sur les personnages. *La Nuit*, à ce sujet-là, comporte à notre avis un enchaînement de deux, voire trois séquences tout à fait remarquables. Alors que la pluie s'abat sur la villa et que les invités sont tous regroupés à l'intérieur, une coupure de courant plonge les personnages dans l'obscurité, ne laissant plus que clairement éclairées les gouttes d'eau de la pluie, visibles à travers les fenêtres. La caméra suit alors les mouvements de Mastroianni, traversant une foule d'ombres, dos tourné vers les fenêtres où s'écoule une pluie fascinante. Le visible est complètement amoindri à la seule présence d'une pluie en arrière-plan. Après une interaction de Mastroianni avec une invitée, le montage nous dirige vers l'extérieur, suivant le trajet de Jeanne Moreau, échappée de la soirée avec un séduisant inconnu qui la conduit en voiture. Un travelling latéral suit alors l'avancée du véhicule

sous une pluie torrentielle jusqu'à que la lumière ne place les personnages en contre-jour et qu'ils ne deviennent eux aussi que des ombres dont la forme n'est visible qu'à travers la matière dégoulinante de l'eau s'écoulant sur les vitres de la voiture. La matière est première par sa place dans le plan, elle agit alors comme un filtre de visibilité trouble. Alors que les personnages hésitent à concrétiser leur attirance l'un envers l'autre, la mise en scène d'Antonioni les matérialise sous forme de flaques sombres. Dans cette zone floue du visible et des sentiments, un simple passage de train suffira à faire changer Jeanne Moreau d'avis pour qu'ils repartent vers la demeure. La troisième séquence, de retour à la villa, moins extrême dans son traitement de la matière, montrera une discussion, sous-tendue de séduction, entre Marcello Mastroianni et Monica Vitti, sous un préau les protégeant de la pluie. Un premier plan, usant du contre-jour, effacera alors également leurs visages et leurs corps pour laisser une visibilité supérieure à la pluie, présente au premier plan et bien éclairée. Au fur et à mesure de la séquence, des éclairages de profil révéleront les visages des protagonistes, malgré une présence toujours constante de la pluie, visuellement et sonorement. Cet enchaînement d'éclairages à contre-jours mettant en valeur la pluie comme élément unitaire du trouble des différentes scènes montrées (bourgeois, mondain, relationnel, amoureux), donne un exemple merveilleux d'une mise en scène où la primauté est accordée à la matière. Le temps de quelques secondes, lors des trois séquences, le trouble devient dominant dans l'espace visible, il l'emporte, dans son élan naturel, face à la stabilité ennuyeuse de la réception bourgeoise (sur laquelle le réalisateur est assez moqueur au cours du film). Antonioni met ainsi en valeur la nature face la culture.

A cet égard, la destruction de la nature fait d'ailleurs office de trame de fond de plusieurs films d'Antonioni, comme un rappel discret de ce qui se joue, dans la réalité, comme enjeu relié à



*La Nuit* (1961), Antonioni

la mise en scène du réalisateur. Ainsi, les premiers dialogues de *L'Avventura* entre le père d'Anna et un travailleur évoquent la destruction d'un bois, qui sera remplacé par des maisons. Une valeur écologique du cinéma d'Antonioni se distingue alors à certains moments de ses films, comme à travers le personnage du grand-père dans *Le Cri*, une des rares figures à valeur comique de son cinéma, suscitant une sympathie indéniable de par sa relation avec Rosina. Alors qu'il est jugé comme fou par les autres personnages qui finiront par le placer dans un asile, sa principale motivation à agir se trouve dans une profonde attache à la nature, comme lorsqu'il s'insurgera contre l'abattage d'un arbre, ou qu'il détournera le chemin d'un camion transportant des fruits et légumes pour faire tomber la marchandise, afin que la matière du sol reste liée au sol. Ce personnage, envers lequel le réalisateur montre une certaine sympathie, finira par s'évader de l'asile, telle une force increvable de la nature. Mais si des moments comme ceux-là nous laissent penser que le cinéma d'Antonioni peut avoir une valeur écologique, presque politique, la mise en scène de la plupart de son cinéma reste plus ambiguë dans sa représentation des pouvoirs de la nature. La nature n'est pas idéalisée chez Antonioni, elle est simplement, dans toute sa complexité, sa violence et sa douceur, comme une force impénétrable pour l'homme, parfois menaçante (on pense à la tornade de *L'Avventura*) ou effrayante.

Cette nature effrayante se manifeste, entre autres, par des angles de caméra peu habituels, affirmant un regard encadrant sur les personnages, limitant leur importance dans le réel. Par exemple, l'usage de « top-shots » dans *L'Avventura* pour montrer des vagues qui s'écrasent violemment contre les rebords de l'île, et que Claudia essaye de toucher (ou que Sandro examine à distance), impose une vue supérieure sur les personnages à l'écran et donne un aspect menaçant, ou plutôt inquiétant, aux vagues qui prennent une grande partie de la place dans le cadre. Ce regard devient celui d'un Dieu absent ou du moins silencieux, qui montre les êtres humains laissés pour



compte face au trouble de la nature. Antonioni filme avec un regard similaire, ou presque, la verdure des jardins de *Blow-Up* dans lesquels le photographe s'égaré pour prendre des photos d'un couple en cachette. Des plans en plongée extrême sur le photographe entourée de verdure construisent un nouvel espace où le vert devient un monde à part, absorbant tout le visible. Cette nature verte devient dominante à de nombreuses reprises, comme lorsque la femme qui poursuit le photographe disparaît derrière la verdure dans des plans de cette même séquence. Les angles choisis par Antonioni nous ramènent alors à ce sentiment d'« inquiétante étrangeté » évoqué plus tôt, c'est-à-dire une impression de ne plus reconnaître quelque chose de familier : ici les éléments naturels, la matière. La fin de *La Nuit* est à ce titre exemplaire. Le couple assis face à une forêt plongée dans le brouillard est impuissant, épuisé, devant une nature cruelle, lointaine, insaisissable. Alors que le trouble de la poussière sur laquelle ils se trouvent ne facilite pas leurs ébats forcés, le travelling final vers la gauche décale notre vision sur une nature entourée de brume sur fond de musique jazz inquiétante : le retour à la nature est raté pour les personnages, il n'y a pas de cohésion, et la mise en scène insiste là-dessus dès qu'il s'assoient sur l'herbe avec un plan au grand angle de dos aux personnages donnant l'impression qu'ils sont observés par cette brume épaisse qui les confronte. Alors qu'ils essayent de se retrouver métaphysiquement dans la matière originelle de toute chose (du moins dans un imaginaire chrétien ici détourné), la poussière, les protagonistes ne font que vainement se débattre et la multiplicité des cadres lors de leur discussion préalable ne fait que confirmer la distance qui est maintenant présente entre les deux membres du couple. La mise en valeur de la nature face au malheur des personnages ne fait que rendre compte de l'épaisseur d'un réel visible mais de façon trouble, qui ne cherche pas à comprendre l'homme, qui existe sans donner de réponse, mais en posant plein de questions dans son silence.

La séquence de la traversée du brouillard dans *Identification d'une femme* semble, elle aussi, présenter des choix de cadrages mettant en valeur une force particulière de la nature, indifférente aux soucis de couple des personnages, les laissant se disputer jusqu'à une séparation soulignée par les limites du visible imposées par ce brouillard même. Les choix de cadre inattendus, les raccords surprenants, non-académiques, d'Antonioni lors de cette séquence particulière semblent marquer l'entrée des personnages dans une autre dimension, un monde d'éléments naturels troubles construit de toutes pièces par le réalisateur. Lorsque Mavi décide de sortir de la voiture, sa disparition dans le brouillard, dans l'invisible de la nature, donne l'impression qu'une force supérieure a eu raison de ce couple, que ce monde incompréhensible les a séparé. Même si elle revient dans la voiture plus tard, le dommage causé est irréparable. Dans *L'Avventura*, l'alternance répétée entre des plans filmés au grand angle (servant souvent à montrer des paysages) et des plans filmés au téléobjectif (servant souvent à filmer des sujets détachés de leur environnement) sur l'île crée une instabilité dans la relation entre l'homme et l'eau, une inégalité qui les sépare par leur place dans l'image. Le montage suggère des personnages pris au piège, incapable d'intégrer un monde qui les submerge, bien plus grand qu'eux dans le cadre. La matière prend filmiquement le dessus.

Certains effets de lumière chez Antonioni peuvent aussi donner cet aspect divin, supérieur, à la matière auxquels les personnages sont confrontés, comme le fleuve blanchi à la vision, par la brume et la lumière, à côté duquel les amants de *Chronique d'un amour* se baladent vers le début du film. Mais de façon plus originale, cette déification d'une matière, on la retrouve sur une autre matière que l'eau, une matière produite par l'homme cette fois, dans un des derniers courts-métrages du réalisateur, *Le regard de Michel-Ange* (2004), où l'on peut voir le réalisateur, jouant lui-même dans son film, admirer des sculptures de Michel-Ange, les caresser, alors que celles-ci sont

bercées d'une forte lumière blanche rendant la texture des sculptures presque indiscernables par moment. L'œuvre humaine, ainsi, chez Antonioni semble également capable de prendre des allures supérieures.

Dans *Le Désert Rouge*, par exemple, les immenses pylônes d'acier rouge qui sont dressées au milieu de la brume sont filmés par une multitude de contre-plongées mettant en valeur leur grandeur et leur agressivité. C'est une autre sorte de déification qui s'opère alors : là où la nature était filmée par des plongées permettant de rendre compte de l'impuissance et de la petitesse de l'homme face à une nature dont le visible le dépassait, les contre-plongées sur les formes métalliques complexes établies par l'homme permettent de rendre compte d'une certaine démesure, d'un vertige de grandeur bien plus effrayant qu'une nature qui était filmée avec plus d'ambiguïté. L'acier est ici sublimé, donc terrifiant.

Cette matière industrielle, produite par l'homme, trouve son pouvoir de fascination, et non plus de terreur, sur l'homme lorsqu'elle se retrouve dans un état délabré, proche des matières naturelles troubles comme la poussière ou le sable. Dans *La Nuit*, ce sont les traces de moisissures sur les maisons abandonnées que visite Jeanne Moreau qui semblent exercer cet attrait alors qu'elle semble prendre du plaisir à caresser les murs qu'elle longe. Dans *L'Eclipse*, on citera le passage où Vittoria passe son doigt sur la poussière d'un meuble dans la maison de la mère de Piero afin de souligner ce parallèle visuel entre les matières urbaines en voie de destruction, d'anéantissement, et les formes naturelles troubles telles que la poussière qui fascinent tout autant les personnages antonioniens. Ces matières instables, proches de la nature, permettent une approche texturale pour les personnages qui frôlent du bout des doigts la matérialité d'un monde qu'ils ne peuvent pas saisir visiblement, identifier clairement, la poussière, par exemple, étant trop composite pour en saisir chaque grain à la vue.

Cette relation aux matières abimées pose la question de la matière morte : l'aspect mortifère des choses est-il également un lieu d'accès au monde supérieur, invisible ? Il est bon de rappeler que la séquence d'orgie de *Zabriskie Point* évoquée plus haut se déroule sur un lieu mort, au milieu de la *Death Valley* : c'est au milieu d'un endroit mortifère que la vie prend son aspect le plus instable, le plus fou, le plus ludique même (Daria parle de « s'amuser » à tuer des serpents et des lapins). La mort n'est donc pas nécessairement synonyme de fin de la vie. Dans *L'Eclipse*, la séquence d'extraction de la voiture de Piero de l'eau est plus étrange à ce sujet. On discerne clairement une main de cadavre débordant de la voiture sur laquelle la mise en scène insiste. Antonioni filme avec une certaine lenteur cette ascension du véhicule qui déborde d'eau, et devient de plus en plus visible au fur et à mesure que l'eau s'échappe. La carcasse de la voiture débordant d'eau est presque filmée de façon christique. La scène fascine, sans pour autant créer une attirance, stimuler la vie. L'eau, encore une fois, joue un rôle fondamental, elle embaume presque les corps morts soulevés, leur donne une brillance mystique. Ainsi, certains passages chez Antonioni peuvent prendre un aspect gothique dans son esthétisation de la mort ou des éléments funestes. On notera par exemple la présence récurrente de voiles noirs sur des visages féminins, souvent (mais pas toujours) traces d'une personne proche perdue, dans des films comme *Chronique d'un amour*, *Femmes entre elles*, mais surtout *Le Mystère d'Oberwald*. Dans *Oberwald*, c'est directement la nature et les éléments troubles de celle-ci qui sont mis en scène de façon gothiques : les premières images sont claires à ce titre, dès le générique, de la foudre s'abat sur fond de nuages rouges. La nature prend un aspect horrifique dans ce film au style irréaliste, bien différent du reste de sa filmographie : les buissons desséchés et branches abandonnées sont filmées de façon à montrer des paysages morbides, plus qu'inquiétant, évoquant directement la mort, l'au-delà. Par un style exacerbé, la nature devient mort, donc suggestion d'un autre monde, d'un autre visible.

Cette recherche d'une mise en scène, très « genrée », dans le sens où elle se rapproche de genres cinématographiques précis, parfois proche à la série B, s'accroît particulièrement à partir des années 80 et jusqu'à la fin de sa carrière. Dans *Par-delà les nuages*, par exemple, lorsque John Malkovich approche une plage embrumée, la présence de jeux pour enfants abandonnés, comme des balançoires qui tournent encore avec le vent, donne une présence fantastique, voire horrifique à la nature et aux éléments représentés ici (la brume, le vent). Le visible prend alors une dimension « surnaturelle », qui dépasse les limites de la réalité et suggère donc un imaginaire bien plus vaste que ce qui est représenté. Ici, la matière trouble limite le visible direct (en effet, on ne voit pas bien la plage à cause de la brume) mais ouvre les portes d'un invisible mystérieux par la suggestion d'un cinéma « irréaliste ». La séquence du brouillard dans *Identification d'une femme*, plus d'une décennie plus tôt, comportait déjà un aspect surnaturel, inquiétant, dans sa mise en scène. Des éléments comme la lumière du feu rouge clignotante au milieu de la brume, ou les branches mortes obstruant parfois la vision suggéraient déjà un aspect gothique chez Antonioni. On notera d'ailleurs que la présence de la brume dans ces deux séquences est largement plus excessive que dans *Le Cri* par exemple, au point que dans *Identification*, Niccolo ne voit pas plus loin que dix mètres lorsqu'il doit traverser une route. Cela souligne encore cet aspect irréaliste des deux séquences. Les dernières séquences d'*Identification* évoquent d'ailleurs la possibilité pour le personnage d'écrire un film de science-fiction, qu'il commence à penser en voix-off et dont nous voyons les premières images mentales à l'écran lorsque, ce qui ressemble à un vaisseau spatial, traverse l'espace pour s'approcher du soleil, origine de tout visible naturel. On comprend donc qu'à travers la science-fiction, il serait également possible pour Antonioni d'interroger le visible. Ainsi, parmi les nombreux scénarios non réalisés de Michelangelo Antonioni, on retiendra que *Destinazione Verna*,

un projet de science-fiction avec Jack Nicholson et Sophia Loren, a failli voir le jour au début des années 2000.

Enfin, cette ouverture de la matérialité du monde sur une potentielle idéalité par le biais de la mise en scène est visible dans quelques séquences, où la matière est anéantie, réduite à la poussière, voire à l'invisibilité. Ce sont par exemple les affaires brûlées par Jack Nicholson dans *Profession : Reporter*, réduites en poussière sous l'effet d'un feu tout puissant. Mais l'exemple le plus significatif d'une destruction purificatrice, qui renvoie les objets vers une autre dimension que leur matérialité, se trouve à la fin de *Zabriskie Point*, lors d'un rêve justement, loin du monde réel, où Daria a la vision d'une villa bourgeoise qui explose en mille morceaux. Cette séquence, montrée dans « un temps dilaté », en « extrême ralenti », et « tournée avec 17 caméras, et, pour les détails, des appareils filmant 3000 images à la seconde »<sup>12</sup> comme nous l'explique René Prédal, représente le retour à l'état de poussière d'un monde commercial, superficiel, dégoûtant dans sa perfection. Le néant de l'âme de ce monde devient un néant physique par ce rêve de Daria. Alors que l'explosion se répète jusqu'à arriver à un plan quasiment noir, que l'on pense le visible enfin anéanti, le montage continue, les plans s'agrandissent de plus en plus au fur et à mesure de la séquence, jusqu'à arriver au contact des objets soulevés par l'explosion, encore intacts, ou juste un peu abimés, pour le moment, avant qu'ils ne soient anéantis par les flammes. Ainsi cette représentation des particules tenues en l'air par le pouvoir du ralenti, accompagné d'une musique psychédélique des Pink Floyd, donne une vision cosmique de cette scène, comme un requiem de la matière, avant qu'elle ne devienne autre chose, ne passe dans une autre dimension, celle de la poussière et de l'absence, de l'invisible. On a une impression de vertige face aux détails vus par les nombreuses

---

<sup>12</sup> René PREDAL, *Michelangelo Antonioni, ou, La vigilance du désir*, Paris, Editions du Cerf, coll.« 7e art », n° 91, 1991, p.169.

caméras d'Antonioni : les différents états de la matière sont infinis, jusqu'à l'état néantisé, au-delà duquel le monde visible marque ses limites, laisse place à l'imagination, les idées.

La matière trouble, obstacle à la vision, finit donc par ouvrir des possibles sur l'invisible, mais uniquement dans l'imaginaire, dans une possible déification de la nature que nous venons d'observer. Cependant, chez Antonioni, le physique prime toujours sur le métaphysique, c'est le monde concret, dans son visible, auquel sont confrontés les personnages et qui limite leur perception du réel. Les rêves de la matière ne durent jamais longtemps dans ses films. Le monde tel qu'il se présente est suffisant pour provoquer la perte de repères des personnages. Si sa matérialité étrange, impalpable, brouille parfois les pistes du visible, l'apparence elle-même du monde peut également nous laisser en désarroi sur nos capacités d'identification du réel.



L'Avventura (1960), Antonioni



*Identificazione d'una donna* (1982), Antonioni





Zabriskie Point (1970), Antonioni

## Des formes confuses : le réel tend vers l'abstraction

La transparence ou l'absence d'un visible perturbé comme limite de l'identification

Si les effets de matière permettaient de limiter le visible par des frontières texturales, physiques, propres à l'univers diégétique et à la vie des personnages rencontrés, Antonioni utilise également l'aspect formel de ses représentations pour marquer des zones confuses du visible, aux contours indécis. Sa représentation des nuages et du ciel, par exemple, donne parfois une impression d'imperméabilité et d'unité formelle, sans contour stricte, qui porte à confusion. Comme nous l'avions déjà évoqué dans notre première sous-partie, le ciel blanc, semblant parfois former une cloche au-dessus des personnages, est une vision récurrente de l'œuvre antonionienne, que ce soit au début avec *Chronique d'un amour* ou, à la fin, avec les ciels uniformément blancs de *Par-delà les nuages*. Ces surfaces planes du visible, loin de l'effet troublant que l'on peut accorder aux ciels simplement nuageux, sont visiblement homogènes et perturbent notre identification du réel. Ainsi, les nuages deviennent difficiles à discerner. Dans le cas inverse, plus rare chez Antonioni mais présent dans certains films de façon significative, le ciel apparaît parfois d'un bleu uniforme, visible de façon parfaitement transparente, qui met en doute également les possibilités d'identification de l'homme : comment discerner une parcelle de ciel bleu d'une autre ? On retrouve ce cas-là dans deux films en particulier : lors des séquences désertiques de *Zabriskie Point* et dans l'intégralité de *Profession : Reporter*, film de la continuelle répétition du même, où le ciel est constamment dégagé. La fumée, évoquée dans notre première partie pour ses

capacités troublantes du visible, est également capable de constituer parfois des formes tout à fois homogènes et impénétrables, aux contours flous, anéantissant la vision des personnages et des spectateurs devant des nuages blancs ou gris immenses. C'est notamment le cas dans *Le Désert Rouge*, vers le début du film, lorsque que la fumée déborde de l'usine après un dysfonctionnement et qu'elle surgit violemment devant deux personnages masculins contemplant l'immensité du nuage de fumée devant eux : l'espace visible se bloque, devient entièrement blanc de façon indiscernable. On retrouve des exemples à peu près similaires dans *Chung Kuo, La Chine*, documentaire filmant parfois des places évidées, comme la place Tian'anmen à Pékin, où la poussière dans l'air forme une surface blanche sur l'intégralité du cadre, rendant quasiment les différentes parties de l'image interchangeables les unes avec les autres. Dans un autre exemple du même documentaire, la poussière soulevée par une course de chevaux prend possession de l'intégralité du cadre jusqu'à rendre l'image totalement blanche, où les contours de la forme de la poussière dépassent le cadre, ne permettant donc pas de voir les limites de cet écran de fumée. Ainsi, ce que l'on analysait comme des effets de matières troublants, utilisé de façon excessive ou cadré de façon à effacer les contours des choses, semble devenir effet de forme confuse.

Ce visible uniforme, simple, trop simple pour représenter des formes identifiables, on le retrouve lors de courts passages d'obscurité complète ou quasiment complète dans les films d'Antonioni. La séquence de la coupure d'électricité de *La Nuit*, analysée plus tôt, vient évidemment à l'esprit lorsqu'on parle d'obscurité chez Antonioni, mais des exemples plus signifiants encore existent. On pensera au passage à l'obscurité lors d'une séquence de train de *La dame sans camélia*, déjà vaguement évoquée dans notre première partie sur le trouble dans les disputes amoureuses, où le passage sous un tunnel, alors que le mari met une gifle à sa femme, provoque un assombrissement tel de l'écran qu'il ne devient plus qu'une surface noire uniforme.

Dans *Le Désert Rouge*, de façon plus extrême, aux bordures du réalisme, lors de la séquence où Giuliana et Corrado font difficilement l'amour vers la fin du film, de nombreux plans arborent des fonds complètement noirs, comme si les personnages entraient dans une autre dimension du visible, où les formes n'existaient plus, où le visible autour d'eux disparaissait. On passe alors d'une simple obscurité à un néant du visible. Néant de visibilité par le noir qui peut également, comme nous l'avons déjà vu avec la blancheur de la poussière, s'associer à des espaces vides, où le peu de formes présentes deviennent difficiles à discerner par l'obscurité de certaines zones uniformément noires. C'est le cas de la séquence de recherche du chien dans *L'Eclipse* notamment, où l'extinction du visible sur une place vide donne une sensation d'inquiétude liée, entre autres, à cette confusion du visible.

En effet, chez Antonioni, le vide des paysages offre une perception formelle perturbante du monde, où l'homogénéité de l'espace participe à une certaine confusion des formes. A ce sujet, José Moure, dans *Michelangelo Antonioni, cinéaste de l'évidement*, dit très justement : « Il s'agit pour lui de suggérer un nouveau sentiment de réalité qui ne peut se déployer que sur fond de vacuité, dans une sorte de vacance apparente de l'énonciation, au fil d'une fuite permanente du sens, à fleur de cette béante inconsistance où les choses qu'on ne peut tenir à l'oeil, ni contenir dans un récit, - parce qu'il est dans leur nature de s'évanouir, de se taire ou simplement de se manifester -, se rechargent constamment de mystère, s'exposent à la puissance ou à la virtualité du vide. »<sup>13</sup>. Ainsi, des espaces déserts, presque fantomatiques peuplent l'imaginaire antonionien où les objets traînent à la surface du visible sans réussir à s'y inscrire vraiment par des formes concises. À cet égard, les plaines marécageuses à côté de la maison d'Aldo dans *Le Cri*, où chaque flaque semble

---

<sup>13</sup> José MOURE, *Michelangelo Antonioni: cinéaste de l'évidement*, Paris, Harmattan, coll.« Collection Champs visuels », 2001, p.7.

se lier à un autre, sont représentatives de cet évidement de l'espace pratiqué chez Antonioni. Dès les premiers plans du film, un long travelling latéral balaye l'espace désolé de l'usine où travaille Aldo, mettant en valeur un néant uniforme. Plus tard, lorsque Aldo s'installera sur les plaines du Pô avec Andreina, l'immensité du vide autour des personnages mis en lumière par un plan d'ensemble donnera un sentiment d'infinité suggéré par le fleuve s'écoulant en arrière-plan. Les personnages, pris dans un ensemble homogène plus grand qu'eux, sont alors isolés par la mise en scène du vide comme des objets minuscules écrasés par l'informité du monde, aussi peu importants que les deux canards à côté d'eux qui semblent les imiter. Dans *La dame sans camélia*, déjà, les espaces ouverts semblaient jouer le rôle d'espaces de désolation pour l'héroïne du film alors qu'elle paraissait bien petite face à l'espace vide devant le cinéma qu'elle visitait nostalgiquement. De la même façon, dans *Identification d'une femme*, Niccolo se réfugie au milieu d'une lagune uniformément bleue, avec de l'eau à perte de vue, alors que sa vie sentimentale est au point le plus chaotique, qu'il essaye de retrouver un sens du réel qui l'entoure et dont la forme le dépasse largement, lui, le réalisateur qui veut saisir le monde, la nature, et « la femme ». La nature devient alors un lieu préférentiel des espaces vides, au milieu duquel les personnages peuvent se perdre, voire disparaître complètement comme à la fin de *Blow-Up* où Thomas se fond avec la surface verte du jardin, complètement uniforme, filmée en contre-plongée, et qui était déjà filmée de la même manière sur le premier plan du film. L'herbe du parc n'est plus qu'une peinture verte : on n'obtiendrait la même image en filmant un mur peint en vert (cela peut ainsi rappeler les tissus de couleur uniforme servant de fond aux photos de Thomas dans son studio). L'absence de visible par l'homogénéité tend alors à l'abstraction. Les images uniformes d'Antonioni nous rappellent alors les œuvres suprématistes de Kasimir Malévitch tel que *Carré blanc sur fond blanc* (1918) où les contours ne deviennent qu'une histoire de texture, très fine. Henri Maldiney écrit à ce propos : «

Dans les œuvres suprématistes de Malévitch des années 1917-1918 ou dans les tableaux de Tal Coat, la forme n'est pas la figure ; elle n'est pas non plus le fond. Elle est mutation réciproque et totale des deux. "Tout yin tout yang, c'est le Tao" dit le Hi ts'eu. De même "tout figure tout fond, c'est le tableau". Leur rencontre n'a pas lieu sur la ligne de contour (il n'y en a pas), pas plus qu'en sculpture elle n'a lieu à la périphérie de la statue. Elle a lieu partout, en quelque lieu que ce soit de chacun. La forme est le lieu auto-mouvant de la communication de la figure et du fond. »<sup>14</sup> A travers l'évidement de ses images, Antonioni anéantit donc cette frontière entre figure et fond, représente un monde où tout est interchangeable. La forme devient un espace de mélange, sans contour, dans lequel celui qui regarde peut se perdre à contempler l'infinité du vide, sans jamais en discerner la frontière. De façon très picturale, dans *Le Désert Rouge*, premier film en couleur du réalisateur, Antonioni utilise ainsi le blanc comme fond vide, uniforme, dans sa valeur néantisante, sur les murs de l'appartement de Giuliana qui apparaissent alors vraiment comme des œuvres malévitchiennes où le visible est réduit au minimum. Seule la patte de la peinture reste, la forme est unique, réduite à sa simple existence. « *Le Désert Rouge* est filmé à la manière de Morandi, la déperdition de la couleur y exprime le rétrécissement du monde réel face à l'explosion brutale de la nouvelle réalité artificielle »<sup>15</sup> écrit Bernardi, confirmant une volonté d'abstraction artistique dans ce film d'Antonioni, à des fins sentimentales. Paradoxalement, c'est par l'absence de couleur que *Le Désert Rouge* trouve ses moments d'innovation formelle dans le projet artistique d'Antonioni, notamment dans sa recherche des limites du visible. Cette blancheur, cette pureté du visible qu'il atteint, on la retrouve lors de certains plans sur le désert de *Zabriskie Point*, où chaque « imperfection » se détache immédiatement du monde évidé, homogène construit par la mise en

---

<sup>14</sup> Henri MALDINEY, *L'art, l'éclair de l'être*, Nouvelle éd., Paris, les Éd. du Cerf, coll.« Oeuvres philosophiques », 2012, p.285.

<sup>15</sup> Sandro BERNARDI, *Antonioni, personnage paysage*, op.cit., p.119.

scène : on pense notamment au T-shirt rouge jeté depuis l'avion de Mark, ou aux branches séchées qui font « tache » au milieu du désert. Mais dans son ensemble, c'est le désert dans son immensité, indiscernabilité, qui domine le cadre ; certains plans commençant même par des cadres sans sujets, montrant uniquement le blanc de la poussière avant qu'un mouvement ne déplace l'image vers un personnage. Dans le sens inverse, on notera un plan important de *Profession : Reporter*, déjà évoqué, où le panoramique nous déplace d'un plan d'ensemble sur Jack Nicholson désespéré, à une vision d'un désert orange, homogène, où toutes les petites bosses de sables se ressemblent. Le désert est visible dans toute sa clarté, et le personnage, perdu physiquement, se perd psychologiquement, confronté à un visible complexe dans son épuration, aux limites des possibilités d'identification et de différenciation du réel par l'absence de contours des formes.

D'une façon similaire, *L'Avventura* comporte un plan inquiétant par sa vacuité alors que Claudia et Sandro visitent un village fantôme à la recherche d'Anna et qu'ils décident de partir. Un long travelling avant dans une rue étroite en direction de la place vide d'où part la voiture, avec une ligne d'horizon très basse, présente alors une visibilité claire, évidente, épurée, sans trouble, qui paraît étrange dans sa longueur, comme s'il venait souligner un désir retenu entre les personnages, une confrontation à la difficulté de leur recherche, là où se ressemblent, qui les ramène à leurs conflits intérieurs. Dans *Profession : Reporter*, cette confrontation à la répétition du visible, au retour du même, est systématisé à l'échelle du film, avec comme point de départ la perte dans le désert dont nous venons de parler. De retour à l'hôtel, David Locke retrouve son voisin de chambre, Robertson, qui lui ressemble comme un grain de sable ressemble à un autre dans le désert, mort : le visible le perturbe à nouveau et le personnage décide d'embrasser cette identité du visible, ce mensonge du réel en prenant l'identité du personnage de Robertson. La ruse fonctionne immédiatement : les gérants de l'hôtel ne font pas la différence entre lui et Robertson,



*Blow Up* (1966), Antonioni



*Professione : Reporter* (1975), Antonioni



tout comme lui considère tous les africains qu'il croise au même niveau : « ces gens » dit-il à leur sujet. Locke fuit la complexité du visible difficile à discerner : quand son amie avec qui il part en voiture lui demande ce qu'il fuit, il désigne l'arrière de la voiture, c'est-à-dire le monde entier ; ici, une flore abondante, le long de la route. Cependant, Locke n'arrivera pas à se cacher bien longtemps de la complexité du monde : il lève les bras d'incompréhension face au vide de la place Iglesia où il avait rendez-vous sous sa nouvelle identité. Le désert d'Espagne le laisse dans la même incompréhension que celui d'Afrique. Lorsqu'il s'assoit devant un mur blanc, il fait exprès de le tâcher de rouge et le tape avec son poing : il ne supporte pas cet espace plat, homogène, complexe, vide, qui le renvoie au questionnement sur sa propre identité. À la fin du film, il finit par accepter sa propre mort, due à son changement d'identité avec un vendeur d'armes endetté. Il attend de mourir. Malgré ses efforts, Locke est un personnage qui a retrouvé la vue sur la complexité du visible, sur le mensonge de son homogénéité (accentuée par la mise en scène) et qui ne l'accepte pas en préférant mourir. L'anecdote qu'il raconte avant de mourir est signifiante : un homme aveugle retrouve la vue, et après quelques mois d'euphorie celui-ci se rend compte de la laideur du monde et préfère se suicider. Locke est comme cet aveugle : il est incapable d'être en « en phase » avec le réel, comme lorsqu'il n'interrompt pas les mensonges d'un homme politique africain lors d'une interview et qu'il s'en veut quelques minutes plus tard dans sa voiture ; les mensonges du monde qu'il essaye d'accepter vont le rendre fou. Dans *Le Mystère d'Oberwald*, la reine est aussi confrontée à un mensonge du visible avec l'apparition d'un sosie de son ancien mari aimé, Frédéric, sous l'identité d'un poète anarchiste nommé Sebastiano, venu pour l'assassiner. La reine entame une relation amoureuse avec cet homme, acceptant le mensonge de façon temporaire. Elle se refusera finalement à cette illusion à la fin du film, en parlant d'un poison au poète, étant consciente qu'il sera tenté de l'utiliser sur lui-même pour se suicider. Pour les personnages

antonioniens, le mensonge du visible, aux apparences trompeuses, répétitives, est toujours trop difficile à supporter pour pouvoir vivre avec.

Ce monde trop clair, presque trop simple à observer pour être compréhensible, est souvent souligné dans la mise en scène d'Antonioni par une grande clarté des coupes, avec des cadres stables découpés au scalpel donnant une sensation d'étrangeté au lieu filmé, comme s'il n'était plus tout à fait reconnaissable sous tous ces angles. Dans *Par-delà les nuages*, par exemple, lors d'une séquence où Jean Reno rentre dans un appartement vidé dont les murs ne sont que de grandes baies vitrées, le découpage d'Antonioni place Jean Reno dos à la caméra lors de tous les plans depuis l'intérieur de l'appartement pour le confronter au visible transparent qui lui fait face, aux nuages qui couvrent le ciel de cet étage. L'un des rares moments où on le verra de face sera depuis l'extérieur de l'appartement, comme pour marquer son enfermement, sa perdition face à l'immensité du visible devant lui. Filmé à l'intérieur, les plans se multiplient, marquent une supériorité du décor sur le personnage, notamment avec un plan en plongée sur le fauteuil où il s'assoit. On retrouve ainsi un sens du détail qui était déjà présent dans *Profession : Reporter*, lors des scènes du désert africain, où la découpe claire de l'espace, séparant corps, sable, et montagne par exemple, accentue l'effet de décentrement de l'action et de la réalité pendant que le personnage se perd dans les méandres du désert. Tous ces plans, d'une grande clarté formelle, accumulés ensemble, produisent un effet perturbateur. Cet effet peut même prendre un aspect inquiétant, comme dans *Chung Kuo, La Chine*, film au visible très peu troublé, où les formes se dessinent avec une grande clarté, démontrant la volonté d'Antonioni de montrer la Chine tel qu'elle est, et non pas tel qu'elle pouvait être fantasmée à l'époque. « Antonioni s'attache à montrer le visible, c'est-à-dire le *culte* de Mao et non la *doctrine*, ce qui apparaît simplement et non ce qui réclame

une explication »<sup>16</sup> écrit justement René Prédal à ce sujet. Cette clarté de la monstration prend alors un aspect étrange à la fin du film, lors d'un spectacle d'arts du cirque, montré avec un montage minimaliste. On se demande alors si cette réalité du spectacle, cette démonstration d'une forme d'excellence culturelle chinoise, n'était pas le film voulu au départ par le régime maoïste, loin de la réalité sociale montrée tout le long du documentaire par Antonioni. La clarté opérée par Antonioni dans ses cadres et son montage nous permet alors d'avoir un recul sur la représentation qui nous est offerte, d'en voir les limites, principalement en comparaison du reste du film. En effet, chez Antonioni, la clarté est rarement utilisée dans le cadre d'une représentation « reposante », facile, d'un monde idéal, d'une clarté qui suggère la simplicité et la perfection. Et quand cela est le cas, il ne s'agit que d'un rêve, comme lors de la séquence du désert paradisiaque rêvé par Giuliana dans le *Désert Rouge*. Sur cette île, l'eau est parfaitement transparente, en opposition aux marécages troubles visibles tout le reste du film. Tout est clair dans cette séquence, on assiste à une épure du visible où chaque plan est formellement d'une visibilité parfaite. Même lors des gros plans, où l'eau se rabat sur le sable de la plage, l'eau reste soit bleue, soit brune, il n'y a pas d'entre-deux du visible ou de la matière. Cette épure visuelle, ici, n'est utilisée que pour mieux contraster avec les paysages sombres et opaques du reste du film. La clarté est inquiétante dans le sens où elle est irréaliste, ne renvoie pas à un visible vraisemblable, en tout cas dans l'économie globale du long-métrage. Un autre exemple de clarté inquiétante se trouve dans *L'Eclipse*, dans une séquence annonciatrice de la fin du film montrant un monde décompensé, sans centre narratif visible : Vittoria vient de s'isoler dans une chambre de l'appartement de Piero et ouvre les volets d'une fenêtre pour regarder la rue. Une série de plans d'ensemble d'un point de vue proche, mais pas subjectif, de celui de Vittoria, examinent la rue et les rares passants à travers des cadres stables,

---

<sup>16</sup> René PREDAL, *Michelangelo Antonioni, ou, La vigilance du désir*, op.cit., p.46

légèrement décalés du centre d'attention des images, c'est-à-dire des personnages à l'écran. Ces plans semblent gratuits, mais un travail sonore minimaliste, allié à un rythme lent du montage, insiste sur cette vision claire d'un vide qui ne mène à rien dans la connaissance du monde décrit. On voit des nonnes passer rapidement à l'écran, de façon anecdotique, comme des vestiges d'un monde lointain. On finit par voir Vittoria, elle-même en plan d'ensemble depuis l'extérieur de l'immeuble, réduite à une place minuscule sur l'écran. Elle s'inscrit dans ce vide inquiétant, le temps de quelques secondes de sa contemplation et se retire de la fenêtre, comme légèrement assommée. La division des formes claires opérée par Antonioni déforme le visible en lui faisant perdre son unité : il manque des bouts pour compléter une vision complète de ce monde. Lors de la célèbre séquence de fin du film, ce principe de morcellement d'un visible clair sera poussé à son paroxysme, jusqu'à l'exclusion totale des personnages, absents de l'image. Avec des plans successifs sur un arrosoir, des plantes mouillés, un filet d'eau descendant dans les égouts, Antonioni pousse l'effet clarifiant de son découpage au scalpel dans ses retranchements en filmant des éléments troubles, résistant au visible habituellement : dans cette séquence, leur traitement quasiment frontal, identique à tous les objets du visible rend cette résistance au visible, ce trouble, inoffensif ; tout est parfaitement identifiable au même niveau, semble appartenir à un même catalogue d'images classifiées. L'inquiétude ressentie peut alors être celle d'un contrôle trop puissant du visible, destructeur de la complexité du réel et donc de sa beauté. Cette inquiétude nous mène au dernier plan du film sur un lampadaire en gros plan, source lumineuse aveuglante, destructrice du visible au même titre qu'une bombe nucléaire, nous guidant inévitablement à l'obscurité totale du fondu au noir. On remarque alors que ces images, filmées de façon à être parfaitement identifiables, expriment moins l'essence du monde que les images plus complexes mentionnées dans le reste du mémoire, ne font que renforcer le sentiment d'un visible limité.

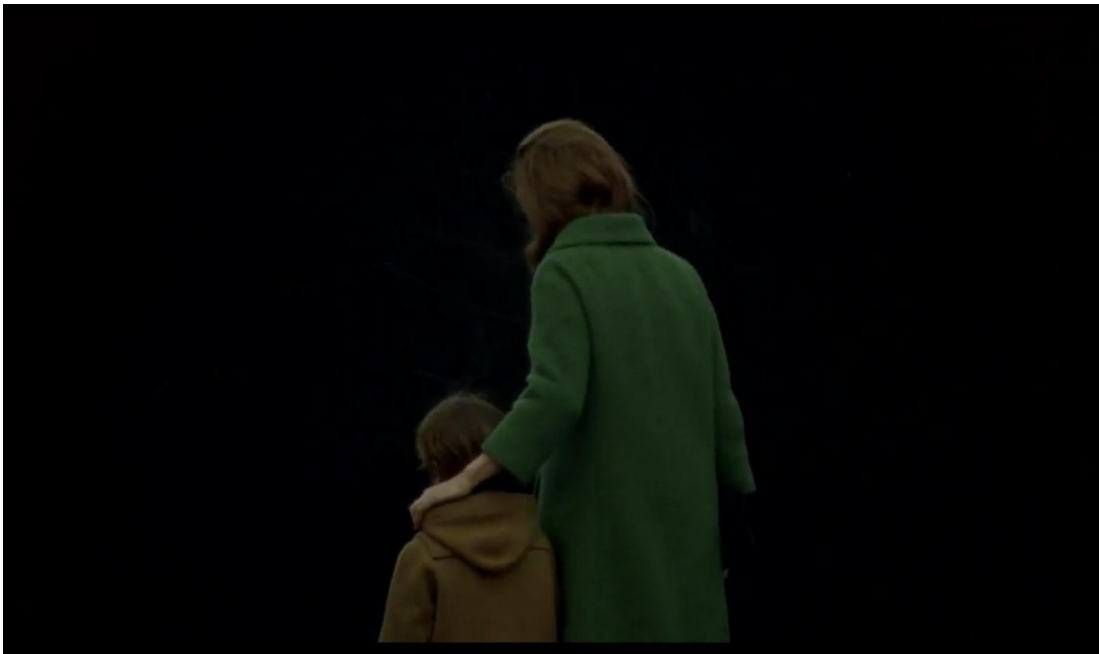
Pour revenir à la lumière destructrice du lampadaire de *L'Eclipse*, avec un film comme *Chung Kuo*, le visible peut également trouver une clarté destructrice de formes dans des plans éclairés de façon trop puissante. De nombreux plans du documentaire, sûrement en raison d'une faible qualité de la caméra utilisée, présentent en effet des cas de surexpositions destructrices du visible, homogénéisant l'image cinématographique en un tout (ou quasi-tout) blanc.

De façon inverse, l'écran peut connaître un passage à l'obscurité totale, par un excès de formes prenant tout l'espace filmique, ne laissant plus aucune lumière passer. L'exemple le plus marquant de ce type de néantisation du visible chez Antonioni se situe vers le début du *Désert Rouge*, alors que Giuliana se cache derrière des buissons manger un sandwich. Un plan rapproché sur elle, au milieu de cette végétation trop imposante, impose un assombrissement du fond de l'image rendant l'arrière-plan uniformément noir. Elle se détache alors complètement du reste du visible devenu de façon picturale totalement noir, uniforme, où les nuances des branches ont disparu. L'excès de forme amène alors à un néant de forme.

On comprend alors que le cinéma d'Antonioni oscille très régulièrement entre excès de forme et absence de forme, entre un noir et blanc synonyme de Yin et Yang du cinéma du réalisateur italien. Parmi ses projets avortés, on retiendra notamment *Techniquement douce*, qui aurait dû être tourné dans une forêt vierge d'Amazonie, où l'excès de branches et de lianes devait anéantir la visibilité des acteurs, voire du film entier, supprimant toutes les formes par une absence de lumière due à la densité de la végétation, mêlant ainsi tous les verts des différentes parties de l'image dans une masse informe. « Plus la forêt est effrayante et moins elle est photogénique. L'entrelacs de végétation y est si épais que les verts sont fondus l'un dans l'autre, sans nuances,

tout se pétrit en un amalgame dénué de relief. L'ombre domine »<sup>17</sup> écrit Antonioni sur ce projet avorté, soulignant son intérêt pour les formes entrelacées jusqu'à leur destruction à l'image. Le projet fût finalement annulé par le producteur Carlo Ponti. Chez Antonioni, donc, il est souvent question d'une recherche d'épure à travers les extrêmes de la représentation. Tout blanc, tout noir, comme la tenue de l'artiste Nene dans *Femmes entre elles*, divisée entre les deux extrêmes, voire tout vert, comme nous venons de le voir avec le cas de *Techniquement douce*.

En anéantissant les frontières des formes qu'il représente, en épurant ses images, Antonioni questionne donc ce que nous regardons et confronte ses personnages à une clarté confondante. Par les forces du vide et de la transparence, les films du réalisateur ouvrent les voies d'une virtualité plus grande, infinie, mais réduisent le visible concret à une surface plate, impénétrable et parfois impossible à identifier, se rapprochant de l'abstraction.



*Le Désert Rouge* (1964), Antonioni

---

<sup>17</sup>Michelangelo ANTONIONI par Aldo TASSONE, « Techniquement douce », Ed. Albatros, Paris, 1978, in Giorgio TANZANI, *Michelangelo Antonioni - 4. Ecrits 1936/1985*, 1991, p.373.

## Le « trop-plein » comme forme sans figure

L'excès de forme chez Antonioni se caractérise par un « trop-plein » du cadre, une surabondance de formes à peu près similaires, se superposant et brouillant les pistes d'une visibilité nette. La végétation, à de nombreuses reprises, est l'élément qui est surabondant chez Antonioni. Dans *Les Vaincus*, par exemple, l'épisode français présente un voyage entre amis dans une forêt dense, où les arbres passent parfois au premier plan et mêlent les personnages à une forme, sans limite claire, qui domine l'espace filmique. Le trouble visuel se mêle alors dans ce cas au trouble des relations à l'écran, lors de la scène où le personnage de Jean-Pierre Mocky tente de séduire une jeune fille blonde. Dans *L'Avventura*, alors que Claudia est invitée dans la grand demeure bourgeoise de ces amis au milieu du film, elle passe la plupart de son temps à regarder vers l'extérieur : des falaises, des montagnes, des arbres et nuages remplissent alors indistinctement l'arrière-plan qui ne peut renvoyer le personnage qu'à sa propre incompréhension de la vie par un visible complexe. Un des cas les plus confondants de cette présence quasiment brumeuse de la végétation chez Antonioni se trouve dans *Le Mystère d'Oberwald*, où les expérimentations sur la couleur mêlées à des cadres resserrées sur une forêt épaisse aboutissent à plusieurs reprises à ce sentiment d'indiscernabilité du monde. Lors de l'observation de la forêt au télescope par la reine, les branches qui se mélangent dans cette perception subjective donnent alors une forme abstraite à la végétation observée, détachant le visible de son rapport au réel, montrant la limite de

l'identification du visible, tout en démontrant la puissance d'abstraction figurative du cinématographe.

En dehors des formes végétales, c'est toute une variété d'objets qui se retrouvent accumulés dans les films du réalisateur italien, et notamment des déchets qui se regroupent souvent en amas troubles. *Le Désert Rouge* nous montre, à cet égard, un monde incompréhensible, dystopique, où des ordures fumantes ou encore des graviers, dès les premières séquences du film, peuplent le visible en se mêlant de façon indistincte. « Antonioni a filmé cette décharge en lui conférant la puissance tellurique d'un volcan, tout en donnant à cette peau couverte de scories et bubons suintants une dimension qui hésite entre une catastrophe qui vient d'avoir lieu (l'avion qui se serait écrasé) et l'imminence d'un désastre plus grand (la fin du monde) »<sup>18</sup> explicite très bien Alain Bonfand en signalant que la source, l'origine de ce mélange indiscernable, est également impossible à identifier clairement. De la même façon, la dernière partie de *La dame sans camélia*, montre l'actrice principale errant au milieu des studios sur des sols pluvieux, partiellement jonchés d'ordures recouvertes d'eau donnant l'impression visuelle d'une pâte molle se fondant avec le sol. La forme perd alors sa figure, toutes les formes se reliant dans une masse aux limites indéfinissables. Dans *Femmes entre elles*, cette perte des rebords de la forme est utilisée pour créer un contraste social entre les discussions sentimentales et décoratives de Carlo et Clelia, et les rues sales, surchargées, informes où ils marchent pour trouver des objets antiques. On retrouve également cette sensation d'accumulation indiscernable sur des plans larges chez l'antiquaire de *Blow Up*, là où Thomas cherche un paysage et repart avec une hélice. Dans *Le Cri*, c'est en rapport direct avec cet

---

<sup>18</sup> Alain BONFAND, *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*, Paris, Éd. Images modernes, coll.« Inventeurs de formes », n° 2, 2003, p.15.



amas informe qu'Aldo se confronte un court temps, alors qu'il travaille sur un chantier de construction de route et qu'on le voit déverser ce qui semble être du gravier ou du bois dans une machine à brûler. La matière, elle aussi, devient indiscernable et toute tentative de mise en figure du monde échoue, comme lorsque le cœur formé avec des cailloux par Rosina finit écrasé par le bus et effacé quelques secondes plus tard. Dans *Chung Kuo*, lors d'une séquence de travellings, de zooms et zooms arrière, montrant la vie portuaire sur un fleuve de Shanghai, c'est par la rapidité des mouvements et l'incapacité de l'œil à s'accrocher longuement sur une figure que la forme devient abstraite et que tous les contours s'ouvrent et laissent les fonds de couleur se mélanger à l'œil. En effet, alors que des bateaux arrivent de partout à l'écran (droite, gauche, premier plan, arrière-plan), et que des personnes peuplent également l'image de façon furtive, la rapidité des mouvements de caméra qui nous déplacent, on l'imagine, depuis un bateau également, rend indistinctes les limites entre ce que l'on voit. L'excès de forme mêlée à une maîtrise rythmique parfaite d'Antonioni efface les contours de ce qu'il voit pour le spectateur. Il sait ce qu'il a vu (des filets, des personnes, des tuyaux, des barres, des vêtements, des marchandises) mais ne pourrait pas dire dans quel ordre, quel arrangement à l'écran, ce qui était petit, ce qui était grand, et encore moins les couleurs, alors que le bleu et le gris ne semblent faire qu'un à l'écran. Antonioni intègre le temps dans sa proposition formelle troublante, ce qui peut nous faire penser à ce qu'écrivait Henri Maldiney en évoquant l'art de Rubens, ou encore Dürer : « La "dimension formelle" est la dimension suivant laquelle la forme se forme, c'est-à-dire sa dimension rythmique. Le rythme d'une forme en formation, en chacun de ses moments existe intégralement en précession de lui-même. »<sup>19</sup> Ce rythme, ici établi par Antonioni, ne mène pas vraiment à une forme figurative comme les peintres mentionnés plus haut (bien que un film comme *Le Désert Rouge* puisse avoir un traitement

---

<sup>19</sup> Henri MALDINEY, *L'art, l'éclair de l'être*, op.cit.

de la couleur proche de Rubens à certains moments), mais à une approche délitée de la forme proche de l'abstraction. Le rythme du dessin des formes sur la pellicule est trop rapide : tout se mélange.

À une échelle plus petite du cadre, des éléments peuvent paraître « informes », sans figure pour les tenir, notamment lorsque l'on parle de masse brouillée. Dans *Le Cri*, les tomates et les légumes brouillées entre les mains du grand-père après la chute du camion, par exemple, sont rendus impossible à identifier par l'opération de destruction opérée. Ainsi la destruction des objets peut être une source de trouble du visible chez Antonioni. *Le Désert Rouge* présente une séquence assez représentative de cette dynamique vers le milieu du film lorsque le groupe d'amis se met à détruire la cabane pour faire du feu, réduisant ce qui était net en une masse brûlée. On pourrait ainsi dire qu'ils s'adaptent au monde extérieur, lui-même sans clarté auquel ils sont confrontés et qui fait dire au personnage de Monica Vitti regardant par la fenêtre : « Ce n'est jamais stable. Jamais, jamais, jamais. ».

Ces plans sur des formes étranges nous amènent à penser la fluidité des possibilités d'identification de la matière chez Antonioni, en raison de formes ressemblantes, abstraites. Ainsi, Antonioni exprime son questionnement sur ces considérations dans ses écrits : « Une matière peut ressembler à une autre : du bois avec de la viande ; une étoffe et une pierre ; du charbon, du fer ; du papier, de nouveau une étoffe. Le plastique, lui, ressemble à tout. »<sup>20</sup> Pour ce qui est du plastique, son effet est plutôt celui d'une frontière chez Antonioni, mais nous nous y intéresserons plus tard dans notre réflexion. Pour le reste, on remarque bien des ressemblances entre diverses matières chez Antonioni. Parfois, l'ambiguïté est telle qu'on ne peut pas décider, comme lorsqu'il s'agit d'un objet mystérieux, posté sur un arbre, dans *Identification d'une femme*, que Niccolo observe

---

<sup>20</sup> Michelangelo ANTONIONI, Enrica ANTONIONI et Jean-Pierre FERRINI, *Je commence à comprendre*, op.cit. p.13 .

avec obsession. L'objet brun pourrait alors très bien être un oiseau, un micro, un bout de bois : sa forme est trop commune, pas assez dessinée. Dans *Le Cri*, une remarque de Rosina, alors spectatrice d'une course de bateaux, nous interroge sur cette communication formelle entre les matières : « Pourquoi ça fait de la mousse ? » demande-t-elle innocemment aux adultes. L'utilisation du terme « mousse » pour désigner les bulles provoquées par le mouvement des bateaux dans l'eau peut alors immédiatement créer des affiliations formelles possibles entre la mousse de l'eau, et celle de la végétation, de la bière, ou encore d'un dessert. Sur le même principe, les « colonnes » de livres empilés au bord d'un escalier dans *Le Mystère d'Oberwald*, par leurs teintes brunâtres, peuvent très bien nous sembler être des colonnes de bois ou de papier. Les livres placés en arrière-plan se fondent ainsi tellement dans le visible de l'architecture qu'ils paraissent en faire partie entièrement. *Le Désert Rouge* semble donner l'exemple final de cette incapacité à identifier clairement de quoi est fait matériellement une forme qui nous paraît étrange, lorsque le personnage de Corrado lance une pierre sur ce qui semblait être du sable mouillé, et qui se révèle finalement être un marécage lorsque la pierre tombe dedans. Le test de la texture devient alors nécessaire à l'identification, test impossible pour le simple spectateur.

Cette relation entre matière et forme nous invite à penser les associations de matières, et notamment celles concernant l'eau et d'autres matières, donnant souvent lieu à des formes indiscernables, méconnaissables. Pour continuer sur le *Désert Rouge*, de nombreux mélanges entre terre et eau, notamment sur des routes mouillées, quasiment marécageuses, semblent résulter dans la formation d'une nouvelle matière du visible sur laquelle il est plus difficile de poser des mots. En effet, certains de ces marécages abimés par les déchets toxiques de l'usine deviennent indéfinissables à la vision. Une certaine chaleur semble alors se dégager de ses flaques d'eau/marécages, au point que l'on peut se demander si l'on ne trouve pas là un mélange d'eau et



*La Dame sans camélia* (1953), Antonioni



*Le Désert Rouge* (1964), Antonioni

de feu, ou de ce que Bachelard appelle « l'humidité chaude », c'est-à-dire « la matière devenue ambivalente, autant dire l'ambivalence matérialisée »<sup>21</sup>. Ici, l'ambivalence matérielle mène à une ambivalence formelle, on ne sait plus quelle forme on regarde : celle de l'eau, des déchets, de la terre, de la fumée ? Tout se mélange. Ainsi, on retrouve dans plusieurs films d'Antonioni des liquides brunâtres ambivalents, comme ceux qui s'échappent d'une usine de Shanghai dans *Chung Kuo*, dans ce qui semble être une allusion directe au *Désert Rouge*. Dès les premiers films d'Antonioni, avec *Les Gens du Pô*, on remarque cet intérêt du réalisateur pour le mélange de l'eau et de la terre à travers des gros plans sur la rencontre du fleuve et de la terre, laissant voir un résidu informe restant avec le passage de l'eau. Dans *Chronique d'un amour*, le canal desséché, servant d'arrière-plan à une discussion entre Paola et Guido, sur lequel des paysans essayent d'enlever l'eau restante à la pelle, peut-être vu comme une annonce des zones ambivalentes matériellement du *Désert Rouge*, où l'on voit par exemple un canal dont l'eau a été complètement drainée par l'usine. Enfin, c'est dans *Le Cri* qu'on retrouve certains des cas les plus abstraits de mélange entre eau et terre, ceux qui devaient permettre à Bachelard d'affirmer que « c'est surtout avec le mélange de l'eau et de la terre que nous pourrions comprendre les principes de la psychologie de la cause matérielle. »<sup>22</sup>. Un exemple suffira : la discussion entre Aldo et Irma sur la plaine à côté de leur maison, recouvertes de flaques d'eau et de marécages, servant d'arrière-plan à leur discorde. La matière qui sous-tend visuellement tout le trouble de leur relation est alors informe, indécise entre l'eau et la terre, abstraite.

Ce lien entre le cinéma d'Antonioni et l'art abstrait peut-être souligné, en plus des formes abstraites produites par les effets de matière, de temps, de « trop-plein », par une présence

---

<sup>21</sup> Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, op.cit. p.117.

<sup>22</sup> Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, op.cit., p.112.

récurrente dans ses films de tableaux abstraits ou proche de l'abstraction, côtoyant les limites de la figuration comme aime le faire son cinéma. On citera ainsi la présence de tableaux impressionnistes dans l'appartement de Riccardo au début de *L'Eclipse*, l'exposition d'art abstrait que visite Claudia en attendant Anna dans *L'Avventura*, les tableaux abstraits peints par Lorenzo dans *Femmes entre elles*, ou encore des tableaux jouant sur les limites entre figuratif et abstraction dans la maison du couple principal de *La Dame sans camélia*. Dans *La Nuit*, c'est un objet décoratif métallique aux formes étranges que tient le personnage de Monica Vitti entre ses mains lors d'une discussion avec Mastroianni qui nous ramène aux formes abstraites, incomplètes, ou aux frontières floues. Cet objet d'art abstrait industriel nous renvoie à une absurdité des formes du monde partagée avec les tableaux cités plus haut. Malgré tout, il est important de préciser qu'Antonioni a lui-même peint des œuvres abstraites, avec une démarche assez particulière renvoyant à ses propres films. L'œuvre finale étant en effet un ensemble d'agrandissements de ses tableaux abstraits, ou plutôt impressionnistes, permettant de voir des paysages, notamment de montagnes, qui n'étaient pas discernables avant. La première exposition en 1983 présente alors en parallèle les montagnes peintes qu'Antonioni a commencé à réaliser au début des années 60 et les agrandissements photographiques qui datent des années 80. « Les tableaux d'Antonioni, *Le Montagne incantate*, ne montrent pas des paysages réels, mais des paysages possibles, ils ne disent rien à ceux qui s'attendent à trouver un lieu ou un décor au sens traditionnel, il n'y a que la matière du paysage, la lumière, la couleur, sur lesquelles l'observateur peut exercer sa capacité de regarder, d'imaginer, à partir de ce qui lui est offert »<sup>23</sup> écrit Bernardi, mettant l'accent sur l'ouverture vers un imaginaire invisible à partir du visible produit par ces tableaux d'agrandissement. On retrouve, dans cette démarche de peintre, des moments précis de son œuvre de cinéaste, comme les

---

<sup>23</sup> Sandro BERNARDI, *Antonioni, personnage paysage*, op.cit. p.44.

agrandissements photographiques de *Blow-Up*, faisant penser aux tableaux pointillistes du colocataire du personnage principal du film comme une amie lui fait remarquer, ou encore à la séquence finale de *Zabriskie Point*, montrant sous tous les angles possibles une matière agrandie révélant multitude de détails, après nous avoir d'abord montré l'explosion en plan large. Ces tableaux font alors partie d'un imaginaire commun à son cinéma, se nourrissant mutuellement, notamment à travers le travail en amont du film comme nous l'explique Dominique Païni : « ce sont les photographies de repérages qui nous instruisent potentiellement sur le travail des formes chez Antonioni, dont les lignes et les contours de *Montagne* font partie. [...] Ainsi, les photos de la fin des années 1950 de Lisca Bianca, l'île sans présence humaine où se déroule la première partie de *L'Avventura*, semblent annoncer certaines des *Montagnes* qui projettent le spectateur dans un environnement inquiétant, hors du monde. D'autres, plus tardives, datant de l'époque où Antonioni prépare le tournage de *Techniquement douce* (qui ne se fera finalement pas) - vues aériennes de la forêt brésilienne dans la région du Rio Negro - paraissent directement issue de l'imaginaire des *Montagnes enchantées* »<sup>24</sup>. L'influence formelle des *Montagnes*, la communication avec le reste de son œuvre filmique est alors évidente dans sa volonté troublante des contours, d'ambiguïté de l'identification. Ainsi, une séquence comme l'interlude de *Par-delà les nuages* présentant Mastroianni peintre à côté de Jeanne Moreau observatrice, vraisemblablement filmée par Wenders pour le dernier long-métrage d'Antonioni, peut nous sembler intéressante dans ce qu'elle décrit du travail du réalisateur qui concevrait ses films comme des tableaux où chaque trait de peinture compte. Des gros plans insistent alors sur ces coups de pinceaux, déposant une matière qui compose le monde sur la toile, formant le visible du tableau et donc de ses films.

---

<sup>24</sup> Dominique PAÏNI, *Antonioni*, Paris, Flammarion la Cinémathèque française, 2015, p.151.

La patte de l'artiste se retrouve donc par excès, comme une forme débordante du visible dans des scènes urbaines par exemple. Alors que l'on a déjà évoqué les rues surchargées des antiquaires de *Femmes entre elles*, un parallèle peut s'établir avec une séquence de sortie de métro dans l'épisode anglais des *Vaincus*. Ainsi, lorsque le personnage d'Aubrey, poète/tueur, accompagné d'un journaliste, surgit à la surface de la ville, un excès lumineux provoqué par la multitude d'enseignes électriques présentes sur les bâtiments en arrière-plan (le plan est légèrement en contre-plongée, donnant un sentiment de domination des bâtiments et des enseignes sur les protagonistes) rend la perception claire des formes à l'image impossible. L'urbanité forme un « trop-plein » qui brouille le visible, dans un grand mélange suréclairé de béton et de néons.

Dans cet épisode des *Vaincus*, on peut également constater la présence de murs à la texture trouble, où les pierres semblent être formés ou déformés d'une façon à ce qu'elles se fondent entre elles à l'image : on pense par exemple, à la modeste demeure où vit le personnage d'Aubrey, où tout est étroit, et où la saleté de la pierre semble effacer les contours des formes de pierres. Dans plusieurs films ainsi, les murs semblent constitués d'une multitude d'éléments visuels fusionnant soit par une dégradation de la texture, soit par une volonté architecturale. On citera en exemple la moisissure des murs que Jeanne Moreau caresse lors de sa déambulation de *La Nuit*, les gravures du nouveau salon de mode donnant un aspect ancien, abimé, aux murs devant lesquels Clelia et Carlo s'embrassent dans *Femmes entre elles*, les murs écaillés du *Désert Rouge*, ou encore les rues populaires de certains quartiers chinois où les murs et la poussière semblent s'uniformiser en un amas brun aux contours brouillés dans *Chung Kuo*. On retrouve un exemple un peu différent de mur hétérogène où les frontières des formes deviennent obscures sur le tableau blanc où Niccolo plaque des photos de femmes différentes dans *Identification d'une femme* : le montage photographique où tous les visages féminins se superposent devient une masse humaine où les



bords de l'image sont constamment repoussés, où les contenants de chaque photo disparaissent dans un énorme contenu. Cela nous rappelle une pratique artistique d'Antonioni évoquée dans un de ses écrits des années 80 : « Il y a quelques années j'ai peint d'autres visages, tous inconnus : des amis imaginaires. J'ai découpé en tout petits morceaux un de ces tableaux et puis je l'ai reconstitué. Le résultat : une montagne. C'est ainsi que j'ai commencé. »<sup>25</sup> Ainsi, les montages, d'un visage dans le cas du tableau d'Antonioni ou de plusieurs visages dans le cas de Niccolo, peuvent mener à de nouvelles formes par le biais d'une abstraction propre à la libération des limites du cadre, laissant le fond de la forme libre de s'étaler au milieu des nuances de couleur. Pour revenir aux murs plus concrets, dans *Le Mystère d'Oberwald*, une tapisserie déteinte devant laquelle la reine et le poète discutent, à la couleur bleue, par l'aspect délabré du mur, permet des associations picturales plus ou moins poétiques par la ressemblance des ondulations du papier avec des vagues. La texture du mur devient alors une force d'abstraction ouverte à l'imaginaire.

Comme nous l'avons vu plus tôt avec un exemple tiré de *Chung Kuo, La Chine*, la vitesse des mouvements de caméra et du rythme d'une séquence peut également rendre indiscernables les formes observées. Or, cela peut aussi être le cas lorsque c'est uniquement l'objet qui est en mouvement. Il ne s'agit alors pas seulement d'un trouble de l'objet en mouvement comme évoqué dans la première partie de notre écrit, mais d'une incapacité d'identifier la forme en jeu à l'écran (la raison de cette incapacité étant un effet de « trop-plein » formel) avant une intervention filmique clarifiante. Par exemple, lors d'une séquence dans une usine de tissu dans *La Chine*, Antonioni commence une scène en filmant en gros plan les filets d'un rouleau de couture en train de défiler à toute vitesse devant l'objectif : il est alors très difficile d'identifier ce qu'on voit avant que la

---

<sup>25</sup>Michelangelo ANTONIONI, « Les montagnes magiques », Paris, 26 mars 1985, in Giorgio TANZANI, *Michelangelo Antonioni - 4. Ecrits 1936/1985*, 1991, p.463.

caméra ne dézoome et que l'on constate les contours de l'amas de formes en mouvement qu'on observait, que l'on revienne ainsi au calme apparent de la Chine qui caractérise le film. Pour éviter la destruction de la figure par le mouvement, il est donc nécessaire de reculer pour saisir une figure plus large. Au-delà de la vitesse, c'est donc le rapprochement sur la forme en question qui la rend trouble, ou non-identifiable. Dans le très beau court-métrage de 2004, *Le regard de Michelangelo*, où le réalisateur se met en scène lui-même observant des œuvres de Michel-Ange, des plans rapprochés et des zooms insistants sur certaines parties des sculptures de Michel-Ange permettent de rendre plus difficile à identifier les parties du corps représentés et ouvrent le visible à des doutes. Par exemple, un plan rapproché sur une barbe sculptée dans le marbre peut ouvrir notre vision à voir les ondulations de la matière comme des formes de vagues ou d'une végétation fournie. Dans le *Désert Rouge*, un plan exploite parfaitement ce caractère indéfinissable des formes filmées de près par le biais d'un travelling arrière : alors que le cadre nous montre d'abord une surface écaillée indéfinissable, le mouvement de caméra reculant, un personnage apparaît dans le cadre et on comprend alors que l'on était en train d'observer un mur abîmé, à la texture fournie. Sous un certain point de vue, le monde devient donc impossible à identifier.

Cependant, il reste important de comprendre qu'Antonioni ne cherche pas à éclaircir sa démarche d'effacement des frontières formelles par ses mouvements de caméra (les rares fois où il le fait, cela semble être dans le but d'un effet vertigineux, de recul sur un réel complexe dans lequel nous sommes plongés), mais plutôt à accentuer cet effacement en le soulignant même par des mouvements opératoires. Dans *La Chine*, documentaire où le « trop-plein » joue un rôle essentiel dans la monstration d'un pays en voie d'industrialisation, un travelling latéral, filmé depuis un véhicule rapide, insiste sur un amas de vélos montré longuement. La ferraille grise indistincte est alors rendue inquiétante par sa présence inévitable, interminable, où les bordures

des choses deviennent indiscernables, qui envahit l'écran jusqu'à arriver à une légère sensation d'accumulation étrange. Le « trop » s'inscrit ainsi dans la longueur chez Antonioni, il est plus un état des choses (au même titre que le rien) qu'une exception.

L'état du « trop » visible, devient même parfois un état du « trop » narratif avec un film comme *Profession : Reporter*, où justement le visible est dégagé, où le désert et les espaces vides dominant : c'est le brouillard intérieur qui alors s'exprime dans la narration. Après son changement d'identité en Afrique, les agissements du personnage deviennent obscurs : on ne comprend pas où il va, ni pourquoi il demande à aller en Yougoslavie pour finalement récupérer des papiers et rester. Les explications sont retardées (on comprend qu'il a récupéré une liste de rendez-vous) et entrecoupées de ce qui semble être des flash-backs (la séquence où il brûle des choses devant sa femme Rachel). Il y a également une forte confusion entre les éléments appartenant à la vie de David Locke et celle de Robertson, l'homme dont il a pris l'identité : on ne sait pas dans quelle maison il rentre quand il revient d'Afrique, il est également difficile de cerner qui est sa femme, qui sont ses enfants, etc. La quête d'identité du personnage mène à une confusion narrative, où on ne saisit aucune identité. Le montage est rendu confus volontairement, en raccourcissant les plans importants narrativement sur les papiers récupérés pour privilégier le néant auquel le héros se confronte. L'esprit du spectateur étant brouillé par un manque d'explication volontaire, sa perception du film, du moins au début, en est donc troublée, il n'identifie pas narrativement ce qu'il voit. On comprend alors le trouble psychologique du personnage, sa perte dans un monde où le « trop-plein » d'informations domine, alors que le visible reste lui, homogène, sans réponse.

Enfin, la foule, l'humain, peut aussi former un trop-plein limitant les capacités d'identification du visible. On pense évidemment à la foule de la bourse de *L'Eclipse*, en particulier lors de la fameuse minute de silence observée par tous les membres de cette foule après l'annonce

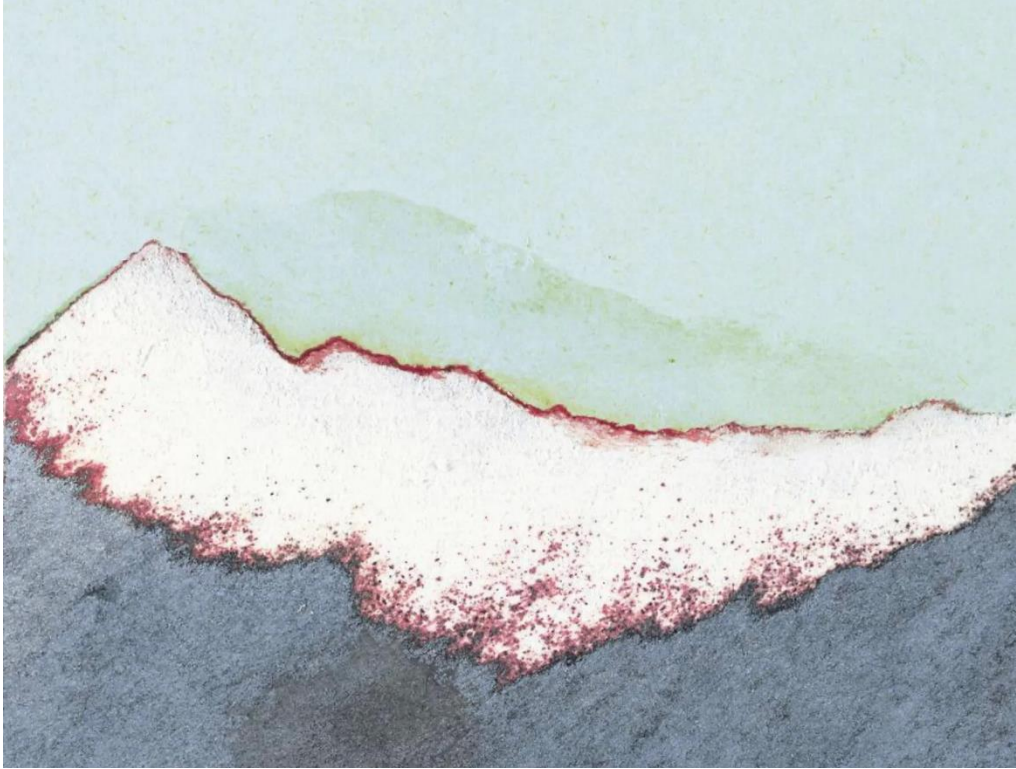
de la mort d'un collègue. Un plan d'ensemble en plongée intervient alors dans le montage pour montrer une assemblée de dos, immobile, où chaque tête semble correspondre à une particule de l'image. Quand tout se remet en mouvement, le tableau pointilliste que les hommes formaient disparaît derrière une agitation voilant les frontières entre les différents points. Cette agitation de la masse comme amas indiscernable se repère également lors de la scène de concert de *Blow Up*, au moment où toute la foule s'unit dans un même mouvement pour récupérer le manche de la guitare cassée du guitariste des *Yardbirds*, la limite entre les différents corps disparaissant alors. En réalité, dès des premiers essais filmiques d'Antonioni, réalisés dans un asile psychiatrique, l'humain fait effet de masse brouillée à l'écran. En effet, la lumière agite les fous filmés et le tournage prend court rapidement, le réalisateur décrit alors, dans un écrit rétrospectif, la foule de malades psychiatriques ainsi : « dans la chambre redevenue obscure et silencieuse, nous vîmes un grouillement de corps qui s'agitaient faiblement, comme dans les derniers sursauts de l'agonie. »<sup>26</sup>. Le choix d'unir littérairement tous les corps sous le même terme de « grouillement » indique alors déjà des intentions visuelles proche du « trop-plein » et potentiellement d'une recherche de l'abattement des formes et de l'indiscernabilité. Dans d'autres films encore, la foule apparaît comme un amas obscur : les gardes qui observent la reine mourir en contre-jour dans *Le Mystère d'Oberwald* apparaissent ainsi comme une masse de points noirs, et les foules des grandes villes chinoises dans *Chung Kuo* filmées en plongée agissent comme des groupes inséparables où l'on ne distingue pas les visages. Enfin, la foule orgiaque du désert de *Zabriskie Point*, où les corps et le sable s'entremêlent, prend elle aussi une apparence abstraite lors du dernier plan en plongée

---

<sup>26</sup>Michelangelo ANTONIONI, « Faire un film, c'est pour moi vivre », *Cinema nuovo*, n°138, avril 1959 (trad. Fabienne Chabartier, Premier Plan, n°15, décembre 1960), in Giorgio TANZANI, *Michelangelo Antonioni - 4. Ecrits 1936/1985*, 1991, p.234.

montrant l'immensité du désert sur lequel les individus ne forment que des bosses, sans formes à eux : filmés de cette façon, ils appartiennent à la forme du désert.

Sous des traits humains donc, mais aussi purement picturaux ou matériels, l'excès de forme est une norme présente dans nombre de films antonioniens. Par cet effet de « trop-plein », le visible atteint une limite d'identification, se soumet à l'illusion de l'entrelacs des choses : il ne sait plus ce qu'il voit, l'excès de variations formelles crée une impossibilité de dessin à l'œil. Toutes les formes se mêlent dans une marmite de figures visibles mais indiscernables ne formant finalement qu'un seul ensemble pour le spectateur.



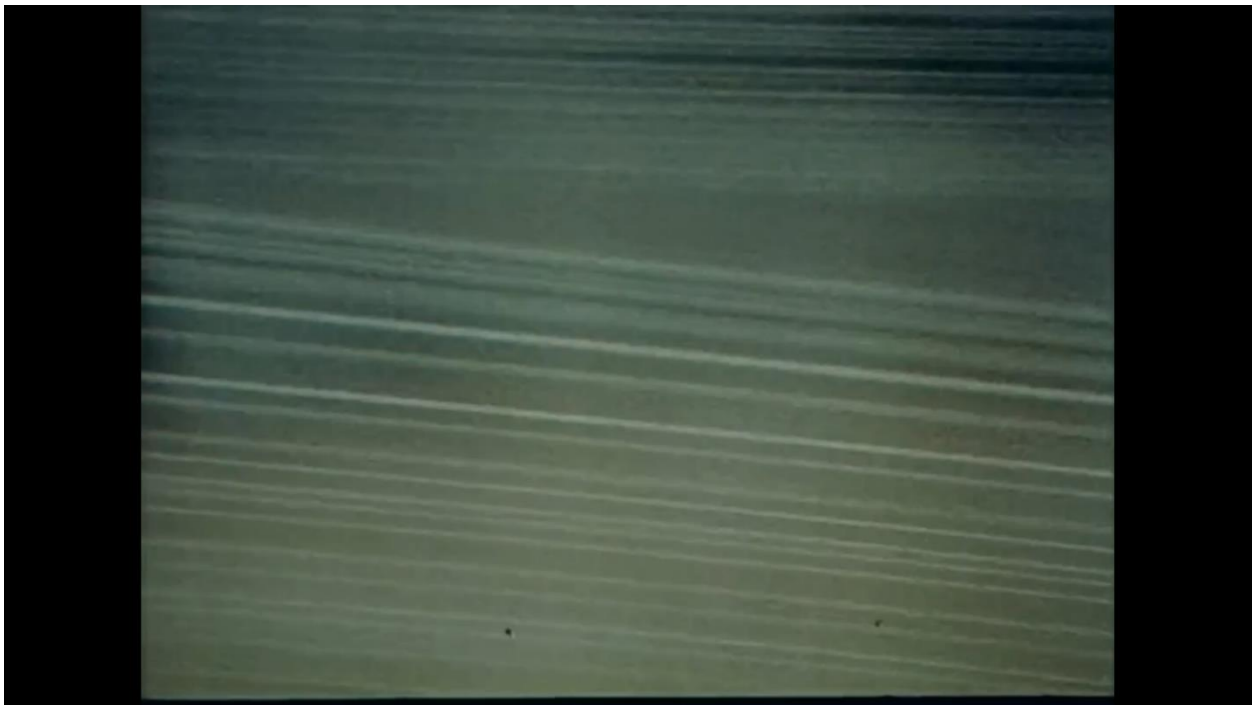
*La montagne enchantée*, Michelangelo Antonioni



*Les Gens du Pô* (1943), Antonioni



*L'Eclipse* (1962), Antonioni



*Chung Kuo, La Chine* (1972), Antonioni

## Reflets : des trompe-l'œil qui divisent la perception du monde

Reste à analyser une autre modalité signifiante de perturbation formelle chez Antonioni : les reflets. Ils sont présents dans tous ses films, de façon plus ou moins appuyée, et en particulier dans *La Nuit*, film de la confusion du visible par les reflets. Cette confusion est souvent urbaine chez Antonioni, les personnages se perdant dans le visible d'une ville qui empêche de poser son œil durablement sur une forme claire. Dans *La Nuit*, alors que les personnages sont bloqués au milieu d'un bouchon de voitures, leur perception de l'environnement autour d'eux est constamment multipliée par des reflets sur vitres opaques, où même l'agent qui fait la circulation y est visible dans une forme mi-transparente, mi-nette. Les reflets prennent alors une place importante dans le cadre, parfois la moitié de l'image, comme une autre réalité à prendre en compte. Dans l'épisode anglais des *Vaincus*, lors de la scène de sortie de métro évoquée plus tôt, les lumières troublantes des enseignes se reflètent également contre les vitres de la ville, comme une force à laquelle on ne peut pas échapper, qui entoure les personnages dans un halo informe de lumière blanche. Les villes « en voie de développement » de la Chine ne font pas exception. Shanghai, par exemple, est une ville du dédoublement du visible : un visible direct, obstrué, confus, et un visible des reflets, informe, mal dessiné où les corps en mouvements se troublent sur les vitres des magasins et des tours.



Les reflets sur les vitres, multiples dans l'œuvre antonionienne, divisent le visible la plupart du temps, entre ce qui est visible à travers la transparence et ce qui se reflète sur la surface perméable à la vision : le visible devient ambigu. Dans *La Dame sans camélia*, par exemple, plusieurs plans sont filmés à travers les rambardes d'escaliers en verre (ou plastique ?) à travers lesquelles il est possible de voir soit le réalisateur sortir et être poursuivi par sa compagne, soit rentrer dans la maison et monter les escaliers avec elle. Les reflets de l'intérieur de la demeure rendent alors difficile la vision des formes vues par transparence, créant un effet de brouillage qui détruit certains aspects des corps vus à l'écran. Au lieu d'augmenter le visible par cette double vision, les reflets servent en effet, la plupart du temps à le complexifier, le rendre difficile à identifier. On retrouve le même cas au début de *La Nuit*, lorsque les deux protagonistes s'approchent de l'hôpital où ils s'apprêtent à visiter Tommaso et que la mise en scène met l'accent sur les reflets des personnages sur les vitres de l'hôpital, elles aussi dotées d'une transparence donnant sur l'intérieur du bâtiment. L'œil ne se pose pas sur un visible mais confond les deux en raison de l'impossibilité pour une forme de prendre le dessus sur l'autre. Des cas similaires sont visibles dans des films comme *Femmes entre elles* lorsqu'une paroi en verre est déplacée en plein milieu de la rue pour un déménagement, ou encore dans *Profession : Reporter* lors de la séquence du retour de Locke en Angleterre où son reflet est visible à travers la table basse en verre à l'intérieur d'une maison.

Comme évoqué plus tôt avec le cas de la ville, la double visibilité brouillée des vitrines reflète une certaine perte des héros antonioniens, que l'on peut qualifier d'existentielle autant que physique, justement par ce visible complexe. Les vitrines servent ainsi parfois à mettre l'accent sur un désir de consommation troublant des personnages. Dans *Blow-Up*, lorsque Thomas parvient à s'échapper du concert avec le manche de la guitare que tout le monde s'arrachait, objet sacralisé

si possible, celui se retrouve à côté d'une vitrine de magasin qui le reflète. Il finit par lâcher le manche par terre, totalement désintéressé de l'objet qu'il désirait deux secondes plus tôt. On a alors l'impression que son reflet peu net, mêlé à la lumière du magasin, a rendu compte de la volatilité du désir de Thomas, l'a confronté à l'infinité de quêtes de possession du monde moderne. Dans *Identification d'une femme*, la vitrine prend un aspect érotique : c'est le corps féminin, à la visibilité troublée par le filtre du verre de la boutique de vêtement, qui est désiré par Niccolo et Mavi, observant avec envie le corps de jeune vendeuse qui se prend au jeu. Le verre prend alors le même rôle que celui du vêtement trouble évoqué en première partie, celui de générateur d'érotisme, comme un nouveau vêtement léger. Dans les deux cas mentionnés, le désir de consommation est accentué par les reflets sur la vitrine, divisant visiblement l'individu, voire le monde.

Autre motif à noter en ce qui concerne cette division du visible par le reflet : le cas de la réflexion du monde sur l'individu. Lors de la séquence des bouchons dans *La Nuit* par exemple, on remarque des plans en plongée présentant un pare-brise de voiture donnant à voir les personnages principaux, et sur lequel la ville entière semble se refléter au fur et à mesure de l'avancée du véhicule. Le monde asphyxiant de la ville transperce le verre pour atteindre les personnages, même cachées derrière la sécurité de leur véhicule. La ville les marque, les poursuit quoi qu'il arrive. Un phénomène similaire est observable sur le pare-brise de la décapotable de Thomas dans *Blow-Up* sur lequel le forêt se reflète, comme pour rappeler la présence verte inquiétante du jardin qu'il s'apprête à visiter, ou encore dans *Profession : Reporter* sur la décapotable de Locke et la jeune femme qui l'accompagne en Espagne où le désert des paysages se reflète. Pour *Blow-Up*, c'est une couleur obsédante qui suit le personnage, celle d'un vert trop vert, trop uniforme et inquiétant ; dans le cas de *Profession*, c'est le désert comme vide physique

et existentiel qui poursuit le personnage. Les reflets continuent ainsi le travail de mise en scène d'Antonioni confrontant des individus à des formes complexes, un réel incompréhensible. Dans *Zabriskie Point*, c'est le monde industriel traversé par la voiture de Mark et un ami étudiant au début du film qui se reflète sur les vitres du véhicule : le questionnement social du film se mêle alors à l'excès de forme des dessins industriels du monde, comme pour hanter les personnages et le film.

Le verre et ses reflets, donc, permettent une rencontre différée, indirecte, entre le monde et les personnages, mais aussi entre les personnages entre eux. Dans *La Nuit*, par exemple, lors de l'errance périurbaine de Jeanne Moreau, une rencontre presque irréelle, absurde, se fait entre Moreau et un employé de bureau, cloîtré, seul, dans un bâtiment derrière une vitre transparente. Moreau s'arrête longuement pour le regarder et il lui rend le regard avant qu'elle ne reprenne sa route : à l'écran, du côté de Moreau, on voit autant le visage de l'actrice se refléter sur le verre que celui de l'employé qui l'observe. Le côté momentané de cette rencontre semble rendre compte d'une modalité vaporeuse du verre, lieu de contact visuel où le visible n'est pas apprécié directement : les personnages se voient sans se voir, Jeanne Moreau reprend son chemin comme si ce regard n'avait jamais existé. Plus tard dans le film, une deuxième rencontre, qui aura cette fois lieu réellement, est différée, retardée par une rencontre visuelle, dans le même cadre, possible par le pouvoir des reflets. Lorsque, chez les Gherardini, Giovanni voit pour la première fois Valentina jouant sur un damier géant, le cadre ne nous montre directement aucun des deux personnages dans un plan d'une grande complexité formelle : Giovanni est vu à travers la transparence d'une plaque en verre depuis laquelle il regarde Valentina, pendant que Valentina est vue à travers le reflet de cette même plaque en verre. On ne comprend réellement ce plan où les personnages paraissent irréels, comme des formes fantomatiques, à peine saisissables à l'œil, que

lorsqu'un panoramique accompagne le mouvement de Giovanni rentrant dans la pièce, rencontrant réellement Valentina. La complexité, la fugacité du monde bourgeois décrit, où toutes les relations sont amenées à disparaître, est parfaitement décrite par ce plan, mais nous reviendrons sur ce point plus tard. On notera qu'un système de rencontre quasiment identique est, des années plus tard, récupéré dans son film final *Par-delà les nuages*, qui globalement opère comme un catalogue des idées formelles de sa carrière, lors de la rencontre entre John Malkovich et Sophie Marceau sur une boutique au bord de la mer, où le visage de Malkovich se confond d'ailleurs avec le reflet des vagues, dans une sorte de flux visuel de l'amour, avant qu'il ne finisse par rentrer dans la boutique. Ce pouvoir d'association des corps reflétés est donc également utilisé pour susciter des associations d'idées, des appréciations psychologiques sur les personnages par la dualité floue du visible réflexif. C'est par exemple le reflet flou de Monica Vitti dans *Le Mystère d'Oberwald*, sur un miroir à côté de la vitre de son armurerie personnelle pouvant suggérer une frustration, une violence intérieure du personnage ; ou encore le reflet de Vitti également, dans *L'Eclipse*, lorsque son visage, au début du film dans l'appartement de Riccardo, est visible en reflet en dessous du bâtiment en forme de champignon atomique qu'elle regarde par la fenêtre. La forme de l'objet suggérant alors une explosion interne chez Monica, une atomisation émotionnelle qui apparaîtra tout au long de la crise existentielle que présentera le film, jusqu'à une métaphore encore plus claire de bombe atomique avec une lumière de lampadaire à la fin du film, lorsque les personnages n'existent alors plus, réduits à un état d'inexistence atomique.

Le verre, donc, est un élément de perdition chez Antonioni, pour le spectateur poussé dans ses retranchements vis-à-vis de l'identification, mais aussi pour les personnages, notamment représentants d'une certaine bourgeoisie vivant au milieu du verre. On pense alors à la demeure luxueuse de la fin de *Zabriskie Point* où les vitres ne reflètent quasiment que les roches du désert,

comme une nature implacable, plus impressionnante que l'objet circulaire formé par l'habitat gigantesque. Seul le personnage de Daria existe dans les reflets, à égalité ou presque de la nature, les autres ne peuvent que contempler une nature brutalement supérieure. Le reflet se fait alors le relais du réel dans un monde d'architectes où des plans sur des tableaux noirs, figures abstraites, servent de schéma du réel à construire. Dans *L'Avventura*, le monde se reflète, avec une brillance particulière, sur la demeure bourgeoise des amis que Claudia visite vers le milieu du film, le reflet est alors tellement lumineux qu'il en devient indiscernable. Même les murs et les voitures sont brillants : cette patte du reflet marque alors non pas une dominance de la nature, d'une nature rêvée, idéalisée, comme dans *Zabriskie Point*, mais simplement la richesse du lieu, sa propreté, comme un monde de faux-semblants où tout est trop lumineux. Mais, c'est principalement et de la façon la plus évidente dans la villa des Gherardini de *La Nuit* que le reflet devient source de trouble bourgeois, où les personnages sont coincés, pris dans un étau de reflets multiples écrasant le visible. La demeure entière est ainsi construite avec des murs en verre, permettant multitude de plans complexes, d'associations visibles pour Antonioni, comme lors des scènes dans la salle de jeu où Giovanni et Valentina flirtent longuement alors que la pluie s'abat sur la villa. Cependant, un exemple précis nous permettra de voir comment la mise en scène du réalisateur italien accentue cette perturbation du visible dans laquelle les personnages font face à des sentiments troubles, mouvants, instables. Alors que Jeanne Moreau vient d'apprendre le décès de Tommaso au téléphone au premier étage, elle tourne son visage attristé sur un côté ouvert du cadre : un plan en plongée sur la foule des invités, visible à travers une plaque de verre, quittant la salle du damier après une partie amusante, suggère alors un raccord regard de Jeanne Moreau dont la tête se tournait vers le bas. Or, un panoramique relève le cadre et on constate que Jeanne Moreau observe bel et bien la scène, mais debout depuis le côté opposé à la caméra. L'espace est déjà ainsi troublé,

au sens géométrique, par un montage qui surprend les attentes d'un spectateur classique, en plus d'une visibilité brouillée par les multiples surfaces en verre. Plusieurs plans entre Giovanni et Valentina s'enchaînent ensuite, dont un premier où le reflet de Giovanni sur la grande plaque de verre de l'entrée le rapproche encore plus visuellement de Valentina, visible par la transparence de cette même vitre, qu'il ne l'est vraiment. Des champs-contrechamps interviennent ensuite. Valentina se rapproche de son reflet dans la grande vitre, comme si elle sondait sa propre réflexion troublée sur ses sentiments à suivre ou ne pas suivre. Un plan en plongée les montre s'embrasser, puis un raccord dans l'axe en arrière nous confirme que c'était bel et bien la vision de Jeanne Moreau que nous regardions, alors que l'arrière du crâne de l'actrice pénètre le cadre, à côté de Giovanni et Valentina, plus petits, plus bas, visibles à travers la plaque de verre, en train de s'embrasser. En jouant sur l'instabilité de ce qu'on pense être un raccord regard et qui l'est ou ne l'est pas, Antonioni redouble le désœuvrement du personnage de Jeanne Moreau complètement perdue dans une forêt de verre obstruant son regard qui finit par lui confirmer ses doutes sur Giovanni. L'espace de cette demeure bourgeoise devient un espace de jeu, où l'on se questionne sur ce qui est vrai ou faux, sur ce qu'on a vu ou pas vu, et qui conditionne la perte sentimentale des personnages, pris dans un marasme de reflets déstabilisants.

Dans *Blow-Up*, la multiplicité des reflets dans le studio de Thomas prend un aspect plus léger, plus enfantin, similaire à une salle aux miroirs d'une fête foraine. En arrivant la première fois dans son studio au début du film, on aperçoit par reflet un modèle l'attendant, assise dans un coin de la pièce. Thomas s'approche alors de la plaque transparente reflétant cette femme qu'il s'apprête à prendre en photo, et la touche de façon à faire trembler l'objet reflétant, dans un geste désinvolte comme son personnage. Dans ce studio rempli de plaques transparentes de toutes les couleurs, le reflet prend un aspect ludique, attirant, sujet à des photographies parfois loufoques.



*La Nuit* (1961), Antonioni

Dans l'appartement décoré d'objets d'art moderne de Riccardo dans *L'Eclipse*, ce lieu, lui aussi, assez loufoque dans sa concentration d'objets incongrues au mètre carré, on remarque un autre type de reflet jusque-là moins mentionné : le reflet sur surface net, sans transparence, dans ce cas précis, le sol brillant sur lequel les jambes de Monica Vitti sont dédoublées. Dans la demeure bourgeoise de *L'Avventura*, des reflets similaires sont visibles sur les murs, et enfin et surtout dans *La Nuit*, toute la première partie du film présentant l'errance urbaine est truffée de reflets muraux, dédoublant les personnages traversant les rues de la grande ville. Dans ces cas-là, la question du dédoublement du visible est encore plus forte que sur les reflets mêlés de transparence. Ici, les personnages existent vraiment doublement à l'écran, leurs formes se dessinent plus clairement et la question de la division de l'espace visible est redoublée par la question du dédoublement des personnages, au niveau visible et psychologique, toujours en rapport à la perte évoquée juste avant.

Ainsi, on observe également des reflets sur les objets, souvent composés de simples éclaircies lumineuses lorsqu'il s'agit de petits objets. On citera comme exemple l'argenterie brillante de la mère de Vittoria dans *L'Eclipse*, ou encore et surtout les reflets lumineux sur les photos suspendues de *Blow-Up*, chaque agrandissement semblant créer des photos de plus en plus gondolées où la lumière se reflétant dessus empêche une visibilité claire des formes à l'image. Les reflets de lumière viennent ainsi bloquer la visibilité formelle de certains objets. Dans *Le Mystère d'Oberwald*, c'est toute la surface du château qui est sujette à de nombreux reflets lumineux, sur un plan à l'origine douteuse (vraie image ou manipulation vidéo), fétichisant ainsi le château comme un objet soyeux, désirable, inaccessible par sa forme difficilement observable dans son entièreté.



De façon générale, on pourrait constater que l'observation de l'ondulation des vagues de la mer n'est possible qu'avec les reflets lumineux qui soulignent chaque vague, chaque mouvement de l'eau. Ainsi, dans son informité liée au gigantisme de la mer, de l'océan, l'eau est également multiplication de formes, brouillons de formes par les reflets lumineux qui soulignent le contour des vagues. Dans *La Nuit*, l'eau de la piscine, par exemple, est particulièrement sujette aux reflets lumineux de la villa bourgeoise, devenant ainsi un voile noir de nuit dont les subtilités formelles mouvantes n'existent à l'écran que par les reflets des lumières artificielles installées dans le jardin des Gherardini. Le caractère insaisissable de l'eau est ainsi renforcé au niveau formel par ces reflets.

En dehors de la nature, c'est surtout l'homme qui est insaisissable par les reflets dont il n'obtient que des versions incomplètes ou déformées de lui-même. Les miroirs en cercle dans la maison du couple de *La Dame sans camélia*, par exemple, produisent des reflets déformés des deux personnages, traduisant l'asymétrie de leur relation, les déformations de possibles « moi intérieur » si l'on cherche une interprétation psychologique. D'un point de vue formel, cela se répète dans nombre de films, où les miroirs opèrent de façon déformante sur les formes humaines. Dans *Identification d'une femme*, des miroirs disposés sur le bord de la route déforment la perception de la rue et celle du personnage qu'on voit à l'écran, dans *Blow-Up*, ce sont les miroirs déformants du studio de Thomas dans lequel il se regarde plusieurs fois qui déforment le corps du photographe. Le reflet est ainsi disrupté, donnant, dans le cas de *Blow-Up*, une perception de soi-même et du monde perturbé, ayant une corrélation avec la narration et les choix que fait le personnage. Chez Antonioni, le sensible du visible est toujours relié au sensible intime des personnages. Ainsi Antonioni répond à Godard dans une interview pour les Cahiers du Cinéma en 1964 à propos du *Désert Rouge* :

« - Godard : Le drame n'est donc plus psychologique, mais plastique...

- Antonioni : C'est la même chose. »<sup>27</sup>

La physique est la métaphysique chez Antonioni, les enjeux existentiels sont des enjeux visuels. Ainsi, les reflets déformés des miroirs nous présentent les personnages tel qu'ils sont : déformés, ondulés, aqueux, inconsistant. Le miroir, s'il n'est pas déformant, peut également cacher des éléments de la forme qu'il reflète, mettre un voile de poussière dessus, de saleté : c'est le miroir sale du café dans lequel Niccolo a rendez-vous avec l'homme qui l'espionne dans *Identification* par exemple, ou encore le miroir tâché de peinture dans l'appartement de Riccardo de *L'Eclipse*, sans compter le miroir abimé à travers lequel on voit une mère coudre dans *La Chine*. Un des exemples les plus marquants de reflet falsifié par la saleté, présentant un état de dégradation avancé, se trouve dans *Profession : Reporter*, lorsqu'un homme se fait tabasser devant une vitre cassée pour avoir trafiquer avec Robertson/David Locke. Le verre, en plus d'être brisé, reflète l'extérieur de la pièce sur une surface poussiéreuse, sale : le visible divisé est alors doublement perturbé, par la brisure du verre qui casse la transparence et par la poussière qui voile le reflet. Il s'agit d'une des séquences les plus complexes en termes de perturbation du visible dans un film où l'épuration joue un rôle important : la source des ennuis de Jack Nicholson dans ce film semble s'associer à ce visible complexe, notamment le verre.

*Femmes entre elles* présente une autre séquence où le verre agit en découpant la vision. Lors d'un rendez-vous entre Carlo et Clelia dans une pâtisserie vers le début du film, une étagère en verre au premier plan découpe le cadre en son milieu, divisant notre vision des personnages dont la relation amoureuse se développe. À noter que les deux séquences précédentes impliquaient également le verre : celui de la plaque transportée dans la rue évoquée plus haut, devant laquelle

---

<sup>27</sup> *Cahiers du cinéma*, n°160, novembre 1964, in Dominique PAÏNI, *Antonioni*, Paris, Flammarion la Cinémathèque française, 2015, p.22.

Carlo passe, et celui d'un miroir légèrement abimé devant lequel Clelia se regarde avant de rejoindre Carlo. Les effets perturbateurs du visible du verre, sa transparence et ses reflets sont donc visuellement liés à ce rendez-vous aux enjeux complexes : leur relation n'étant pas révélée à leurs amis, ces différents reflets semblent installer une pression du regard des autres par la multiplicité du visible. Les effets du verre deviennent oppressants sur la visibilité et sur la vie des personnages.

Pour revenir plus clairement au verre brisé, *Zabriskie Point* nous propose quelques exemples intéressants de ses effets sur le visible. Tout d'abord, lors de la séquence du lancer de fumigènes de la police dans un bâtiment occupé par des étudiants, on observe la nature se refléter sur le verre brisé à travers lequel les fumigènes passent, comme un pendant similaire à celui observé plus tard dans le film quand la roche se reflète sur la demeure bourgeoise : la nature opère comme une force supérieure, prenant possession de l'espace par les reflets. Mais plus intéressant, vers le milieu du film, devant un bar dont Daria sort, une vitre brisée et des éclats de bouteilles brisés jonchent le sol désertique de la route menant à la vallée de la mort. Ces fragments de matière transparente produisent alors des éclats de lumières à peine perceptibles, qui reflètent le monde de façon totalement éclatée dans des jeux de lumière subtiles. La représentation du réel par le reflet devient alors poussière, la forme n'existe plus, il n'en reste que des éclats.

Dans ses états de quasi-abstraction du réel par le reflet, on peut se questionner sur les mélanges de modalités perturbatrices de la forme, dans la représentation d'une nature trouble sur des reflets eux-mêmes opaques par exemple. Alors qu'on a déjà cité l'exemple des vagues se reflétant sur le visage de John Malkovich vu sur une vitre dans *Par-delà les nuages*, on peut également citer celui des vagues se reflétant sur un cadre dans l'appartement au bord de la mer de Rachel dans *Profession : Reporter*. L'eau est ainsi l'élément naturel le plus fréquemment associé au reflet chez Antonioni, sûrement de par sa fluidité matérielle (observée en première partie) qui se mélange de

façon plus élégante avec la fluidité formelle des reflets, laissant les traits des choses troubles. Ici, les traits n'existent déjà pas (ou presque) sur l'eau, l'informité du visible est totale, on se rapproche de l'abstraction. Dans la troisième partie de *La Chine*, on observe également des reflets aqueux présents à la fois sur des pavillons anciens et des bâtiments modernes, suggérant une transition temporelle plus fluide par le biais de ce trouble équilibrant de l'eau reflétée. L'eau reflétée est alors le lieu de transition du trouble chez Antonioni : entre matière trouble et informité du visible. Cette eau reflétée peut alors se mélanger à la transparence d'une vitre comme dans *Eros*, où le couple en crise est visible à travers une vitre de restaurant où le reflet des vagues vient s'échouer : cette vision complexe dit alors tout de l'instabilité du visible entourant ce couple en délitement.

Avec des plans d'une telle complexité, on comprend alors mieux comment les reflets peuvent être des trompe-l'œil, nous montrer des choses sous des formes qui nous font penser à d'autres, suggérer un imaginaire au-delà du visible. Au début d'*Identification d'une femme* par exemple, les reflets d'une lampe dans un cadre de l'appartement de Niccolo prennent une forme pouvant évoquer la lune. Une musique aux sonorités futuristes entretient par ailleurs une « ambiance » étrange, évoquant l'espace ou la science-fiction, qui peut soutenir une telle association visuelle. La forme du reflet, même clairement visible dans ce cas, peut donc poser un trouble d'identification par effet métaphorique.

L'aspect inquiétant des reflets et du verre peut être parfois empêché ou arrêté par des rideaux, comme dans *La Dame sans camélia*. Alors qu'une séquence particulière suggérait la fenêtre comme transparence vers l'étrange, en montrant un reflet de fenêtre où une plante bougeait de façon trouble, lui-même visible depuis la fenêtre d'une chambre d'hôtel, plusieurs séquences vers la fin du film, alors que l'héroïne se résigne à une vie moins grandiose et plus simple pour elle, montrent des espaces où les rideaux empêchent complètement la visibilité vers l'extérieur, que ce

soit au restaurant avec un ami, ou à l'accueil de l'hôtel où elle réside, formant un espace d'intimité rassurante autour d'elle. Les rideaux simplifient le visible, là où les reflets le complexifient et la vie du personnage avec (vie qui ne tourne qu'autour des représentations d'elle-même, de ses reflets sur l'écran de cinéma).

Autre réaction possible des personnages (ou du film lui-même) face à ses effets perturbants des reflets : utiliser le reflet comme outil de complétude de la vision. C'est par exemple le cas dans l'exemple des miroirs routiers d'*Identification d'une femme* cité plus tôt, où le personnage de Nicolo utilise finalement ces reflets déformés pour mieux saisir l'espace autour de lui et repérer le détective qui le suit. Dans *Profession : Reporter*, autre film où Antonioni rejoue des scènes de film détective, les reflets des miroirs servent plusieurs fois le personnage à repérer les autres personnages autour de lui, à anticiper le danger, comme lorsqu'il regarde dans le miroir d'un bar si la personne qui le suivait dans la rue arrête de le suivre. Plus tard dans le film, lorsqu'il attend Ida dans un bar, encore, il la voit arriver à travers le miroir au-dessus de ce bar. Les miroirs peuvent également servir de complétude du visible pour les spectateurs, même si c'est rarement le cas, comme lorsque le personnage de Locke rentre dans sa chambre d'hôtel finale et qu'un plan nous permet de voir Ida l'attendant dans la pièce à travers le reflet d'un miroir que Locke ne voit pas. Dans ce cas-là, le spectateur a un coup d'avance sur le personnage, est moins perdu que lui, mais cela est rarement la norme chez Antonioni.

Dans cette même chambre d'hôtel finale se déroulera le fameux avant-dernier plan de *Profession : Reporter* où, lors d'un plan-séquence légendaire présentant une rotation à 180 degrés de la caméra, dépassant les limites de l'espace (la caméra passe à travers les barreaux de la chambre), Locke meurt de façon mystérieuse, presque imperceptible. Néanmoins, quand on observe avec attention le début de ce plan-séquence complexe, le travelling avant menant longuement la caméra

vers la fenêtre nous permet de voir dans un reflet dans la vitre à côté de l'ouverture un homme s'avancer dans la chambre et pointer un pistolet en direction de Locke, la caméra insistant même par un léger recadrage pour rendre visible ce reflet. C'est donc par le trouble de ce reflet que Locke meurt, lui qui a voulu jusqu'au bout se défaire de la complexité du monde dans une fuite désespérée, où il aura essayé en vain de prendre l'identité d'un autre sans parvenir à observer le monde différemment que par son regard à lui. « À travers une mort symbolique nous avons appris que pour réussir à voir il faut regarder avec les yeux d'un autre, ou mieux se servir de plusieurs yeux en même temps »<sup>28</sup> explicite Sandro Bernardi à propos de cette mort de Locke/Robertson. Ses plusieurs yeux en même temps seraient, en effet, bien utiles pour réussir à saisir la multiplicité du visible provoquée par les reflets auxquels Antonioni nous confronte. Dans *Le Mystère d'Oberwald*, le reflet joue également le rôle d'un visible tueur alors que le reflet de Sebastiano se place dans le cadre à côté de la collection de pistolets de la reine lorsqu'il s'apprête à utiliser une arme pour la tuer. Lorsqu'il entrouvre cette vitre protégeant les pistolets, son visage se mêle à l'arme qu'il va saisir. La mort de la reine, est alors assimilable à celle de Locke dans *Profession : Reporter*, elle se laisse mourir en rendant fou de rage Sebastiano afin que l'illusion à laquelle le visible la confrontait prenne fin : celle de la ressemblance entre Sebastiano et le roi décédé qui la rendait follement amoureuse. Dans les deux cas, donc, les personnages meurent pour fuir un visible complexe qu'ils ne supportent plus ; dans les deux cas, l'acte final est lié au reflet, sorte de sommet de complexité formelle, divisant le réel dans des images perceptibles dans un état instable, vaporeux, insaisissable.

Le reflet est donc avant tout représentation trompeuse, comme dans *Blow-Up* lorsque Thomas poursuit ce qu'il croit être la femme de ses photos après avoir vu une silhouette s'en aller sur

---

<sup>28</sup> Sandro BERNARDI, *Antonioni, personnage paysage*, op.cit., p.144.

un reflet de vitre. Poursuit-il alors la réalité ou juste une représentation sous forme de trompe-l'œil, un double de la réalité, un vague forme féminine qui l'aurait induit en erreur ? Cette puissance d'illusion du reflet, on la retrouve aussi dans l'épisode de *Par-delà les nuages* impliquant Fanny Ardant, où un simple panoramique du maître nous démontre la capacité de représentation du réel du reflet alors que le plan commence sur des pieds vus dans le reflet d'une baie vitrée de l'appartement, puis termine sur les pieds perçus directement. Le reflet s'impose alors comme un double du monde, où le visible est fantomatique, existe dans un second degré où les images peuvent se mélanger, où la perception du réel change. Plus tôt dans cet épisode, dans un autre appartement, celui d'Ardant et son mari infidèle joué par Peter Weller, cette force de dédoublement du réel prend tout son sens alors que le couple s'embrasse à travers le filtre d'une vitre de salle de bain (rappelant une fameuse scène de *L'Eclipse*). Le reflet de l'homme sur la vitre écrase alors à l'écran toute visibilité sur le personnage de Fanny Ardant, nous indiquant l'inégalité de cette relation, dans une image où l'homme s'embrasse lui-même. Un peu plus tard, lors de la scène, le couple se reflétera dans un miroir, tous les deux, nous montrant donc à nouvelle fois une représentation où le couple ne fonctionne pas : trop conscient d'eux-mêmes, les personnages ont besoin des reflets pour faire exister ce couple dans une représentation idéale auquel le spectateur ne peut, de toute façon, pas croire.

Enfin, il semblerait donc que les reflets représentent un sommet de l'abstraction formelle chez Antonioni, où ce qui est montré n'est plus montré directement mais uniquement dans sa représentation aux contours plus faibles, indécis, dans son mélange à un monde déjà complexe en lui-même. En nous confrontant à ces limites formelles, où le visible n'atteint plus le réel, Antonioni semble ouvrir un espace de réflexion sur ce qu'est même le réel, où en tout cas sur ce que nous en dit le visible dans sa force représentative. Il nous présente un monde où la représentation filmique,

même parfaitement informelle, est ce qui impacte les personnages, ou, du moins, forme un espace qui les conditionne. L'humain ne semble vivre que par sa perception du réel.





*Blow-Up* (1966), Antonioni



*Le Mystère d'Oberwald* (1981), Antonioni

## Le regard comme frontière indépassable

### Un visible obstrué, obstacle aux regards des personnages et du film

Chez Antonioni, le verre, en dehors de son aspect réflexif, joue également un rôle d'obstacle à la vision. Il empêche un regard direct sur le monde. De nombreuses occurrences nous permettent en effet de constater la présence d'un verre trouble, opaque dans les films d'Antonioni. Du vitrage dépoli est notamment présent dans multitudes de films comme lors de la séquence d'annonce de mariage dans *La Dame sans camélia*, où on observe ce type de vitrage sur la porte de la pièce : toute vision sur l'extérieur est alors bloquée, le mariage emprisonne le personnage dans ses possibilités de projection sur l'avenir, de projection du regard. Un autre exemple d'impossibilité de projection sur l'extérieur à cause du verre dépoli se trouve à la fin de l'épisode français des *Vaincus*, lorsque les deux jeunes hommes montent l'escalier qui mène chez leurs parents après le meurtre du personnage de Jean-Pierre Mocky. Une vitre ne propose alors aucune visibilité, nie son rôle essentiel : on comprend qu'ils n'échapperont pas à la punition, la découverte de leur crime par leurs parents. D'autres cas de fenêtres en verre dépoli ou encore en « verre martelé » jonchent l'œuvre du cinéaste de façon plus ou moins significative : les vitres « bulle » du magasin de peinture dans *L'Avventura*, les vitres opaques de la boutique en aménagement de Monica Vitti dans *Le Désert Rouge*, ou encore le verre aux formes « bombées » des vitres du château d'*Oberwald*. Dans tous ces cas, le verre semble retranscrire un espace séparé du reste du monde, sans possibilité de regard sur l'ailleurs, souvent enfermant pour les personnages (on pense

à la reine d'*Oberwald*), ou représentant un certain état de névrose mettant à distance le monde (*Le Désert Rouge*).

Le verre, même transparent, opère comme un filtre du regard chez Antonioni. Il met à distance le regard du personnage sur le monde. Pour reprendre l'exemple du *Mystère d'Oberwald*, la reine, solitaire, passe son temps à observer son jardin par le biais d'une fenêtre, elle n'y accède quasiment jamais par un visible direct avant la séquence amoureuse avec Sebastiano. Dans *Le Désert Rouge*, lorsque Giuliana veut montrer un bateau à son fils malade pour le faire se lever, elle le montre à travers une fenêtre horizontale de petite taille : censé attirer l'enfant, le visible paraît finalement lointain, inaccessible. Le verre devient une limite au regard, cloisonnant les personnages par ce manque de projection de leur vision : on pense à la « cage de verre » à travers laquelle le personnage de Daria observe les collines dans la demeure luxueuse de *Zabriskie Point*, la mise en scène accentuant l'enfermement du pouvoir de Daria sur le monde par un plan d'ensemble sur son corps enfermé entre les plaques de verre au milieu du désert. La mise à distance par le verre se fait également entre les individus eux-mêmes lors de leurs interactions : la fenêtre peut ainsi marquer une frontière dramatique du regard comme dans *Identification d'une femme* lorsque Niccolo, désespéré de ne pas avoir pu parler à Mavi s'en va de son immeuble, et que Mavi l'observe marcher dans la rue par la fenêtre de son appartement. Les deux personnages croisent alors leurs regards : elle en haut, lui en bas, sans savoir quoi faire. Elle se retourne et il s'en va. Le verre de la fenêtre se fait le relais de ce qu'on nomme souvent « l'incommunicabilité » chez Antonioni. Une situation similaire, comme une sorte d'auto-référence, est visible à la fin du premier épisode de *Par-delà les nuages*, lorsque Silvano venant de coucher avec Carmen quitte l'appartement de celle-ci de bon matin et qu'elle le regarde partir par la fenêtre, dans la brume : la séparation est alors, cette fois, filmée du point de vue de l'homme, dans une situation d'amour

encore brûlant (contrairement à *Identification*). Son regard vers Carmen, réduite à une figure dessinée derrière une petite vitre dans le cadre, marque alors encore plus la distance qui sépare les deux personnages. Dans *Le Cri*, à deux reprises aussi tragiques, Irma regarde Aldo à travers une vitre : d'abord lorsqu'il tente de revenir vers elle au début du film lors de leur séparation, puis lorsqu'il passe devant chez elle et qu'il s'apprête à se suicider vers la fin du film. Dans les deux cas, la décision est déjà prise, que ce soit celle d'Irma de quitter Aldo ou celle d'Aldo de quitter ce monde : le verre souligne l'impossibilité de réunion par un regard obstrué, incomplet. Le verre comme frontière d'un regard amoureux tragique, ou encore comme frontière de la rencontre physique dans *L'Eclipse* lorsque Alain Delon et Monica Vitti s'embrassent à travers le verre d'une fenêtre. Le verre devient presque un filtre nécessaire à un amour, qui, lorsqu'ils se rapprochent la première fois, est marqué par une cohésion fragile lorsqu'Alain Delon déchire accidentellement la robe de Vitti. Même au niveau physique, l'étrangeté de ce bisou sous-tend alors cette fameuse incommunicabilité des personnages. Scène étrange encore, dans *La Nuit*, lorsque le verre qui sépare deux appartements fait filtre du regard dans la discussion que Giovanni a avec une voisine : la distance dans le contact visuel est encore renforcée par un grillage qui marque presque une certaine méfiance dans les rapports entre êtres humains. Le verre peut également opérer comme filtre du regard vers un idéal, une vision idyllique inatteignable pour le personnage : dans *Profession : Reporter*, par exemple, cela est le cas lors d'une scène dans un restaurant au bord de la mer quand Nicholson apprend que sa femme le recherche et qu'il se retourne pour regarder à travers une baie vitrée la mer brillante, calme, qui s'étend au loin. Cette infinité d'eau, tout le temps égale, semble attirer ses yeux comme l'espoir d'une autre vie qui va peut-être lui échapper comme nous le signifie le verre. Enfin, le verre peut tout simplement mettre à distance le regard du film sur les personnages eux-mêmes. Cela arrive une multitude de fois dans le cinéma d'Antonioni,

comme lorsqu'un personnage appelle depuis une cabine téléphonique filmée depuis l'extérieur. On citera comme exemple la première apparition du personnage d'Aubrey dans l'épisode anglais des *Vaincus*, où le protagoniste ambigu est alors directement présenté avec une certaine distance.

Se superposant au verre, et donc à la vision, la saleté est souvent présente sur les vitres du cinéma antonionien pour obstruer le visible, comme nous l'avons déjà un peu évoqué dans notre partie sur les reflets. Cette saleté peut apparaître sur les vitres d'une voiture, comme le pare-brise de la décapotable dans *Blow-Up*, ou les vitres de la jeep désertique dans *Profession : Reporter*, ou encore sur des fenêtres d'une maison comme chez Andreina dans *Le Cri*. Dans ces cas-là, ce sont des amas de poussière, accumulation de petits grains formant un voile sur le visible, qui filtrent le regard vers l'extérieur des personnages. Dans *Zabriskie Point*, ce sont des traces de peinture sur le pare-brise de l'avion que conduit Mark qui atteignent la visibilité claire vers l'extérieur. Le visible est alors réduit, plus que filtré.

Ce visible réduit, divisé, se manifeste de façon particulièrement intéressante dans l'appartement du personnage de Monina dans *Femmes entre elles*, où les stores obstruent la visibilité essentielle à la narration. Les stores sont partout chez Monina, aux fenêtres et entre les différentes pièces de la maison : son appartement est un lieu de la vision éparse, cachée, reflétant alors la perversité du personnage de Monina, capable de s'insinuer lentement dans la vie des personnages (un plan où son reflet se mêle à un store semble suggérer cette affiliation à un mal qui se cache). Alors que Monina interroge Rosetta sur sa relation avec Lorenzo, la mise en scène commence par nous montrer les personnages à travers des stores, comme pour mieux suggérer la confidentialité de cette réunion. Lorsque Clelia rentre dans la pièce et apprend le sujet de la discussion, elle ferme alors un autre store menant à la pièce où se trouve Nene (la femme de Lorenzo) pour encore plus clore le lieu aux regards qui voudraient y pénétrer. L'appartement de

Monina est ainsi un lieu de cache-cache et de mensonge où les stores obtiennent un rôle presque absurde, qui, en plus de bloquer la visibilité, bloquerait l'audition des personnages extérieurs à la pièce qui ne pourraient pas entendre ce qui se dit. Les stores, par une dimension quasiment magique, semblent alors capables de bloquer toute perception sensitive du monde. Plus tard, lorsque Monina et Cesare s'embrassent dans cet appartement, un homme les observe depuis l'extérieur à travers leur fenêtre recouverte d'un store à moitié fermé. Ils remarquent alors l'observateur et Cesare ferme le store d'énervement. L'incapacité du store à totalement bloquer la visibilité est alors rappelée, il s'agit d'un voile ambigu, laissant place aux perceptions insidieuses. Les rideaux transparents, dans le même film, opèrent un effet visuel du même type, laissant assez de transparence pour qu'un regard attentif attentive puisse voir ce qu'il cherche, dans l'appartement de Lorenzo où ils sont présents aux fenêtres vers la fin du long-métrage.

D'une façon proche des stores, les lanières séparatrices d'espaces dans *L'Eclipse* agissent également comme des frontières divisibles, perméables au regard. Cela est notamment perceptible lorsque Piero retrouve Vittoria dans le café après une matinée agitée à la bourse : il la voit d'abord à travers les lanières suspendues qui forment l'entrée du lieu. La rencontre est mystérieuse, le regard sur l'autre est divisé d'une façon à susciter une attirance, comme cela pouvait être le cas avec des vêtements troubles évoqués plus tôt dans notre réflexion. Le désir est ainsi souvent souligné par une visibilité mystérieuse, incomplète chez Antonioni.

Autre effet de division du regard : le grillage. Présent à travers toute la filmographie d'Antonioni, ils empêchent une vision unie du monde. Avant de mourir, le protagoniste de *Profession : Reporter* regarde à travers les barreaux de sa chambre d'hôtel la place déserte à l'extérieur. Son regard est « barricadé », il n'a pas accès à ce désert avec lequel il ne voulait faire qu'un en changeant d'identité avec un sosie de lui plus tôt dans le film. Son regard n'est pas

capable de comprendre le réel. Dans *La Nuit*, le personnage désœuvré de Jeanne Moreau erre dans des zones périurbaines qu'elle contemple à travers d'immenses grillages. Dans *L'Eclipse*, ce sont les entrées de la bourse, lieu alors mystérieux pour le personnage de Vittoria, qui sont décorées par des grillages imposants. Sans même que le regard d'un personnage soit invoqué, on retrouve des grilles énormes barrant l'accès à certains bâtiments dans des films comme *Chronique d'un amour* ou *Par-delà les nuages*, où les personnages s'arrêtent parfois pour parler devant des bâtiments publics, suggérant possiblement une limite du visible et de notre compréhension du réel sous le prisme des institutions obscures, administratives, qui régissent la société, tout comme des forces mystérieuses semblent régir le monde. Les premières minutes de *La Dame sans camélia* utilisent les grillages et leur division du visible de façon intéressante, en plaçant les personnages devant des grilles donnant sur un grand espace vide. Les barreaux servent alors juste à partiellement cacher ce qui se cache derrière les personnages : le vide, le néant caché, comme un mauvais présage de la relation dont l'héroïne veut déjà s'échapper. La fin du *Désert Rouge*, de façon presque inverse, place le personnage de Giuliana face à un grillage à travers lequel elle regarde le « trop-plein » de l'usine polluante du film : l'usine est alors, comme la nature dans les autres films d'Antonioni, un lieu inaccessible du visible, source de névrose pour l'héroïne.

Les grillages, quand on observe les personnages placés derrière eux, ont souvent un effet différent, ou du moins moralement plus chargé, que dans le cas inverse. Le sentiment est généralement celui d'un enfermement du personnage dans un environnement qui le contraint. Dans *La Dame sans camélia*, les grillages sont un enjeu majeur à ce niveau : ils entourent complètement la maison du mari de l'actrice avec du fil de fer le long du jardin et un portail à l'entrée. Ses allers-retours pour y récupérer une lettre d'adieu puis finalement la laisser marquent alors l'enfermement du personnage, constamment attiré vers ce lieu vers lequel elle revient inéluctablement. Dans

*L'Eclipse*, les grillages entourent le bâtiment dans lequel habite Vittoria, et si elle ne paraît pas spécialement prisonnière de cet environnement, une séquence nous indique que c'est Riccardo, qui se retrouve lui enfermé à l'extérieur lorsqu'elle ne répond plus à ses appels. Alors qu'il l'attend en bas du bâtiment et appelle son nom, Vittoria le regarde, cachée derrière un rideau, à travers des barreaux de sa terrasse. Riccardo essaye ensuite de forcer l'entrée transparente du bâtiment, sans réussite : quelque chose lui résiste dans la visibilité du monde qui paraît pourtant poreuse, accessible. D'autres exemples utilisant les grillages dans leur pouvoir de mise à distance entre le personnage et le monde visible sont présents dans *Identification d'une femme* (barrières aux fenêtres des escaliers de l'immeuble de Niccolo), *Par-delà les nuages* (les fenêtres et vitres avec barreaux de l'hôtel du premier épisode mettant à distance une nature brumeuse), ou encore *Profession : Reporter* (un plan depuis l'extérieur de l'hôtel final sur une petite fenêtre à barreaux). On notera que lors de la séquence de *La Nuit* évoquée un paragraphe plus haut, Jeanne Moreau est filmée derrière les barreaux lorsqu'elle se fait poursuivre par un jeune homme bagarreur, l'environnement qu'elle ne connaissait pas bien finissant par se retourner contre elle. Dans *Zabriskie Point*, on retrouve également une forme de « piège » par le grillage avec l'entrée de Mark au poste de police : alors qu'il demande d'abord à simplement entrer dans le commissariat en attendant derrière des barreaux, il finit par s'agacer et on lui ouvre l'accès pour finalement l'arrêter sur place ; il est alors de nouveau filmé devant des grilles lorsqu'il doit dire son nom à un officier. Il s'agissait d'une fausse entrée, d'une fausse libération de l'espace perceptible qui redevient obstrué très rapidement. La fin du *Cri* utilise brillamment l'espace de l'usine et de ses grands portails pour démontrer le pouvoir que peuvent avoir les grilles pour condamner des personnages. Lorsque Aldo se décide à se suicider, Irma le poursuit pour l'arrêter : elle le regarde alors se diriger vers la tour d'où il s'apprête à sauter depuis des grilles à l'extérieur de l'usine. En





*Zabriskie Point* (1970), Antonioni



*Le Cri* (1957), Antonioni

filmant longuement Aldo derrière les différents grillages, Antonioni semble tragiquement marquer son sort par un regard « barricadé ».

Le lien entre un regard obstrué et un enfermement plus psychologique se retrouve plus directement à travers l'objet du voile, présent dans plusieurs films d'Antonioni. Dès *Chronique d'un amour*, le voile que porte Lucia Bosè pose un fardeau noir sur son visage semblable au poids de son mariage dont elle cherche à se débarrasser tout le film. Dans *Femmes entre elles*, c'est le personnage de Monina qui porte une voilette au début du film alors qu'elle apprend que Rosetta est à l'hôpital, portant alors une trace de deuil avant même que son ami ne décède, comme un signe de mauvaise volonté de sa part. On notera que sa vision est divisée par la voilette de la même façon que par les stores de son appartement, marquant une fois de plus, de sa part, une perception sournoise et mesquine. Le voile porté par la reine dans *Le Mystère d'Oberwald*, en revanche, est bien la marque d'un deuil, celui du roi. Ce voile est complètement noir et place vraiment sous un filtre assombrissant tout visibilité sur le monde extérieur. Elle quittera ce voile, qui lui servait à se cacher des hommes, après le baiser de Sebastiano, moteur du courage de la reine à retrouver un rapport direct au réel, en commençant donc par le regard.

Mais même sans voile, le décor s'oppose régulièrement à un regard clair des protagonistes et des spectateurs. On pense alors aux nombreux exemples de planches, d'escaliers, de poutres en bois se plaçant parfois au centre même du cadre chez Antonioni. Dans *L'Avventura* ce sont des cordes, par exemple, qui troublent notre vision de Claudia et Sandro en haut de l'église : nombreuses et étalées partout dans le cadre, elles complexifient le réel dans ce moment d'apparente accalmie pour le couple, comme une force soutenant l'univers sur ce lieu religieux. Dans l'épisode italien des *Vaincus*, ce sont des échelles et constructions en bois qui bloquent parfois l'espace visible lorsque le jeune bandit descend sous le pont, comme pour signifier une jungle d'obstacles sur la

suite de son parcours, une sensation de danger permanent. Le documentaire *Chung Kuo*, lui, présente une jungle de tuyaux lors des plans sur l'usine de Shanghai, nous cachant une vue claire du fonctionnement industriel chinois. Mais ce sont surtout lors des plans sur les escaliers que ces effets d'obstructions du visible sont le plus significatif chez Antonioni, comme dans *La Dame sans camélia* où les escaliers de la demeure de Lucia Bosè et son mari cachent souvent plusieurs parties du corps des personnages. Cependant, c'est bien vers la fin de *L'Eclipse* que ces effets d'obstructions du regard prennent le plus leur sens. Alors que Vittoria et Piero viennent de se promettre de se revoir demain et encore des jours après, un plan semblant se rapprocher du point de vue Piero observant Vittoria descendre les escaliers nous interpelle : la vision est obstruée par de nombreuses planches en bois alors qu'elle descend au rythme d'une marche funéraire. L'étrangeté de l'image et du rythme du plan semble presque sonner la mort du couple : ils ne se reverront plus dans le film et eux-mêmes le comprennent à ce moment, alors qu'ils s'arrêtent dans leur mouvement respectif, lui dans son bureau, contemplant le vide après avoir feuilleté des papiers insignifiants, et elle, fixant la descente de l'escalier, l'air inquiète. Une fois descendue en bas de l'immeuble, un plan filmé de derrière une grille de boutique nous montre Monica Vitti arrêtée, encore, impuissante, avant qu'un panoramique vers le haut ne vienne filmer la végétation touffue qui la surplombe : le visible obstrué a pris le dessus sur les personnages. Le réel est trop complexe, le monde moderne trop incompréhensible, trop imperceptible pour que leur relation continue.

Ainsi, nombre d'objets obstruent la vision du film en passant au premier plan dans les films d'Antonioni, témoignant ainsi d'une réalité fournie, hétérogène, difficile à palper du regard : le dossier métallique d'un lit, par exemple, dans *L'Avventura*, suffit à voiler la scène d'amour entre Anna et Sandro d'une tension étrange, intrinsèque au cinéma d'Antonioni et à sa perception du

réel. Dans *Chung Kuo*, un plan filmé depuis l'arrière d'un filet de football dans une école chinoise suffit à rendre inquiétante l'école filmée, à en faire un lieu sujet à la capture, au piège du filet. Les objets au premier plan peuvent également servir à rendre mystérieuses certaines figures par leur insaisissabilité à l'œil : c'est ainsi que dans *Blow-Up*, Jane, la femme photographiée dans le parc, est toujours filmée derrière des objets suspendus dans l'atelier de Thomas, comme des plumes géantes ou des poutres en bois, faisant d'elle une forme insaisissable au regard du spectateur, mais aussi de Thomas. En effet, des objets ne cessent de s'interférer entre les deux personnages lors de cette scène de séduction, même lorsque le désir semble grandir entre eux : ainsi, leur rencontre ne peut exister qu'entre deux tissus, un transparent et un net (violet), entre lesquels les deux personnages s'embrassent. Jane est un personnage qui fascine Thomas, justement car elle est imperceptible, qu'elle nécessite de se placer entre les interstices du visible pour être observée pleinement, de se placer aux limites du regard humain.

Parmi ces choses obstruant le premier plan, on observe également une récurrence de la végétation. Dans *Profession : Reporter* par exemple, la voiture des protagonistes en Espagne disparaît plusieurs fois dans le cadre derrière des amas végétaux, notamment lorsqu'ils arrivent dans un nouvel hôtel vers le milieu du film, ou encore quand ils s'arrêtent en urgence au milieu du sable pour fuir la police. Les plantes opèrent alors comme force englobante du visible, perdant les personnages dans des formes complexes. Dans *L'Eclipse*, on observe également une végétation imposante mêlée à des grilles devant l'immeuble de la fille venant du Kenya, comme un rappel d'une brousse fantasmée par les personnages. Mais c'est surtout dans *Le Mystère d'Oberwald* que la végétation s'impose le plus comme un obstacle à la vision. Lors de la scène du baiser en extérieur entre la reine et Sebastiano, les branches cachent très souvent la perception du film de la reine. On remarque également des plans zoomés sur le château avec des branches au premier plan, que ce

soit simplement quand elle l'évoque ou quand les personnages retournent vers le château. Ainsi, à l'extérieur, les branches brouillent le regard du film sur les personnages : ils paraissent pris dans une autre force contraignante qui n'est ni celle du voile ou des fenêtres mais de la nature incontrôlable à laquelle se mêlent leurs sentiments amoureux. La présence aussi importante de végétation au premier plan, évoquant le projet amazonien de *Techniquement Douce*, atténue toute possibilité de regard sur le monde, le monde étant trop présent, presque trop violent pour être regardé, de loin, comme de près.

Néanmoins, chez Antonioni, le regard est une nécessité pour les personnages. On retrouve constamment des personnages regardant le monde, appréciant sa beauté dans les films du réalisateur italien. Le reine d'*Oberwald*, évidemment, qui se dit « enterrée dans mes châteaux », passe son temps à regarder par les fenêtres de sa demeure, de les ouvrir dès qu'elle le peut, même s'il pleut, pour observer les arbres bouger dans toute leur agressivité mise à distance. Cette distance marque alors la difficulté de ce regard, ou plutôt « l'incommunicabilité » entre les personnages et la nature pour reprendre ce terme souvent associé au cinéma d'Antonioni. Dans *L'Avventura* par exemple, Claudia passe son temps à se pencher par la fenêtre, ou depuis le haut de l'église pour observer la nature, sans pour autant que cela ne change quoi que ce soit à son malheur, le réel reste toujours à distance. On notera d'ailleurs que, comme plusieurs personnages antonioniens (*Cesare* dans *Femmes entre elles* par exemple), Sandro est architecte dans ce film, mais plus spécifiquement un architecte raté, admirateur des « libertés » du passé, et qui passe maintenant son temps à remplir des devis. Il déverse sa jalousie comme le pot d'encre qu'il fait volontairement tomber sur le dessin d'une jeune homme en ville : il annihile ainsi un visible subtil que lui n'arrive pas ou plus à saisir, son regard vieillissant devenant triste, incapable d'observer le monde. Dans *Identification d'une femme*, c'est un autre type de personnage cherchant à saisir le réel qui fait

figure de protagoniste avec le réalisateur Niccolo, qui, lui aussi regarde beaucoup par les nombreuses fenêtres de son appartement. Lors d'une des dernières séquences du film, alors qu'Ida, son amante, lui annonce être enceinte de lui, Niccolo fait quelques pas vers une porte vitrée du hall d'hôtel donnant vue sur le port. Il ouvre alors la porte et se retrouve à nouveau confronté à une autre fenêtre lui empêchant l'accès à la nature dans laquelle il semble vouloir se réfugier, fuir ses responsabilités. Elle le rejoint alors à côté de lui, rendant sa tentative vaine. La nature reste inaccessible, le regard, forme de contact éloigné avec le monde, semble souvent notre seul accès au réel (hors cas orgiaques de la pluie et du sable évoqués plus tôt). Les personnages ont ainsi envie d'un ailleurs fantasmé, où, peut-être, le contact à la nature serait plus vrai, plus direct : la propriétaire de la boutique d'antiquités de *Blow-Up* évoque le Népal et le Maroc, les bourgeoises de *L'Eclipse* fantasment sur l'Afrique, le Kenya en particulier, et même Corrado dans *Le Désert Rouge* prévoit de partir en Patagonie. Quand ils restent en occident, les personnages utilisent parfois l'avion pour regarder différemment le monde, avoir l'exotisme des paysages nuageux sous les yeux. « C'est tellement beau ici » s'exclame Vittoria dans *L'Eclipse* après son voyage en avion, alors que le cadre place sa tête aux niveau des nuages. Dans *Par-delà les nuages*, c'est en prenant l'avion et en regardant à travers les hublots que le réalisateur joué par John Malkovich prend l'inspiration des histoires qu'il s'apprête à raconter. Parfois, le personnage va même jusqu'à sortir la tête au milieu des cieux pour observer le monde, l'apprécier, le sentir pleinement : c'est le cas du personnage de Jack Nicholson dans *Profession : Reporter*, profitant de ce qu'il pense être sa nouvelle liberté trouvée en sortant le haut de son corps du téléphérique de Barcelone lui donnant une vue sur une mer bleue, homogène, avec laquelle il semble vouloir faire cohésion dans le visible. C'est par le regard sur le monde que les personnages d'Antonioni apprennent à vivre, ou plutôt à supporter l'existence. Même dans les relations intimes, c'est le regard qui est fondamental :

ainsi, dans *Le Désert Rouge*, on entend Giuliana dire à Corrado que « si Ugo m'avait regardé comme toi, il en aurait appris beaucoup ». Le regard est la clé de la communicabilité chez Antonioni.

Ce regard, on l'aura compris, très souvent obstrué, va jusqu'à parfois montrer des espaces complètement clos à la visibilité sur le monde. C'est le cas de l'appartement à l'architecture classique d'Alain Delon, par exemple, dans *L'Eclipse*, où les volets menant vers l'extérieur sont tous fermés, plongeant les personnages dans une quasi-obscurité. Monica Vitti devra alors elle-même s'ouvrir des espaces de regard vers l'extérieur. Dans *Le Désert Rouge*, c'est la chambre de Corrado vers la fin du film qui paraît cloîtrée du reste du monde, avec des rideaux tirés à travers lesquels on ne distingue rien : environnement propice à la rêverie érotico-cauchemardesque de Vitti dans cette chambre avec Corrado. Espace d'érotisme forcé, étrange, également visible dans *La Nuit*, lorsque Giovanni se fait traîner dans la chambre de la nymphomane face à laquelle il cède à la tentation avant que les infirmiers arrivent : les stores sont alors fermés, l'espace est clos à un monde qui n'est visible qu'en lambeaux fins. Ces espaces clos donc, souvent lieu d'un érotisme étrange, volonté de trouver le monde chez l'autre, la vie chez l'autre en se repliant dans des visibilités réduites, mènent souvent à des tentatives inabouties (la robe déchirée dans *L'Eclipse* par exemple). Inversement, on retrouve également beaucoup d'espaces transparents, ouverts au monde dans les films d'Antonioni : la villa de verre de Gherardini dans *La Nuit*, l'appartement vitré de Jean Reno dans *Par-delà les nuages*, la villa luxueuse de la fin de *Zabriskie Point*, etc. Dans ces trois cas, des espaces bourgeois, puissants, modernes, clos à toute une partie du monde, reclus de la norme sociétale, donnant l'impression d'une transparence sur le monde. Dans les bureaux américains de *Zabriskie Point*, lieu s'isolement propre aux grandes entreprises, on remarque la même importance des vitres parfaitement transparentes. Dans le bureau d'un des patrons,

notamment, la vitre nous donne accès à un visible épuré, en hauteur mais sans nuages, laissant voir un drapeau américain flottant avec un vent parfait : cette vision est alors fausse, c'est la transparence télévisuelle surjouée, seulement visible à travers les vitres d'espaces soi-disant ouverts au monde. De la même façon, dans *Le Désert Rouge*, les bureaux des responsables d'usines arborent des vitres immenses d'une transparence parfaite, limpide. Dans l'excès de transparence semble se trouver un certain mensonge chez Antonioni, le regard ne peut pas saisir le monde, sinon il le simplifie comme les visions que nous donnent ces vitres totalement perméables au regard. C'est dans le trouble que se trouve la réalité.

Dans un effort vain du même type, servant sûrement à renforcer le pouvoir d'un réel insaisissable à la vision, certains films d'Antonioni basent leur composition de cadres sur l'architecture des bâtiments urbains, comme dans *La Nuit*, ou *L'Eclipse* par exemple, un film insistant sur les lignes droites. Ainsi, des surcadrages, découpages dans l'image donnent parfois l'impression d'un cadre impuissant sur le naturel, renforçant l'idée d'impossibilité d'un regard parfaitement fermé sur un aspect du monde. La mise en scène présente alors peut-être une forme de critique du regard de Piero, personnage qui pense pouvoir comprendre le réel, ou du moins le maîtriser. En témoigne son appartement à l'architecture ordonnée, orné d'œuvres classiques : il est un personnage rationnel, intégré dans la modernité de son métier de courtier (à l'inverse de Riccardo, perdu depuis la perte de Vittoria, dont l'appartement est recouvert d'œuvres d'art moderne). Dans *Le Désert Rouge*, ce sont les polygones rouges se dressant dans la brume, qui, en formant des architectures encadrantes à l'image, donnent cette sensation de cadre sur du vide, sur le non palpable, ce qui nous est incompréhensible au regard, la brume, le réel dans sa nature trouble.

Les lunettes de soleil portés par les personnages, elles aussi, forment des regards faussés, par un effet filtrant teinté de noir. Dans *Profession : Reporter*, les lunettes de soleil sont très présentes



dans le film, souvent sur le visage de Locke/Robertson, fugitif du visible. Elles opposent ainsi une résistance au visible dans deux sens : en protégeant du soleil, source ultime du visible qui brûle au contact du regard, et en rendant tout simplement moins visible le monde commun, rendant plus faible son éclaircissement. Dans *Zabriskie Point*, ce sont sur les yeux d'un policier qu'on retrouve des lunettes de soleil teintées de vert, accentuant peut-être une déconnection de la police de la réalité visible. Enfin, dans *Identification d'une femme*, ce ne sont pas des lunettes, mais une loupe qui vient trouble le regard d'un ami de Niccolo venu l'aider à écrire et qui lui parle de la corruption de la société. On voit alors son œil être déformé par la loupe dans laquelle il regarde, posant ainsi la question du regard même de cet homme, s'il n'est pas lui-même corrompu par la société qu'il dénonce. Tous les regards semblent faussés chez Antonioni, aucun ne parvient à vraiment voir le monde tel qu'il est.

Pour continuer notre petit inventaire des effets d'opposition au regard sur le monde, on notera dans *Identification d'une femme*, un dernier rapport sexuel entre Niccolo et Mavi effectué sous des draps blancs, comme pour se protéger du monde extérieur qui avait déjà fait du mal à leur couple lors de la séquence de la brume. Ils font l'amour, « à l'aveugle », lors de ce dernier rapport, en faisant abstraction de tout, et surtout d'un monde opaque sur lequel ils ne veulent plus poser les yeux pour continuer à s'aimer.

Un type de perception différée par des filtres est également observable lors des shootings photos de Thomas dans *Blow-Up*. En effet, lors d'une célèbre séquence du film, Thomas place plusieurs modèles dans la profondeur du studio en espaçant chacune d'elle par des plaques en plastique derrière lesquelles elles sont visibles. En décalant le lieu de perception de ces modèles (de leur endroit réel à la plaque en plastique devant elle), Thomas imite le cinéma d'Antonioni d'une façon

très autoréflexive comme nous l'analyserons plus tard en détail. Ainsi, dans des films comme *La Nuit*, des effets similaires sont déjà visibles, notamment dans la salle du damier.

Dans la deuxième partie de *Blow-Up*, après le passage de Jane, personnage des interstices du visible, la mise en scène commence à placer Thomas différemment dans le cadre. Il devient, lui aussi observé par le film de façon à être placé derrière des plumes géantes, à être vu derrière des panneaux transparents, à être obstrué par le décor dans la visibilité troublée que le monde a sur lui. « Le travail de la vision, nous l'avons dit, c'est toujours à la fois regarder et être regardé »<sup>29</sup> écrit Thierry Roche en évoquant le film, et nous invite à réfléchir sur l'évolution du personnage de Thomas en tant qu'être regardé, dans la continuité de son travail de photographe, observateur du réel. En réalisant la complexité du monde visible, Thomas se met à être observé différemment car lui-même, personnage hautement narcissique, se voit différemment : « De sorte que le voyant étant pris dans cela qu'il voit, c'est encore lui-même qu'il voit : il y a un narcissisme fondamental de toute vision ; et que, pour la même raison, la vision qu'il exerce, il la subit aussi de la part des choses, que, comme l'ont dit beaucoup de peintres, je me sens regardé par les choses, que mon activité est identiquement passivité - ce qui est le sens second et plus profond du narcissisme : non pas voir dans le dehors, comme les autres le voient, le contour d'un corps qu'on habite, mais surtout être vu par lui, exister en lui, émigrer en lui, être séduit, capté, aliéné par le fantôme, de sorte que voyant et visible se réciproquent et qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu »<sup>30</sup> explicite le philosophe Merleau-Ponty, très apprécié d'Antonioni, au sujet du narcissisme. Les regards de Thomas vers son reflet déformé dans des miroirs prennent alors tout leur sens : il est captivé par

---

<sup>29</sup> Thierry ROCHE, « *Blow up* » : *un regard anthropologique affleurer la surface du monde*, Crisnée [Belgique] [Paris], Yellow now diff. les Belles lettres, coll.« Côté cinéma », 2010, p.85.

<sup>30</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible: suivi de Notes de travail*, Paris, Gallimard, coll.« Tel », n° 36, 2016, p.181.

le monde et ses formes, aussi parce qu'il est captivé par sa forme à lui, le regard du monde sur lui. Ainsi, en observant un monde complexe, il doit aussi accepter d'en faire partie, de lui aussi être vu par le biais de perceptions obstruées.

Le visible obstrué chez Antonioni fait donc obstacle à un regard désireux de pénétrer ce qu'il y a derrière le visible, ce que les branches mouvantes cachent comme magie dans *Oberwald*, ou ce que les voiles cachent comme beauté dans *Chronique d'un amour*. Cependant, il paraît impossible à la vision humaine de saisir ce réel mystérieux, auquel tous les êtres sont soumis de façon identique, pris dans l'état de perceptions incomplètes, partielles, encombrées.



*L'Eclipse* (1962), Antonioni



*Professione : Reporter* (1975), Antonioni

## Effets filmiques : un regard de réalisateur qui dépasse le réel pour l'exprimer

Le réel étant donc non-identifiable sous le prisme du regard humain, un regard supérieur, celui du réalisateur, paraît alors nécessaire pour exprimer, à certains moments des films, ce que le réel ne montre pas, cache. Le flou optique, par exemple, dans un film comme *Le Désert Rouge*, est un des effets filmiques utilisé par Antonioni pour exprimer une intériorité que le réel ne montre pas directement, à travers des vues subjectives notamment. C'est le trouble psychologique que certains plans au téléobjectif expriment en transmettant la vision de Giuliana du monde désolé autour d'elle par des zones de flou à l'image (par exemple, lorsqu'elle regarde le vendeur de marrons dans la première partie du film). Plus tard dans le film, des vues subjectives du personnage de Corrado sur ses employés sont également floues, laissant deviner son désintérêt profond pour la discussion en jeu.

Dans ce film, l'usage du téléobjectif sur de nombreux plans, laissant ainsi une grande place au flou dans le cadre, sert souvent à isoler Monica Vitti à l'image, où elle est donc le seul élément net. Elle est ainsi mise à distance du monde par cet effet filmique récurrent, qui intervient au début du film, mais aussi sur la plateforme maritime, ou encore à la toute fin du film. Dans tous ces cas, le personnage est « décalqué » du réel par cette mise au point qui floute soit le premier plan, soit l'arrière-plan. La névrose du personnage, son trouble psychologique, est ainsi représentée dans sa capacité à l'isoler du monde. Parfois, dans le film, Giuliana est intégrée dans le flou à l'image,

comme lors de la séquence au marché de poisson, moment où l'inquiétude du personnage est plus faible, où elle s'intègre au réel perturbé.

Toujours dans *Le Désert Rouge*, le flou redouble parfois la résistance diégétique du visible, les effets de troubles évoqués en première partie par exemple, tel que la brume ou la fumée, ou les effets de « trop-plein » formels évoqués en deuxième partie comme les mélanges de matières propices aux ordures fumantes du film. Les premières images du film, par exemple, sur lesquelles défilent le générique, présentent un mélange intéressant entre effets filmiques extradiégétiques comme le flou du téléobjectif sans mise au point ou la musique expérimentale accompagnatrice, et les effets diégétiques tel que la brume et les bruits industriels : le monde présenté est alors totalement opaque à la perception. Le cinéma lui-même est impacté par l'opacité du réel filmé. La séquence se termine par un plan panoramique qui sert de constat à ce brouillard de la vision, à cette impossibilité de voir plus loin. Antonioni s'explique ainsi sur l'usage du téléobjectif pour le film : « Je me suis beaucoup servi du téléobjectif pour ne pas avoir de profondeur de champ, celle-ci étant justement un élément indispensable du réalisme. Ce qui m'intéresse maintenant, c'est de mettre le personnage en contact avec les choses, car ce sont les choses, les objets, la matière, qui ont du poids aujourd'hui »<sup>31</sup>. Ce choix d'objectif est donc bel et bien un choix de détachement de la représentation « réaliste » du visible, visant à confronter les personnages au monde tangible, sensible, matériel. Le flou perturbe ainsi parfois l'identification des marécages du film, eux-mêmes déjà difficiles à identifier dans leur composition matérielle : le film devient une matière qui s'incorpore aux autres éléments sensibles du film. Les toutes premières images de *Zabriskie Point*, d'une façon différente, mélangent aussi effets de flous optique et effet troublants diégétique. Ici,

---

<sup>31</sup> Michelangelo ANTONIONI, *Cahiers du cinéma*, n°160, novembre 1964, in René PREDAL, *Michelangelo Antonioni, ou, La vigilance du désir*, op.cit., p.147.

c'est le « trop-plein » formel du nombre d'étudiants dans une salle de réunion qui se mêle à des plans où des étudiants flous au premier plan cachent ceux qui sont nets au second plan, ne permettant de voir nettement que certaines parties des corps. Une étrange musique jouée au piano accompagne cette séquence générique dont l'impression laissée est globalement la même que celle du *Désert Rouge* : le visible du film est impacté par le visible du réel dans sa caractéristique informe, ici accentuée par l'effet de flou. Tout se mélange, l'identification devient difficile.

Parfois le flou permet la formation de trompe-l'œil, reliés de façon plus ou moins significative à la narration. Dans *Zabriskie Point*, par exemple, un tourniquet rouge et blanc, flou à l'écran, tourne au premier plan pendant que la bande-son diffuse un bruit de sirène de police. On pense alors immédiatement qu'il s'agit d'un gyrophare, mais quand la netteté revient, on réalise que l'on s'était trompé. Antonioni crée ainsi l'idée de la police, sans directement la filmer, en jouant avec le flou. Narrativement, il suggère ainsi un certain danger. Ainsi, dans d'autres films, sans nécessairement passer par le trompe-l'œil, le flou joue un discret rôle narratif, orientant parfois l'émotion des scènes, suggérant des directions que vont emprunter les personnages, là où une simple vision du réel cadrée par la caméra ne suffit pas (ici nous parlons d'effets de flous se différenciant de la vision humaine) . Dans *Par-delà les nuages*, par exemple, une discussion dans un bar entre Peter Weller et sa maîtresse jouée par Chiara Caselli est filmée de tel façon à rendre complètement flous les vitres derrière les personnages, annulant la transparence du lieu pour créer un espace intime. Ce trouble-là est cinématographique, il va au-delà du réel et sert à accentuer le sens de l'histoire, les personnages finissant plus tard par coucher ensemble. Dans *Identification d'une femme*, lors de la scène d'annonce de grossesse d'Ida à Niccolo, c'est d'abord Ida qu'on voit flou dans un miroir du hall de l'hôtel avant qu'elle annonce la nouvelle. Alors qu'un plan en reflet net de Niccolo intervient au moment de l'annonce, un plan après l'annonce montre les deux

personnages flous dans un autre miroir encore : l'annonce a plongé Niccolo dans un espace irréel, flou, le même qu'Ida. Cette annonce qui les a d'abord séparés dans deux cadres différents a semé le trouble sur leurs avenir. Le flou est alors au service d'effets visuels accentuant la dramaturgie du film : mais au-delà de cet aspect narratif, il suggère l'existence d'un autre espace du monde, invisible sans le cinéma, où les choses n'existent que dans le flou. Un dernier exemple, plus subtil, dans *Blow-Up*, nous montre Thomas, dans un restaurant, présentant des photos à son éditeur. Il se retourne alors pour regarder par la fenêtre en séparant les stores avec ses doigts : la ville vue à travers la fenêtre est floue à l'objectif, signalant assez tôt dans le film ses difficultés à saisir le réel par le visible.

Le flou, de toute évidence, contribue donc à la difficulté à saisir le réel du film, en divisant notamment le cadre entre des frontières qui deviennent invisibles à la mise au point. Dans *Zabriskie Point*, un tel effet est visible lors d'un trajet en voiture de Mark avec un ami à lui au début du film. De cette façon, un changement de mise au point entre le pare-brise et le rétroviseur ne nous permet pas de saisir la frontière nette entre les deux verres : la ligne de mise au point se situant parfaitement sur la démarcation des deux verres, elle devient invisible, baignée de trouble ; le visible est perturbé de façon extradiégétique, par le regard du réalisateur.

Dans la bourse de *L'Eclipse*, d'autres effets de flous sont visibles, par contamination du réel sur le visible filmique, mais d'une façon différente que dans *Le Désert Rouge*. Ici, ce sont les hommes et leur mouvements rapides et nombreux, sources de difficulté à saisir l'entièreté de la scène dans un regard, qui sont accentués par des effets de flous sur les plans rapprochés de la bourse. Le flou, qui oppose résistance au visible, est induit cinématographiquement par les hommes, qui eux aussi, font résistance au visible par leurs mouvements brusques : ils ne veulent



pas s'attacher au monde de la diégèse, leur fougue emmène le film dans une autre dimension filmique, où les effets irréalistes peuvent surgir.

Sur ces plans au visible chamboulé que nous étudions depuis le début de cet écrit, il serait également bon de rappeler que le son ne joue pas un rôle neutre. Il permet souvent de souligner une inquiétude par des effets musicaux déjà évoqués dans *Le Désert Rouge* ou *Zabriskie Point*, qui suggèrent une étrangeté du visible, encouragent le spectateur à un regard autre sur le réel qui lui est présenté. Dans *L'Avventura*, par exemple la séquence de recherche d'Anna où la nature semble prendre le contrôle de l'image, est sous-tendue par une musique jazz lancinante, provoquant une inquiétude. Mais, au-delà des effets musicaux, les bruitages peuvent parfois être utilisés de façon irréaliste pour souligner l'étrangeté d'un plan ou d'une situation : dans *L'Avventura*, ce sont les bruits de guerre futuriste qui s'échappent de la télévision que regarde Sandro dans la villa à la fin du film, alors qu'il est plongé dans une quasi obscurité, sans doute songeur au sujet de l'actrice qui a tenté de le séduire à la réception ; ou encore les sons électroniques étranges qui surviennent lorsque Giuliana contemple une étrange salle de bain verte chez Corrado dans *Le Désert Rouge*. Le son est alors rendu proche du non-identifiable pour souligner des images où le visible est poussé dans les limites. Ce n'est pas seulement le regard du réalisateur qui intervient pour dépasser le réel, mais aussi son écoute.

Cette lumière verte du *Désert Rouge* nous ramène au visible et nous interroge sur les lumières à valeur hallucinatoire chez Antonioni, peu nombreuses mais témoignant d'un dépassement filmique du réalisme, ou d'une frontière parfois poreuse entre le rêve et la réalité. En effet, cette lumière verte qu'observe Monica Vitti semble trop étrange pour être réelle mais rien ne nous signale encore clairement qu'il s'agit d'une hallucination. Plus tard, lorsqu'elle s'allongera sur le lit de Corrado, sa vision du plafond sera violette et floue, confirmant donc la subjectivité des

images vues. Elle se cache alors sous la couverture : son regard sur le monde (redoublé par celui du film qui imite sa psyché) lui devient insupportable de confusion (allant jusqu'à la confusion des couleurs), elle veut ne plus voir. Dans un film expérimentant avec les couleurs comme *Le Mystère d'Oberwald*, on peut alors se demander si ce ne sont pas toutes les lumières du film qui sont hallucinatoires tant elles ne se réfèrent quasiment jamais à des référents réalistes. Les changements de couleurs liés aux émotions des personnages, comme lorsqu'une pièce devient bleue quand le poète et la reine se retrouvent seuls, nous amènent alors à penser une lumière directement reliée aux projections mentales des personnages, altérées par leurs états d'âmes. Le film entier pourrait ainsi être une série de projections mentales des différents personnages impliqués, notamment la reine et le poète.

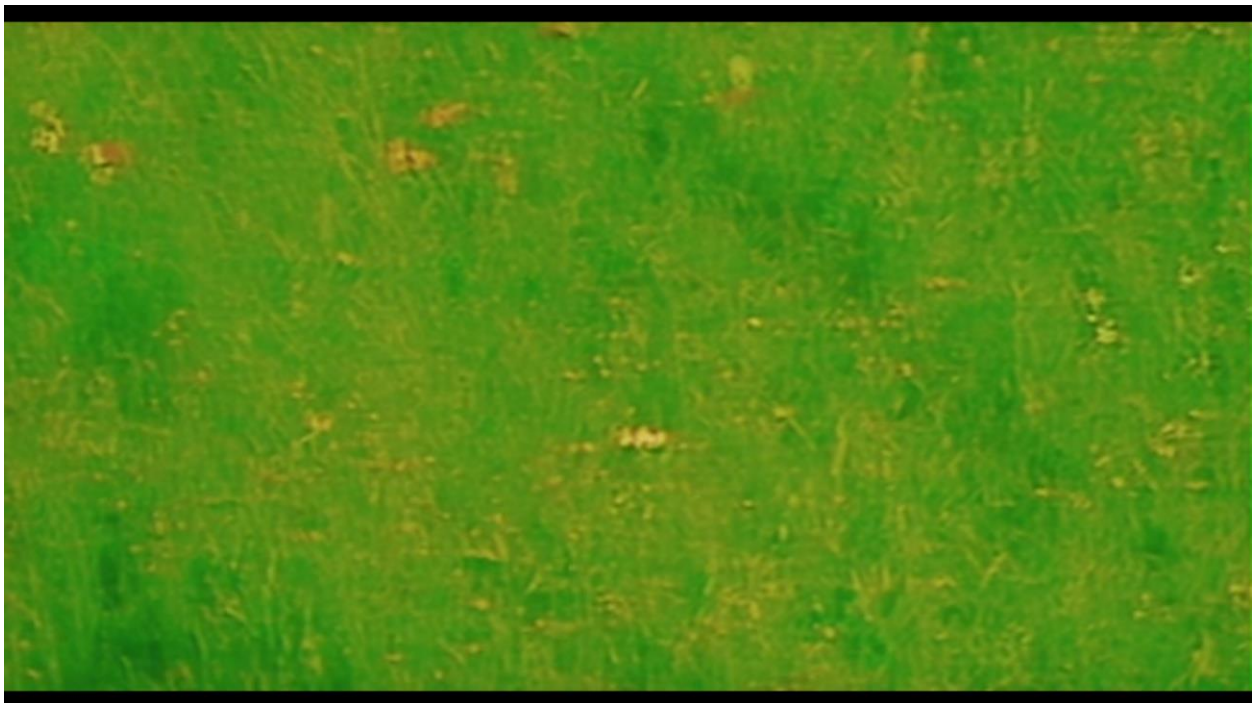
Dans *Zabriskie Point*, sans que cela implique une quelconque hallucination, une séquence de sortie de bus étrange vient nous rappeler la lumière verte du *Désert Rouge*. En effet, une lumière d'une couleur exactement identique apparaît dans le bus que prend Mark, alors qu'il fuit la police après la séquence du meurtre de l'étudiant ; lorsqu'il sort du véhicule, un halo vert émane du bus. Ainsi, Antonioni déréalise l'environnement du film en choisissant des couleurs inattendus dans ces choix de décors. Evidemment, comme nous avons déjà eu l'occasion de le rappeler, les couleurs des bâtiments du *Désert Rouge*, existantes comme dans un monde peint par un artiste, déréalisent également leur environnement. Cependant, dans ce film, un signal particulier de couleur se distingue comme encore plus inquiétant dans sa valeur inattendue : la fumée jaune qui s'échappe du bateau lorsque les personnages sont reclus dans une baraque au bord de l'eau, et qui revient à la fin du film quand Monica Vitti contemple l'usine. Cette fumée jaune inquiète les personnages, comme un signal de maladie présente dans leur secteur, allant jusqu'à provoquer l'hystérie parmi certains membres du groupe, dont Giuliana qui ne veut pas faire marche arrière

pour récupérer un sac. A la fin du film, Giuliana contemple la fumée comme un élément commun du monde industriel dans lequel elle vit, comme une absurdité de plus au milieu du monde peint dans lequel elle vit : le personnage intègre l'irréalisme du visible comme une réalité normale. Son regard s'accoutume à celui du réalisateur, à n'importe quel mensonge du visible. Pour survivre chez Antonioni, il faut accepter l'insaisissabilité du visible.

Cette « expérimentation » sur les couleurs pratiquée par Antonioni dans *Le Désert Rouge*, trouve sa forme la plus extrême dans *Le Mystère d'Oberwald* où la couleur n'est même plus reliée à des objets : elle existe simplement sur l'image, de façon purement picturale, artistique. L'utilisation de la couleur devient alors abstraite par cette application électronique, quasiment manuelle grâce au « correcteur de couleur » utilisé, et on peut lui accorder plusieurs valeurs : l'une d'entre elle étant la valeur morale par exemple. La couleur aurait ainsi un pouvoir divin, celui de voir les vrais intentions de chaque être : elle voit par exemple la méchanceté du comte Föhn, chef de la police qui menace le poète, en lui attribuant une couleur violette tout le film. On peut également associer une charge organique à cette couleur, responsable de la vitalité des personnages, comme lorsqu'elle disparaît à la fin du film, en même temps que la mort des personnages. Dans tous les cas, Antonioni semble vouloir relier le cinéma à une abstraction artistiquement pur proche de la peinture, à travers un travail de coloriste qu'il opère sur le film pour s'éloigner de la réalité, passer au pictural grâce à une couleur libérée de l'identification. Ainsi, la végétation vue dehors est verte de façon picturale, sans qu'on voie les ombres des plantes sur la couleur : des aplats de couleur numérique fluorescente, saturée sont appliquées pour peindre la vidéo du film. L'herbe devient alors une surface totalement verte, idéalisée. Avec la vidéo, Antonioni a tenté d'extraire totalement son regard de cinéaste du regard photographique



*Le Désert Rouge* (1964), Antonioni



*Le Mystère d'Oberwald* (1981), Antonioni

associé à la couleur, en passant au régime de la peinture. Il avouera lui-même que cette tentative n'a pas été très concluante.<sup>32</sup>

En plus de la couleur, Antonioni a expérimenté sur les surimpressions dans *Le Mystère d'Oberwald*. Elles apparaissent à plusieurs endroits du film, parfois pour émaner des apparitions de personnages sur le film, comme lors d'une vision d'un personnage masculin secondaire qui voit la reine s'avancer et se retourne au milieu d'une allée de flammes vers le début du film. Parfois, elles semblent suggérer des émotions, comme lorsqu'une surimpression associe le reflet de la reine à de l'eau s'écoulant sur une fenêtre, comme pour souligner une mélancolie rageuse, qui nécessite le visage même de la reine. On retrouve également des surimpressions sur des plans d'herbe colorisée, jouant avec le rythme des variations de couleur, ou encore une surimpression à valeur narrative vers la fin du film, où le médaillon contenant le poison bu par Sebastiano est placé en haut à droite du cadre à côté des amoureux avec un agrandissement lui donnant la même tête que les personnages. L'importance du petit objet est ainsi mise en valeur par la surimpression, en faisant un élément menaçant autour du couple. Mais, cela dit, un exemple spécifique a retenu notre attention plus que les autres : lors d'une discussion entre la reine et Sebastiano, une tapisserie en arrière-plan, bleue et aux motifs circulaires, semble changer de matière au cours d'un long plan par un effet de surimpression. Une peinture bleue, dégradée, abimée, semble alors prendre le dessus et faire disparaître la tapisserie. On semble discerner des formes de paysages montagneux à travers les traces épaisses de peinture sur le mur en arrière-plan. Lorsque Sebastiano s'en va, un effet de surimpression fait revenir la tapisserie présente au début. On pourrait alors se dire que l'arrière-plan est tourmenté, qu'il change de texture comme les sentiments de la reine évoluent. Mais au-delà de cet aspect narratif, il semblerait que le lieu même du château soit habité par une

---

<sup>32</sup>Pour plus de détails, voir René PREDAL, *Michelangelo Antonioni, ou, La vigilance du désir*, op.cit.

force changeante du visible, celle du regard du réalisateur maniant les effets vidéo. Le monde représenté peut alors changer dans sa valeur quasiment ontologique, une chose peut en devenir une autre, les pouvoirs démiurgiques d'Antonioni donnent un aperçu de ce qu'ils peuvent créer sur l'espace filmique si on leur donne une possibilité de contrôle total. Le rapport entre visible et réel peut ainsi devenir infime.

Dans *Par-delà les nuages*, encore un film tardif d'Antonioni, les fondus enchaînés semblent parfois jouer sur cette possibilité de mélanger les matières. Dès le début du film, un fondu enchaîné transforme la brume des nuages en brouillard citadin pour opérer une transition dans le temps qui maintient un lien filmique entre les deux scènes : ce lien, c'est le chaos du visible. Plus tard, lors de la séquence d'amour entre John Malkovich et Sophie Marceau, des fondus enchaînés viendront directement créer un trouble cinématographique, où le mélange des corps sera accentué par l'effet filmique mis en place par Antonioni. Le fondu devient alors, en lui-même, un instrument utilisé par Antonioni pour montrer la complexité du visible.

Pour revenir au *Mystère d'Oberwald*, les manipulations vidéo exercées par Antonioni ont parfois une valeur de trompe-l'œil, allant jusqu'à remettre en cause le visible de l'objet qui ne correspond plus exactement avec ce qu'il est. Par exemple, lorsqu'un plan nous montre une flaque de sang rouge venant de poulets se faisant couper la tête, les reflets de la flaque deviennent tellement forts sur un rouge saturé au maximum, que l'on a plus l'impression de voir une plaque lumineuse rouge qu'une flaque de sang. Cette impression, également due à la faible qualité de l'image disponible aujourd'hui pour ce film, permet d'ouvrir la question des limites de ce pouvoir démiurgique du regard du cinéaste : à quel moment la technique prend-elle le dessus pour donner son propre « regard » sur le film, explorer les limites du visible selon ses critères purement technologiques ?

Dans un documentaire comme *Chung Kuo*, il est clair que le fait d'avoir tourné en Super 16 mm ensuite étirée en 35mm a « dégradé » l'image visible, donnant l'impression d'un voile de grain recouvrant la plupart des plans. Cette pellicule permet alors une visibilité moins subtile du réel, les effets de troubles sur le verre étant par exemple moins visible dans leur détail : le verre apparaît soit transparent, soit opaque. En ce qui concerne *Oberwald*, le tournage vidéo en étant encore à ses débuts, le fait de pouvoir mélanger les couleurs des rushs directement sur le plateau sans avoir à attendre un retour du laboratoire, a peut-être faussé une certaine visibilité du résultat final. Ainsi, la faible qualité de l'image donne parfois l'impression que l'écran se remplit d'une seule et unique couleur comme le rouge dans la séquence d'introduction du film. La technologie prend ainsi le dessus, souligne la difficulté d'élaborer une représentation permettant de capter le réel dans une visibilité claire.

On peut également se demander si laisser les limites de la technologie guider une partie de la visibilité de l'image n'est pas un choix assumé du réalisateur, voulant justement montrer une impossibilité de capter le réel. Ainsi, les nombreuses surexpositions de *Chung Kuo* présentent des points totalement blancs à l'image par moments en raison d'une incapacité de l'objectif à correctement saisir le monde extérieur ensoleillé. Peut-être est-ce aussi un moyen pour Antonioni de rappeler une certaine extériorité de sa position sur la société chinoise qu'il filme, qui ne peut que lui rester étrangère, qu'il ausculte d'un œil presque nouveau, pas encore habitué à cette lumière-là ?

Cependant, certains moments de « trouble technique » chez Antonioni semblent venir directement du réel, et non pas d'un rapport pensé entre celui qui filme et le réel. Dans *L'Eclipse*, par exemple, la caméra devient un peu tremblante lorsque des plans rapprochés montrent les hommes de la bourse se débattre dans tous les sens. On dirait presque alors que la caméra est

poussée par ces hommes. Le visible perturbé vient alors du mouvement des hommes qui bousculent la caméra, créant des effets de flou. D'une façon similaire, dans *Zabriskie Point*, lors de l'explosion finale, certains plans montrés en ralenti témoignent d'un léger tremblement de la caméra qui semble avoir été provoqué par la secousse de l'explosion. Le film est alors lui-même impacté par ce retour à la poussière. Le regard du réalisateur ne peut donc pas être totalement disjoint de l'impact du réel sur sa caméra, notamment lorsqu'il s'agit d'effets filmiques liés au tremblement de la caméra. On retrouve d'autres exemples du même type lorsqu'une caméra se met à tanguer sur des plans filmés depuis une barque. C'est notamment le cas dans *L'Avventura*, lors de plans filmés depuis le bateau qui fait le tour de l'île lors de la recherche d'Anna. L'instabilité du visible est alors une simple conséquence du réel, des conditions de tournage en décor naturel, au contact des lieux la diégèse.

La caméra tremblante peut également prendre une dimension plus métaphorique par rapport au réel, où elle ne provient pas directement d'un bousculement de l'objectif. Ainsi dans *L'Avventura*, on sent bien que le tremblement de la caméra lorsqu'elle filme l'approche de l'île est accentué par rapport à un simple bousculement de l'eau. Le tremblement indique un changement de paradigme à l'approche du réel. Une fois sur l'île, la nature prendra une place importante, mystérieuse, qui se ressent déjà dans son impact sur le visible filmique. Dans *Par-delà les nuages*, lors du deuxième épisode entre John Malkovich et Sophie Marceau, la caméra se met à tanguer lorsque les personnages s'approchent du port, comme si le rythme des vagues contaminait les personnages et tout l'univers filmique. Ainsi, l'eau joue encore un rôle sinueux, capable d'infiltrer le visible du film, même indirectement. Dans l'exemple de *Zabriskie Point* évoqué plus haut, même si la caméra tremble à cause l'explosion, on peut aussi voir au-delà de ça, une contamination du film par l'énergie révolutionnaire qui projette un démantèlement total du bâtiment bourgeois.



Antonioni utilise ainsi le réel et ses implications sur la caméra comme moteur de sa narration, des possibilités de discours offerts par cette narration. Dans *Profession : Reporter*, le tremblement de la caméra est ainsi un marqueur d'instabilité pour le personnage, de pertes dans des univers désertiques au visible homogène. Elle intervient, en effet, d'abord lors du premier passage dans le désert africain où il se perd, puis revient lors de la poursuite par la police dans le désert espagnol, alors que la caméra filme depuis la voiture de Locke. La caméra tremblante est alors paradigmatique d'une instabilité émotionnelle et géographique.

Parmi les autres mouvements de caméra déformant la vision du réel chez Antonioni, on notera l'usage d'un effet Vertigo dans *Zabriskie Point* alors qu'on voit un ivrogne boire une bière avec tristesse à travers la vitre d'un bar. L'effet du mouvement ambigu, mêlé à la musique choisie, suggère alors une certaine nostalgie, le constat de fin de parcours d'une certaine Amérique rurale. Antonioni semble presque surjouer cette image d'Épinal du vieil américain triste du désert, qui détonne assez nettement avec l'enthousiasme jeune du reste du film. On pourrait presque douter de la véracité de cette image, de son honnêteté : Antonioni filme-t-il vraiment ce que l'on voit à l'écran, dans ce film où des images de type publicitaire sont parfois incrustées comme pour moquer le consumérisme américain, voire les États-Unis dans leur ensemble ?

Ces images publicitaires, qui apparaissent dans ce qui semble être une projection test se déroulant dans un bureau de commercial américain, sont jouées par des poupées à la place d'humains, comme pour encore plus souligner la fausseté, la malhonnêteté morale de ces images. Cette fausseté de l'image publicitaire est ainsi renforcée par des effets marquant la présence de la caméra comme lorsque l'eau d'un arrosoir recouvre l'objectif. Antonioni utilise ainsi cet effet « métacinéma » pour souligner le problème de la représentation du visible, toujours faussé par un point de vue, ici grossièrement publicitaire, cynique. Dans le cas d'un documentaire, comme *La*

*Chine*, il est évident que la représentation est assumée, le metteur en scène ne cherchant pas à se cacher du monde qu'il filme et assumant l'aspect technique de la création comme nous l'avons vu plus tôt avec les nombreuses surexpositions où la lumière prend le dessus sur l'image. Cependant, certaines de ces « traces » de la représentation, prouvant la présence d'une caméra, peuvent peut-être également nous indiquer la présence d'un visible faussé auquel nous sommes confrontés, d'une représentation limitée dans ce qu'elle peut dire de « vrai » sur le monde qu'elle rencontre. C'est en tout cas, l'idée que développe René Predal dans sa monographie sur Antonioni : « Antonioni insiste *cinématographiquement* sur les interdictions dont il a été victime, interrompant le travelling parce que l'on va passer devant un monument qu'il est défendu de filmer ou tremblant, caméra à la main, pour tourner sans autorisation un marché en plein air »<sup>33</sup> explique-t-il ainsi. Les mouvements de caméra limités de l'opérateur de *Chung Kuo* seraient donc possiblement une réplique des limites de la visibilité autorisée par le régime maoïste en Chine.

Enfin, les effets spéciaux, très rares chez Antonioni, forment une sorte de sommet d'abstraction du réel par le regard du réalisateur omnipotent. On retiendra un seul exemple, celui de la fin d'*Identification d'une femme*, vraisemblablement une séquence ayant nécessité une aide numérique, où l'on observe une navette spatiale partir en direction du soleil que contemple le personnage de Niccolo. Le film alors s'échappe dans des contrées éloignées du réel filmé par ces autres films, tout comme l'esprit du personnage s'évade dans un scénario de science-fiction qu'il vient à peine de commencer. La science-fiction devient alors l'échappatoire ultime pour le regard du réalisateur face à son incapacité à saisir le réel dans ses limites visibles, à le contenir, le contrôler.

---

<sup>33</sup> René PREDAL, *Michelangelo Antonioni, ou, La vigilance du désir*, op.cit. p.47.

En somme, Antonioni utilise les pouvoirs de la représentation pour dépasser les limites d'un visible qui obsède ses personnages et lui-même dans son insaisissabilité. Il peut ainsi développer les propos narratifs de ses films en jouant avec les spectateurs par des effets de trompe-l'œil facilités par les moyens techniques utilisés. Il signale d'autres limites du visible propres à la captation cinématographique (surexposition, flou, tremblement), qui, au final, complètent le propos tenu par ses films dans leur diégèse : même armé d'une caméra, le visible est trompeur, incompréhensible.



*Le Mystère d'Oberwald* (1981), Antonioni



*Zabriskie Point* (1970), Antonioni

## *Blow Up* et *Identification d'une femme* : la recherche de l'invisible par la représentation

Tout comme le réalisateur lui-même, les personnages antonioniens cherchent aussi parfois à comprendre le visible et ce qui le soutient, c'est-à-dire l'invisible, ce qui se trouve aux limites du visible. Deux films en particulier présentent des personnages en quête d'un invisible par la représentation : *Blow Up* et *Identification d'une femme*. Cependant, ils ne recherchent pas cet invisible par simple désir esthétique, ou manie d'analyste d'images ; ils le recherchent car ils y sont confrontés dans leur vie. Dans *Identification d'une femme*, dès les premières minutes du film, alors que Niccolo vient d'entrer dans son appartement, un rideau inquiétant bouge derrière une fenêtre de sa cuisine, s'agitant lentement comme habité par une présence fantomatique, invisible justement, qui bloque la visibilité vers l'extérieur. Après la discussion téléphonique avec son espion, il plaque son téléphone contre cette fenêtre, comme pour mieux saisir cet invisible qui l'entoure, dans lequel son espion semble se cacher. Dans *Blow Up*, ce sont les jardins verts mystérieux, homogènes et touffus par endroits, cachant de nombreuses zones à la vision, qui sont à l'origine de cette recherche de l'invisible comme nous allons le voir.

A partir de cette confrontation, les personnages développent un réel intérêt pour ce qui éprouve les limites du visible. Une des images significatives de cet intérêt pour l'invisible se trouve dans *Identification*, lorsque Niccolo observe au télescope les limites de l'atmosphère. Que cherche-

t-il, si ce n'est une compréhension totale du réel, ou du moins, le pouvoir d'observer la totalité de l'univers visible, l'infini, même ce qui est insaisissable à l'œil nu. Plus tard dans le film, lorsqu'il se place debout au milieu d'une immense lagune avec sa barque qui le soutient et qu'il écarte les bras, on peut ainsi se demander si ce n'est pas pour mieux tenter de saisir l'immensité du monde qu'il le fait. Le cadre nous présente alors un Niccolo dans une position qui pourrait être la version désabusée du *Voyageur contemplant une mer de nuages* (1818) de Casper Friedrich, nous présentant le personnage comme un romantique incapable de saisir l'instabilité du réel de son regard, obligé d'étendre les bras de désespoir. En revanche, chez Thomas, le photographe de *Blow Up*, cet intérêt pour les limites du visible se comprend d'une façon qui le rapproche beaucoup plus d'Antonioni lui-même : ce sont les photos qu'il montre à son éditeur, dont notamment une présentant un personnage derrière une vitre cassée, qui nous montrent son intérêt pour les limites du visible, les points de rupture de la perception, là où le réel fait obstacle à la clarté. Ainsi, Thomas est un personnage qui veut déflorer le réel par son regard sinueux, curieux de tout, à l'excès, comme en témoigne la fameuse séquence de photographie du couple à leur insu. Chez Antonioni, d'autres personnages peuvent montrer un intérêt similaire pour les espaces vaporeux du visible, où l'identification n'est plus certaine. Dans *Par-delà les nuages*, le personnage joué par John Malkovich est ainsi, d'une façon assez peu subtile, un équivalent d'Antonioni dans son métier (réalisateur), et son intérêt pour les espaces brumeux qu'il prend en photo, notamment à Ferrare.

Dans sa quête vers les limites du réel, un personnage comme Niccolo va se retrouver face au non-identifiable et va l'observer longuement, essayant de le comprendre, de saisir par son regard ce qu'il voit. Un objet noir perché sur un arbre attire alors son attention, sans qu'il parvienne à l'identifier. Plus tard, son neveu observe le même objet et demande s'il s'agit d'un nid et Niccolo lui rétorque que ce n'est pas le cas, admettant ainsi l'impuissance de son regard, mais globalement

l'impuissance du regard humain car il n'arrive pas à se mettre d'accord avec cet enfant sur la nature de l'objet. Dominique Païni écrit à ce sujet : « l'énigme n'est plus désormais qu'une tache informe, qu'un intrigant magma, qu'un inquiétant essaim accroché à la fourche des branches d'un arbre encadré par la fenêtre de l'appartement et que le cinéaste désœuvré scrute obsessionnellement avec angoisse. »<sup>34</sup> Cette forme étrange symbolise alors le mal-être du personnage et la crise de son regard de cinéaste.

Parmi les autres formes observées par Niccolo, on remarquera une attache particulière au mouvement, autre stimulateur de trouble de la vision. De cette façon, lorsque le montage nous transfère d'une photographie d'un journal montrant une jeune femme nageant, prise dans la fixité de l'instant par le photographe, à la piscine précise où cette jeune femme s'entraîne, tout ça se fait par le lien du regard de Niccolo. C'est bien son regard sur la photo qui crée l'envie d'aller voir en vrai cette piscine, cette femme, ces mouvements dans l'eau, créant des effets de mousse dans les vagues où chaque particule se mélange, où la couleur devient plus dure à discerner, où les formes s'écrasent les unes contre les autres. Niccolo et sa curiosité visuelle dictent alors le montage du film dont toute la quête sera axée sur la compréhension du réel par la perception.

En réaction à ce constat d'insuffisance du simple regard face au réel, la représentation de ce réel visible devient la solution adoptée par les protagonistes de *Blow Up* et *Identification d'une femme* pour tenter de posséder au moins une partie du réel, par laquelle, potentiellement, ils connaîtraient mieux le monde. Dans *Blow Up*, Thomas désire ainsi plus que tout réussir à photographier correctement le cadavre qu'il ne voit que petits grains sur les photos qu'il a déjà prises. En le photographiant, ce corps lui appartiendra, il pourra le montrer à tout le monde, prouver

---

<sup>34</sup> Dominique PAÏNI, *Antonioni*, op.cit., p.25.

qu'il avait raison sur la nature de la scène qu'il développe. Le regard qu'il porte sur le cadavre quand il retourne au jardin ne suffit pas, son désir de possession tourne à l'irrationnel, il ne peut pas attendre de le photographier. Dans *Identification d'une femme*, Niccolo, réalisateur souhaitant comprendre le réel par la captation visuelle d'une figure féminine, possède un appartement entier rempli de tableaux de paysages, de représentations du réel auquel il a déjà accès avec les nombreuses fenêtres de son appartement. Mais il a besoin de fixer ce réel, de l'avoir chez lui, de le posséder pour mieux l'apprécier, le comprendre, le contempler. Quand Ida rentre la première fois dans son appartement, il mime de prendre une photo d'elle au bord de la fenêtre, la guide pour avoir le bon angle, il recherche déjà quelle position du regard figé lui permettra d'explorer le plus profondément le visible qui l'obsède. *Par-delà les nuages*, quelques années plus tard, présente aussi quelques séquences témoignant de ce désir de possession par la représentation du réalisateur, comme un rêve de figer le réel. Lorsque le personnage de John Malkovich contemple les vagues d'une plage brumeuse, assis sur une balançoire, il compare ainsi sa vision à une photo d'un port, comme un souvenir aqueux qu'il aimerait rapprocher de la réalité. Plus tard dans le film, alors que l'épisode de sa rencontre avec Sophie Marceau se termine, on voit le personnage du réalisateur observer le port où se passe l'histoire qu'il vient de raconter depuis une terrasse en hauteur, à côté d'une piscine. L'eau contrôlée, calme, triste, de la piscine s'oppose alors à la nature de l'eau du port que le réalisateur veut saisir, vainement contrôler. Des plans s'approchent alors de l'eau du port : c'est bien celle-ci que le personnage de John Malkovich veut saisir. Finalement, la représentation qu'il en fait dans ses souvenirs, ne permet que d'émuler dans la réalité une eau de piscine. Les images mentales ne suffisent pas à cerner le réel, notamment la nature et l'eau, figure au combien important de la fluidité du monde antonionien, dans ses limites visibles.



Pour tenter de s'approcher de cette essence du visible, qui se trouve aux limites de la perception, et est donc invisible aux hommes, Niccolo croit que la femme, ou plutôt qu'un certain rapport à la femme lui permettrait de mieux saisir la complexité du monde. Il dit alors souhaiter le même rapport avec une femme qu'avec la nature : silencieux (les séquences où le réel prend le dessus sur la narration chez Antonioni sont souvent marquées par le silence comme à la fin de *L'Eclipse*). A travers sa quête de la femme idéale pour son film, Niccolo recherche donc une forme de symbiose avec le réel à l'intérieur de l'humain même. Plusieurs plans dans le film semblent confirmer cette affiliation entre « la femme » et la nature : par exemple, lorsqu'il accroche une photo d'une femme des années 20 à sa fenêtre sur laquelle de la pluie s'abat. La femme est alors associée à un état liquide, mélancolique, peut-être proche d'une certaine lucidité sur le monde, en tout cas reliée à la complexité du visible. Antonioni, qui avait comme projet un moment de réaliser un documentaire sur la femme écrit dans un court texte : « La femme est peut-être un filtre plus subtil, plus sincère de la réalité. Il y a en elle une acuité d'esprit instinctif que l'homme n'a pas toujours. Il y a aussi moins d'hypocrisie. »<sup>35</sup> Comme Niccolo, le réalisateur italien voyait aussi dans la femme un accès à la réalité, dans une perception très idéalisée du beau sexe. Ainsi, plusieurs plans d'*Identification* nous montrent ce que regarde le personnage : les nuages, le ciel, une femme, parfois mélangés dans le même cadre comme lors d'une vue subjective montrant une femme assise en face d'une vitre avec dans le même cadre un ciel à la lune rouge-orange. Le mystère est toujours le même pour Niccolo. La femme serait le secret de l'infinité, de l'invisible caché dans le cosmos.

Avant d'avancer plus loin dans cette quête de l'invisible propre à Niccolo et Thomas, notons quand même quelques exemples dans la filmographie antérieure à *Blow Up* de personnages

---

<sup>35</sup> Michelangelo ANTONIONI, « Un documentaire sur la femme », *TVC, nuova serie*, n°1, juillet-août-septembre 1966, in Giorgio TANZANI *Michelangelo Antonioni - 4. Ecris 1936/1985*, 1991, p.360.

sensibles à l'insaisissabilité du visible, « connectés au réel » par une certaine lucidité sur le monde, peut-être une lucidité féminine comme le suggère Antonioni. Tout d'abord, dans *Le Désert Rouge*, la névrose de Giuliana serait-elle peut être accrue par sa sensibilité au monde moderne, industriel, qu'elle observe longuement dans le film et dont l'apparence est confuse, se rapprochant d'une abstraction de l'identification, du sens des formes et de la matière. Elle déclare ainsi dans une très belle réplique au personnage de Corrado : « Il y a quelque chose de terrible à propos de la réalité et je ne sais pas quoi. Personne ne me le dit. ». Giuliana serait-elle donc aussi sensible à ce drame du regard ? Dans *L'Eclipse*, à un degré moindre, le personnage joué par Monica Vitti, dans ses moments d'égarements, semble aussi s'intéresser aux limites du visible, comme lorsqu'elle tourne dans plusieurs sens un verre vide dans un bar où Alain Delon la rejoindra. Elle contemple les contours de ce verre qui obstrue de façon subtile la vision, les reflets de ce verre peuvent également l'intriguer. Mais, cela dit, un film comme *Le Cri* nous questionne sur la nécessité d'une certaine innocence, d'une certaine légèreté pour vraiment faire l'expérience d'un regard sensible aux limites du visible. Le personnage de la petite fille, Rosina, semble ainsi à plusieurs moments vouloir explorer un visible vapoureux l'entourant, comme lorsqu'elle s'enfuit au milieu d'une vallée brumeuse où des fous errent. Un des malades psychiatriques la touche et elle se met alors à pleurer : la complexité du monde l'effraie, elle ne comprend pas. D'une curiosité tout aussi candide, Rosina s'amuse plus tard à faire de la buée sur une vitre de la station-essence où elle et son père s'arrêtent. Un personnage adulte apparaît alors avec une fougue similaire envers l'observation des limites du visible : il s'agit du grand-père attaché à la nature, qui s'amuse à presser des tomates entre ses mains, avec qui Rosina s'entend très bien. On l'interne alors en asile psychiatrique au moment où il commence à revoir le monde dans toute sa richesse, sans limites sociétales structurantes. On peut alors se demander si les fous qui traversaient la plaine brumeuse n'étaient pas eux aussi animées

de ce même désir d'explorer un monde opaque, étrange. A la fin du film, après avoir traversé tout type de résistance du visible à l'identification (brume, mélange de matière, vide, eau etc.), on peut se demander si ce n'est pas Aldo qui devient lucide sur le monde et son insaisissabilité lorsqu'il décide de se suicider, comme l'acte de renoncement ultime face à un réel qui n'a cessé de lui échapper depuis que sa femme l'a quitté et que ses convictions ont été ébranlées. Sa mort, tête contre le sol, serait alors une recherche de plat, d'un concret bien saisissable et compréhensible.

Revenons aux films qui nous intéressent dans leur rapport à la représentation, et en particulier *Blow Up*. Pour révéler le secret derrière les images que Thomas prend en photo dans le jardin vers le début du film, Thomas, après s'être aperçu d'une zone étrange du visible d'une photo, guidé d'ailleurs par le regard de Jane sur la photographie après une observation à la loupe d'un premier tirage, décide d'agrandir ses photos et de les accrocher dans son studio. Agrandissement après agrandissement, dans un montage d'Antonioni relevant presque du roman-photo, la vérité derrière l'image semble se dessiner sous formes de petits pointillés, de grain dessinant vaguement des formes indiscernables, étranges. L'opacité du réel, malgré la représentation photographique, reste toujours présente dans la consistance même de l'image. Thomas veut arracher ce trouble qui le dérange sur les photos, aller au bout de sa recherche d'un visible quasiment invisible. L'agrandissement final révèle alors ce qui semble être un cadavre, sous forme d'un grain très difficile à identifier. Cette expérience de la résistance de l'image se retrouve également dans certains plans de *Profession : Reporter*, alors que des images en noir et blanc sur un moniteur, montrant une interview réalisée par David Locke, laissent apparaître un grain très visible, opposant une légère résistance à l'identification du visible. Encore une fois, les considérations artistiques des personnages antonioniens convergent avec celles d'Antonioni.



*Identification d'une femme* (1982), Antonioni



*Par-delà les nuages* (1995), Antonioni et Wenders

Face à la recherche de l'invisible, la photo semble donc abdiquer dans le cas de *Blow Up*. Grâce à une technique différente, très proche du cinématographe, Thomas va réussir à confirmer son intuition sur l'image qu'il pense voir dans les pointillés de la photographie. En plaçant les agrandissements des différentes parties de la photo dans des endroits différents de son studio, Thomas monte la scène avec différents cadres, reconstitue l'espace du crime dans son propre studio de façon que le regard de Jane lui indique la position du cadavre, qu'il perçoive des détails qui lui étaient invisibles la première fois comme la présence d'un pistolet dans la brume de végétation entourant le parc. C'est dans les interstices du visible, entre les photos, que se cachait la vérité du visible photographique. Encore une fois, le réel est impossible à capturer directement : c'est la magie du cinéma d'une certaine manière, par le montage, qui suggère entre les images, dans les espaces blancs du studio, entre les différentes perceptions, une forme de réalité. On comprend alors Barthes qui écrivait dans sa lettre *Cher Antonioni* : « votre art est aussi un art de l'interstice. »<sup>36</sup>. On pense aux moments de flottements de la narration chez Antonioni, où la réalité semble prendre possession du film : peut-être était-ce aussi une façon pour Antonioni de montrer les interstices de la vie, de la perception commune, moderne, où l'on ne s'arrête pas sur les moments de latence du monde. Mais, plus concrètement, l'expérience de *Blow Up* nous apprend qu'un regard en soi ne vaut rien dans son rapport au réel, que seul une multiplication des regards peut aider à comprendre le monde. Ainsi, Merleau-Ponty écrivait des choses éclairantes sur la perception historique du monde, nous rappelant la reconstitution de l'évènement effectuée par Thomas, sa mini-enquête : « l'être intégral est non devant moi, mais à l'intersection de mes vues et à l'intersection de mes vues et de celles des autres, à l'intersection de mes actes et à l'intersection de mes actes et de ceux des autres, que le monde sensible et le monde historique sont toujours des intermondes, puisqu'ils

---

<sup>36</sup> Roland BARTHES, « Cher Antonioni », Cahiers du cinéma, n°311, Paris, mai 1980, p.10, in José MOURE, *Michelangelo Antonioni: cinéaste de l'évidement*, op.cit., p.10 .

sont ce qui, par-delà nos vues, les rend solidaires entre elles et solidaires de celles des autres, les instances auxquelles nous nous adressons dès que nous vivons, les registres où s'inscrit ce que nous voyons, ce que nous faisons, pour y devenir chose, monde, histoire. »<sup>37</sup>. Le réel tel que nous le concevons dans sa valeur commune n'est alors qu'une construction de vues multiples, vues multiples que l'artiste, l'enquêteur, se doit d'assembler pour prétendre à un certain niveau de réalisme, à une approche crédible du visible, voire à une certaine recherche de vérité (comme cela est le cas dans les études historiques). Dans *Identification d'une femme*, Niccolo place des portraits de femmes sur un tableau, comme une forme de montage visant à les fusionner pour trouver la femme qu'il recherche. C'est aussi sûrement dans les interstices de ce trouble montage, à l'intersection de tous ces visages, que ce trouve la quête d'idéal de Niccolo.

La conclusion que l'on peut alors tirer de ces expérimentations de la représentation du réel concernent donc la nature même de l'accès qu'on nous donne à ce réel, c'est-à-dire le parcellement du visible. Tout d'abord parcellement de toute tentative de captation d'un regard sur le monde : la limite du visible se situe au loin, là où l'objectif (ou nos yeux) ne saisissent plus correctement ce qui se passe, le visible devenant alors accumulation de petits points, de grains s'individualisant de plus en plus, jusqu'à ce que leur assemblage dans un regard devienne impossible. Mais aussi parcellement des points de vue, des regards nécessaires à l'obtention d'une sensation de réalité. *Blow Up* est alors le film du parcellement chez Antonioni au niveau du visible, de l'humain (même la tenue rouge de la petite amie du peintre est parcellée vers la fin du film), de l'existence. Thomas, en voulant prendre le cadavre en photo, veut le rendre dans son parcellement à l'objectif, dans sa composition complète afin d'enfin avoir une preuve tangible de son existence. Ce qui n'est pas parcellé n'existe pas. Dans l'œuvre entière d'Antonioni, cette question du parcellement du réel

---

<sup>37</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible: suivi de Notes de travail*, op.cit., p.114-115.

rendu visible par la représentation est cruciale : que ce soit dans les archives sur lesquelles on zoom sur le moniteur de *Profession : Reporter*, ou dans la représentation rêvée de l'explosion de la grande demeure à la fin de *Zabriskie Point*, rendue crédible par son niveau de détail et la multiplicité des angles de vues sur l'explosion. *Le regard de Michelangelo*, peut-être le dernier film important d'Antonioni, explicite ce rapport à la parcellisation du monde à travers le regard même du cinéaste, comme pour donner une conclusion à son œuvre gigantesque et son rapport au réel. La caméra est alors l'outil imitant le regard du réalisateur dans ce film, nous permettant d'observer le monde de la même façon que lui, notamment à travers une série de zooms sur des zones très précises du *Moïse* (1513-1515) de Michel-Ange témoignant d'une obsession de percer le réel dans sa composition, dans ses limites visibles. Les séries de gros plans sur les sculptures en marbre mènent alors à une forme d'abstraction de la représentation originelle, donnant vue sur de la forme pure. Antonioni ne fait d'ailleurs pas que décomposer le réel par son regard, il décompose une autre vision du réel, celle produite par la représentation que Michel-Ange de *Moïse* : d'une façon vertigineuse, Antonioni, comme dans *Blow Up*, décompose une représentation du réel en nous en montrant l'aspect parcellé, par le biais d'une autre œuvre, le film, elle-même sujette à une telle analyse, dans sa volonté de montrer uniquement des bouts du monde visible. Lorsque la main du réalisateur, elle-même fripée de façon à rappeler le drapé de la sculpture, caresse du bout des doigts le marbre presque divin éclairé d'une lumière très blanche, des ralentis découpent alors le visible de façon à faire apparaître les moments d'arrêt entre les différentes images par seconde. Le visible est également parcellé dans le temps. Le cinéma est alors directement pointé dans son incapacité à saisir une immanence du réel visible, le temps auquel Michel-Ange n'avait pas accès dans ses représentations, étant finalement lui-même un parcellement dans les représentations

cinématographiques. Toute volonté de captation visible du réel n'est possible qu'à partir d'une acceptation de la valeur parcellée du monde.

Lorsque Thomas découvre le cadavre en retournant dans le jardin où il a pris ses photos, il a ainsi la confirmation de cette valeur parcellée du visible qui lui donne accès au monde et sa croyance dans un réel commun accessible par son unique regard en est ébranlée. Le monde s'éparpille en petits points pour lui, comme nous l'indique le mouvement de caméra, plus tard dans le film, déplaçant son regard d'un rapport sexuel entre son ami peintre et une femme vivant avec eux vers de petits points de peintures d'une toile posée au sol. Thomas réalise la divisibilité du monde et des relations humaines qui sont impossibles à lire (ce qu'il pensait être une étreinte était un meurtre). Après avoir vu le cadavre, des vues subjectives de Thomas nous montrent des branches en mouvement : on revient alors à cette nature mouvante, insaisissable, que le personnage antonionien observe maintenant avec encore plus de doute. Est-il vraiment sûr de ce qu'il voit ? De sa forme, de sa nature ? Notre visible et ses capacités d'identification : tout n'est que construction. D'une façon différente, dans *Profession : Reporter*, Locke voit aussi sa perception du réel remise en cause, bouleversée par l'arrivée d'un nouveau point de vue : celui du sorcier lors de l'interview où la caméra se retourne contre lui. La vision ethnocentrée des questions de Locke, son obsession occidentale de trouver des réponses à toutes les questions lui est révélée par ce retournement de situation où il devient celui que la caméra interroge, où il devient lui-même une partie du réel à comprendre, à analyser, qu'il n'avait jamais penser. La crise existentielle du personnage est alors celle d'un homme qui n'est plus certain de la vérité de son point de vue sur le monde. Antonioni, cinéaste voyageur, a plusieurs fois chercher à montrer une réalité différente de celle du monde occidental par une approche plus ou moins neutre, que ce soit en Inde avec le court-métrage documentaire *Kumbha Mela* (1989) ou la Chine avec *Chung Kuo, La Chine*. Ainsi,



dans *Chung Kuo*, une séquence comme celle de l'accouchement réalisé à l'acupuncture offre un regard différent sur une pratique médicale que les occidentaux voient autrement. Dans cette séquence, un panoramique insiste sur le dévoilement de cette réalité à la caméra, et non pas à la patiente devant laquelle on a placé un tissu cachant son ventre. C'est bien la représentation, au-delà même de l'expérience vécue, qui révèle la complexité du monde visible et ébranle les certitudes.

Cette révélation des limites du visible à laquelle est confrontée Thomas dans *Blow Up* amène le personnage antonionien à accepter, ou du moins à trouver un moyen de vivre en connaissance d'une certaine absurdité de l'existence, notamment dans sa quête d'un absolu du réel par la représentation du visible. Pour vivre, il faut accepter le monde et la vision qu'on en a comme une vérité, or tout n'est que mensonge, composition. La séquence finale du film arbore ce mensonge de façon sublime en confrontant le personnage à une partie de tennis jouée par des mimes avec une balle invisible. La vision qu'il a de cette partie, à travers une grille, est elle-même parcellée. En filmant la partie de tennis comme un vrai match avec une vraie balle, Antonioni mime aussi cinématographiquement un visible inexistant, crée un regard qui rend réelle la partie. L'enjeu du match se trouve dans l'invisible, ce que Thomas n'a pas su voir la première fois qu'il s'est baladée dans ce grand parc où le cadavre a disparu, a aussi rejoint l'invisible. Lorsque les mimes envoient « la balle » hors du terrain, Thomas accepte d'aller chercher cette balle imaginaire à l'autre bout du parc et de la renvoyer : il devient ainsi humble par rapport à ses capacités de compréhension du réel par le visible. Il accepte son regard comme un outil isolé, incapable de saisir le monde. Le dernier plan nous montre alors le personnage se fondre dans la surface verte du monde : il se fond dans le réel car il a lui-même atteint le même état d'instabilité que le monde perceptible, il est prêt à s'adapter aux apparences fluctuantes du monde. D'une certaine manière,

Thomas résout le problème des personnages antonioniens par cette acceptation d'un monde absurde. Problème qui semble remonter aux débuts du réalisateur, qui, en 1953 à la fin des *Vaincus*, terminait déjà son film par un panoramique se déplaçant du centre de l'action pour filmer une partie de tennis au milieu de l'herbe anglaise sur fond de forêt imposante. Les mouvements des personnages semblaient alors vain au milieu d'une nature qui les surplombait, les confrontait à l'absurdité de l'importance de leur jeu, qui n'est alors pas moins absurde qu'une partie jouée avec une balle imaginaire. Dans son documentaire *La Chine*, plusieurs éléments indiquent également une certaine vanité des tentatives humaines de donner sens au réel, de le délimiter par des formes visibles, comme lorsque des lignes de couleur servant à délimiter le croisement de deux fleuves sont filmées de loin à Shanghai : le constat d'impuissance de l'homme dans sa visibilité du monde est exposé, ces frontières ne démarquent rien, à part un bleu homogène des deux côtés. Parfois, l'absurdité intervient de façon plus souterraine, comme quelque chose sous-tendant la vie et les représentations qu'on en fait. Ainsi, dans *La Dame sans camélia*, sur un plateau de tournage vers le début du film, on remarque en arrière-plan, derrière une vitre opaque, des figurants tourner obsessivement en rond, sans raison liée à une quelconque narration. La représentation du film dans le film est elle-même incompréhensible, difficile à identifier. Il nous faudrait un autre regard, un autre point de vue pour comprendre ce que font ces figurants. Cette idée d'une autre image constamment nécessaire est assez bien exposée à la fin de *Par-delà les nuages*, sorte de conclusion de la filmographie du réalisateur, où un plan-séquence accompagnant une longue tirade de John Malkovich sur les compétences d'un réalisateur nous montre diverses fenêtres d'un hôtel, toutes recouvertes de pluie, troublées donc, où des bouts d'histoires nous sont proposées : un couple qui s'apprête à coucher ensemble, une femme sophistiquée fumant une cigarette, une autre inquiète au téléphone. La dernière fenêtre nous mène au personnage principal, avatar du réalisateur,

disparaissant dans la pénombre vue à travers la fenêtre recouverte de pluie, alors qu'il explique au spectateur en voix-off qu'une image en cache toujours une autre plus fidèle à la réalité, puis encore une autre, puis encore une autre, jusqu'à une image idéale d'un réel mystérieux, parfaitement visible, que l'on n'atteint jamais. Le mouvement de caméra explique lui-même cette théorie en ne faisant qu'esquisser des bribes de réalités qui nous resteront invisibles en grande partie. La disparition du réalisateur dans le noir, dans les limites du visible même, marque alors, comme dans *Blow Up*, peut-être la démarche nécessaire pour essayer de sentir la complexité du visible, en refusant d'atteindre l'absolu, en intégrant à soi l'aspect fugace de la perception. On peut alors se demander si Antonioni n'a pas suivi les conseils de Merleau-Ponty lorsque celui-ci écrit : « Si nous réussissons à décrire l'accès aux choses mêmes, ce ne sera qu'à travers cette opacité et cette profondeur, qui ne cessent jamais : il n'y a pas de chose pleinement observable, pas d'inspection de la chose qui soit sans lacune et qui soit totale »<sup>38</sup>. Le visible serait donc incapable de saisir l'immanence du monde, contrairement au renoncement à la clarté du visible, à l'acceptation d'un visible troublé, incomplet. Dans *Identification d'une femme*, dans une scène mentionnée plus tôt, où le réalisateur, après avoir appris la grossesse de son amante, cherche un regard sur l'extérieur en ouvrant une porte-fenêtre menant à une autre baie vitrée infranchissable, on peut constater dans les derniers plans un constat de la supériorité du monde sur les personnages, et notamment Niccolo, celui qui cherche à capturer l'essence du monde par la représentation. Après qu'Ida ait compris que Niccolo ne l'aidera pas avec cet enfant, un plan filmé depuis l'extérieur filme les reflets du port face à eux, sur la vitre où ils sont visibles en transparence : les deux personnages subissent alors le réel visible, devant lequel ils ne peuvent rien faire, qui ne leur donnera aucune clé pour surmonter leurs problèmes. Ida se cache à cette réalité qui l'a trop fait souffrir en tournant la tête,

---

<sup>38</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible: suivi de Notes de travail*, op.cit., p.106-107.

tandis que Niccolo dans sa posture, peut-être arrogante, de réalisateur, le confronte, regarde l'état du monde. Quelques secondes plus tôt, Isa se plaignait justement que les réalisateurs italiens ne cessent d'enrager face à ce fameux « état du monde » au lieu de l'accepter, comme tout le monde, c'est-à-dire notamment comme elle qui va devoir faire avec sa grossesse, quoi qu'il arrive. Dans ce dernier plan de la séquence, les personnages sont forcés d'accepter cet état du monde, et le regard de Niccolo est alors celui d'un personnage qui, lentement, commence à accepter son impuissance de réalisateur, son visage se fondant avec le réel confus face à lui.

Ce réel confus à la perception, dont il est nécessaire d'accepter l'opacité, se caractérise souvent chez Antonioni par des moments de silence : « Ce que nous voyons est toujours vrai, mais partiel. Ce qui fait obstacle au regard, ce n'est pas le regard [...] Ce qui fait obstacle, c'est le voir, l'indigestion du voir qui sature nos regards. Il faut savoir s'envelopper dans le creux et le silence des choses comme nous y invite le regard antonionien »<sup>39</sup> écrit avec beaucoup de justesse Thierry Roche dans son ouvrage sur *Blow Up*, révélant alors l'importance de la solennité du silence chez Antonioni (tout comme l'importance de regarder dans le creux, dans les interstices du visible évoquée plus tôt), comme moyen d'atténuer le régime du voir face à celui du regard, regard sur le monde qui est alors concerné par l'aspect inhabituel du silence, et peut donc remarquer l'immensité du monde face à lui et son opacité visible. Deux exemples parmi tant d'autres peuvent alors être cités, en rapport au jardin de la fin de *Blow Up* : les plans sur le jardin à la fin de *La Nuit*, alors que la musique incessante des jazzmen s'arrête et que les deux protagonistes sont confrontés à une grande plaine vide face à laquelle leur couple se délite complètement, et la fin des *Vaincus* citée

---

<sup>39</sup> Thierry ROCHE, « *Blow up* » : *un regard anthropologique affleurer la surface du monde*, op.cit., p.166-167.

quelques lignes plus haut, une des premières prises de pouvoir du réel sur le film dans la carrière d'Antonioni.

Après la séquence face au port d'*Identification d'une femme*, Niccolo, peut-être remis en place par Ida, renonce à son projet sur la femme idéale, ou du moins se lance dans un autre projet qui n'aura plus pour objectif de saisir un absolu du monde à travers la femme, mais de se confronter directement au problème de l'opacité du visible, donc du réel. Niccolo veut faire un film de science-fiction, comme son neveu lui avait suggéré plus tôt dans le film (on revient à l'innocence nécessaire pour s'interroger sur la complexité visible), et pour ça il observe le soleil au télescope, source lointaine de tout visible, lui-même insaisissable à l'œil nu et qui ne présente que des formes onduleuses difficiles à cerner lorsqu'on l'observe via un agrandissement. Ainsi, en renonçant à représenter la réalité dans son essence, Niccolo s'intéresse toujours à une certaine compréhension du monde, mais surtout une compréhension de notre perception du monde et ce qui la conditionne, le soleil. Cette opacité du soleil, objet qu'on ne voit jamais complètement, est peut-être ce qui lui permettra de vraiment comprendre le mystère qui entoure notre perception du monde. Contrairement à Thomas, il ne renonce pas à la représentation mais décale son regard, l'abstrait du visible commun, banal, et vise un au-delà mystique qui le renseigne sur le pouvoir même de sa propre vue, ainsi que les limites de cette perception. C'est en effet, également le soleil qui empêche de voir certaines choses, comme des visages qui disparaissent dans la blancheur de son éclat dans *Chung Kuo*. « Tout s'achève avec le soleil, accès au mystère même de la lumière ; image qui pourrait être le point final du cinéma d'Antonioni. »<sup>40</sup> explicite alors Sandro Bernardi dans son ouvrage sur le paysage chez Antonioni. Cela nous fait alors penser qu'en dehors d'*Identification*, d'autres films du cinéaste se terminent par un plan sur le soleil, de façon plus discrète. C'est

---

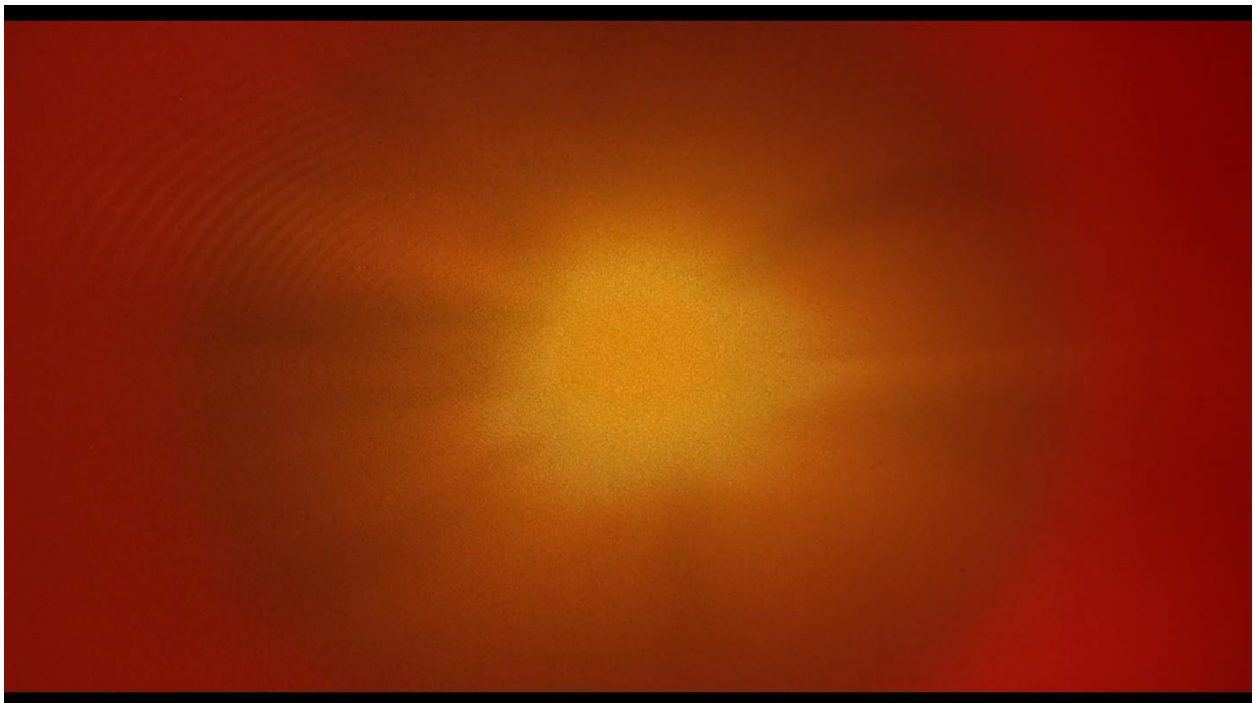
<sup>40</sup> Sandro BERNARDI, *Antonioni, personnage paysage*, op.cit., p.145.

l'image finale de *Profession : Reporter*, qui nous présente un joli coucher de soleil en arrière-plan de l'hôtel où Locke et décédé. Le visible s'éteint alors, homogénéisant le ciel d'une couleur bleu foncé, rappelant le visible évidé qui a rendu fou le personnage principal. Dans *Zabriskie Point*, alors que Daria se remet tout juste de son rêve explosif, elle repart dans sa voiture et disparaît derrière des buissons avant qu'un panoramique ne décale notre vision sur un autre coucher de soleil, cette fois filmé de plus près, où l'horizon se divise en plusieurs couches d'oranges. Cette source de tout visible nous ramène à notre pouvoir même de vision, à notre rapport au réel, comme pour contraster ici cruellement avec le rêve impossible de Daria. Un autre jour va passer, et le soleil se lèvera encore, puis se recouchera à nouveau, sans que notre accès au réel, le visible, ne soit plus complet, plus fort, mais pas moins mystérieux.

En conclusion, la représentation ou tentative de représentation d'un réel absolu ne résout pas la question du regard limité dans la réalité, mais au contraire, met en valeur ces limites du visible, accentue la faiblesse du regard face à l'immanence du monde. Mais cette révélation peut se trouver salvatrice, elle encourage les personnages à adopter un autre rapport au monde visible, dans le renoncement d'une représentation absolue du réel, visant à saisir justement comment nous accédons au visible en regardant ce qui nous perturbe, ce qui bloque notre vision, ce qui la trouble, ce que l'on ne comprend pas ou ne parvenons pas à identifier, voire finalement ce qui est source même de notre visibilité et de ses limites : le soleil, la lumière. Ainsi, cette révélation de l'impossibilité de saisir une immanence du monde serait-elle peut-être même la démarche qui sous-tend tout le cinéma d'Antonioni qui, comme nous l'avons vu, n'a cessé de montrer les limites du visible, de les éprouver de mille et une façons.



*Blow Up* (1966), Antonioni



*Identification d'une femme* (1982), Antonioni

## Conclusion

Antonioni place donc les limites du visible dans l'invisible, les états d'entre-deux de l'image, où l'identification de ce qui est vu est mis en cause : un brouillard troublant, une étendue homogène, le grain d'une photo. Tout ce qui nous ramène à l'incapacité de notre regard à saisir l'objet vu d'une façon claire, distincte, identifiable, fait partie des limites du visible. Les personnages sont soumis à ce regard insuffisant, on pense à David Locke perdu dans le désert africain de *Profession : Reporter*, où à la recherche désespérée d'Anna autour de l'île de Lisca Bianca dans *L'Avventura* ; mais aussi le film lui-même, qui cherche à représenter une certaine force religieuse, voire mystique du réel, par une multiplication des points de vues, sans atteindre une perception complète de la réalité dans son état pur. C'est là justement que réside une des grandes forces du cinéma d'Antonioni : en montrant les limites du visible, il nous suggère l'invisible, ce qu'on ne voit pas, ce qui dépasse nos capacités de perception, et donc potentiellement une certaine force du monde qui agit sur les personnages, les perturbe, les perd. Dieu n'est pas nécessaire chez Antonioni, le réel est assez confus, abstrait dans sa visibilité pour sous-tendre une complexité de l'existence, quelque chose à admirer et à craindre car justement, on est incapable de correctement le regarder, le percevoir et le comprendre. Ainsi, « l'objet de l'humanité n'est plus de donner un sens au monde, c'est de comprendre que le monde est sens. »<sup>41</sup> comme l'écrit avec brio Thierry Roche au sujet de *Blow Up*. Ainsi, la démonstration répétée des

---

<sup>41</sup> Thierry ROCHE, « *Blow up* » : *un regard anthropologique affleurer la surface du monde*, op.cit., p.144.



limites du regard sur le visible est un moyen de placer le monde dans un rapport de supériorité à l'homme, comme sens indéchiffrable, illisible, invisible donc.

Le monde visible n'est ainsi que la surface des choses, la pellicule ne nous montre qu'elle-même, c'est-à-dire une succession d'images qui ne nous donnent accès à rien de plus. Chez Antonioni, il n'y a pas d'accès divin, juste un contact au monde, qui dans sa complexité, peut nous donner le sentiment de comprendre que quelque chose d'invisible se cache derrière ce que la rétine est capable de percevoir. L'œuvre d'Antonioni est ainsi profondément liée aux écrits de Merleau-Ponty, penseur du lien entre le visible et l'invisible. Antonioni le cite lui-même lorsqu'il évoque certaines limites du regard, ou plutôt du voir, régime où le personnage ne perçoit pas le monde dans sa complexité et où il ne peut pas sentir cette immanence du réel (les personnages entourant Giuliana dans la cabane du *Désert Rouge* par exemple, qui ne sont absolument pas perturbés par la brume, la majorité des personnages de *Profession : Reporter*) : « Un philosophe français connu pour ses études esthétiques écrivait : “Si je regarde une orange éclairée d'un côté, au lieu de la voir comme elle m'apparaît, avec toutes les nuances de lumière colorée et d'ombre colorée, je la vois comme je sais qu'elle est, d'une couleur uniforme. Ce n'est pas pour moi une sphère aux tonalités dégradées mais une orange.” »<sup>42</sup>. On comprend alors l'importance d'un regard phénoménologique pour Antonioni, capable de saisir le monde dans ses nuances, sans se soumettre à des déformations d'identifications mentales toutes faites, préparées à l'avance pour vivre dans ce régime du voir qu'évoquait plus tôt Thierry Roche. Pour comprendre ce qu'est le visible, il faut également prendre en compte ces identifications communes, rapides, qui forment notre réalité comme société. « Ce

---

<sup>42</sup> Sandro BERNARDI, *Antonioni, personnage paysage*, op.cit., p.138.



*Blow Up* (1966), Antonioni



*Eros* (2004), Wong Kar-Wai, Soderbergh, Antonioni

qu'on appelle un visible, c'est, disions-nous, une qualité prégnante d'une texture, la surface d'une profondeur, une coupe sur un être massif, un grain ou corpuscule porté par une onde sur l'Être. Puisque le visible total est toujours derrière, ou après, ou entre les aspects qu'on en voit, il n'y a accès vers lui que par une expérience qui, comme lui, soit toute hors d'elle-même »<sup>43</sup> écrit brillamment Merleau-Ponty, démontrant que cette surface perçue par les personnages, même quand elle est vue sous un régime de détail comme la description de l'orange par Merleau-Ponty plus tôt, ne peut jamais nous donner accès à l'En Soi du monde. Nous en sommes toujours limités au Pour Soi et c'est là un drame pour nombre de personnages d'Antonioni, confrontés à un monde silencieux, qui même lorsqu'ils prennent le temps de s'y « reconnecter », comme à la fin de *La Nuit*, ou toute la deuxième partie de *Profession : Reporter*, reste sans réponse, implacable de trouble. Cependant, comme nous l'avons vu, l'approche philosophique idéale pour espérer échapper à cette souffrance existentielle liée au trouble visible du monde reste de l'accepter pour comme nous l'avons à la fin de *Blow Up*, où le personnage parvient à se fondre au visible même en disparaissant dans la couleur verte, atteignant alors l'expérience de l'invisible, en devenant lui-même sujet de l'absurdité du visible, du non-identifiable, en relançant une balle invisible aux mimes. Merleau-Ponty nous dit alors : « La pellicule superficielle du visible n'est que pour ma vision et pour mon corps. Mais la profondeur sous cette surface contient mon corps et contient donc ma vision. »<sup>44</sup>. Thomas, par sa révélation des limites du visible, prend conscience de cette intégration de son être dans ce visible complexe, et peut donc disparaître sous la surface du monde dont parle Merleau-Ponty, dans un espace d'absolu du monde. Par ce rapport entre le corps et l'invisible, on comprend peut-être un peu mieux l'intérêt d'Antonioni à représenter le mélange des corps à la fin de sa carrière dans des films comme *Identification d'une femme* ou *Eros* : en plaçant

---

<sup>43</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible: suivi de Notes de travail*, p.177 - 178.

<sup>44</sup> *Ibid*, p.180.

les corps aux limites du visible, par le biais, de l'acte d'amour, Antonioni rend le désir religieux, fait de la surface de la peau la surface d'un visible confus, se mélangeant au monde (on pense aux surimpressions de canoé dans *Identification*) et donnant ainsi un aperçu, une vue en interstice, de la profondeur du réel. Tandis que les personnages, en devenant eux aussi troubles, accèdent à une forme d'absolu, ou d'extrait d'absolu, le film capte le monde dans sa visibilité confuse et donne accès au spectateur à une vision qui suggère ce que pourrait être l'immanence du monde par le biais du corps et de la vision que nous portons dessus. Nous avons ainsi tous en nous, dans notre corps et sa capacité regardante, une possibilité d'accès à l'immanence du monde, à ce qui se cache sous la profondeur du visible, peut-être révélable par l'acte d'amour.

Ainsi, Antonioni aura épuisé les ressources de notre regard de façons diverses dans l'espoir de nous amener à une vision plus proche de l'essence du réel, le réel comme force régissante du monde, sorte de volonté de la nature, aussi présente chez les êtres. Parmi les différentes modalités de recherche des limites du visible chez Antonioni, nous n'avons pas (ou très peu) évoqué les limites dans le temps, c'est-à-dire l'impossibilité pour le regard de capter l'essence d'un lieu dans une temporalité totale, le lieu étant constamment en changement d'apparence, soumis à la dégradation du temps, aux saisons, etc. Deux courts-métrages réalisés pendant sa longue période d'inactivité en termes de longs-métrages dans les années 80 et 90, nous permettent de réaliser cette attention au passage du temps chez Antonioni : *Retour à Lisca Bianca* (*Ritorno a Lisca Bianca*, 1983) où le cinéaste revient sur l'île de *L'Avventura* (1960) filmer les lieux vides, et *Notto – Mandorli – Volcano – Stromboli – Carnevale* (1992), divisé en plusieurs épisodes revisitant, entre autres, des lieux importants du cinéma italien. Ainsi, les premières images de *Retour à Lisca Bianca* insistent sur la présence isolée de l'île, comme lieu capable de ressusciter le souvenir de *L'Avventura*, alors que les dialogues du film original sont entendus en voix-off : le visible de 1983

appelle ainsi celui de 1960. Antonioni filme cette fois en couleur, pas en noir et blanc, et en reproduisant des mouvements de caméra de *L'Avventura*, filmés sur les lieux où les dialogues qu'on entend ont été dits à l'époque, la caméra nous permet de voir ce que l'on avait pas vu, ou ce qui a changé : on voit la verdure sur l'île, les roches abimées, difficiles à identifier dans les cadres serrés, l'écume. Dans *Notto*, c'est dans la ville de Notto, lieu important de *L'Avventura* que le cinéaste revient : le constat est alors le même : on ne peut pas reproduire deux fois le même visible, la caméra ne peut que le capter une fois. Le réel est insaisissable, impossible à encapsuler dans sa valeur temporelle car les choses changent, la technologie aussi. L'épisode nommé *Stromboli* filme le volcan de l'île de Stromboli, dont une immense fumée se dégage, rappelant alors l'éruption du film de Rossellini également nommé *Stromboli* (1950) : c'est un imaginaire collectif, celui du cinéma italien, qu'Antonioni place face au pouvoir du temps sur les images et les choses visibles, confronte au mensonge du film, celui de capter éternellement une réalité, qui, en vérité, ne cesse de lui échapper, chaque seconde. Ces cratères de volcan qu'Antonioni filme (on se souvient des ordures fumantes du *Désert Rouge*), comme dans l'épisode *Volcano*, dans leurs formes et leur matière en constante évolution, nous rappellent la chaleur du soleil qu'observe Niccolo au télescope dans *Identification*, comme une autre source de trouble du visible, non pas originaire de notre vision, mais cette-fois capable de tout détruire, en premier la visibilité du monde. Antonioni, cinéaste de l'origine et de la fin du visible.



*Notto – Mandorli – Volcano – Stromboli – Carnevale (1992), Antonioni*

## Filmographie

ANTONIONI Michelangelo, *Gente del Po*, Artisti Associati, I.C.E.T., 1943.

ANTONIONI Michelangelo, *Cronaca di un amore*, Villani Film, 1950.

ANTONIONI Michelangelo, *La signora senza camelia*, Produzioni Domenico Forges Davanzati, Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC), 1953.

ANTONIONI Michelangelo, *I vinti*, Film Costellazione Produzione, Société Générale de Cinématographie (S.G.C.), 1953.

ANTONIONI Michelangelo, *Le amiche*, Titanus, Trionfalcine, 1955.

ANTONIONI Michelangelo, *Il grido*, SpA Cinematografica, Robert Alexander Productions, 1957.

ANTONIONI Michelangelo, *L'avventura*, Cino del Duca, Produzioni Cinematografiche Europee (P.C.E.), Société Cinématographique Lyre, 1960.

ANTONIONI Michelangelo, *La notte*, Nepi Film, Sofitedip, Silver Films, 1961.

ANTONIONI Michelangelo, *L'eclisse*, Cineriz, Interopa Film, Paris Film, 1962.

ANTONIONI Michelangelo, *Il deserto rosso*, Film Duemila, Federiz, Francoriz Production, 1964.

ANTONIONI Michelangelo, *Blow-Up*, Carlo Ponti Production, 1966.

ANTONIONI Michelangelo, *Zabriskie Point*, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1970.

ANTONIONI Michelangelo, *Chung Kuo - Cina*, RAI Radiotelevisione Italiana, 1972.

ANTONIONI Michelangelo, *Professione: reporter*, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Compagnia Cinematografica Champion, Les Films Concordia, 1975.

ANTONIONI Michelangelo, *Il mistero di Oberwald*, Rai 2, Polytel International Film, 1981.

ANTONIONI Michelangelo, *Identification di una donna*, Iter Film, Rai 2, Gaumont, 1982.

ANTONIONI Michelangelo, *Ritorno a Lisca Bianca*, RAI Radiotelevisione Italiana, 1983.

ANTONIONI Michelangelo, *Nota, mandorli, Vulcano, Stromboli, carnevale*, Colour Art, Ente Nazionale Energia Elettrica (ENEL), 1992.

ANTONIONI Michelangelo, *Lo sguardo di Michelangelo*, Istituto Luce, Lottomatica, 2004.

ANTONIONI Michelangelo, SODERBERGH Steven, KAR-WAI Wong, *Eros*, Jet Tone Production, Block 2 Pictures, Ipso Facto, 2004.



## Bibliographie

### Livres

ANTONIONI Michelangelo, ANTONIONI Enrica et FERRINI Jean-Pierre, *Je commence à comprendre*, Paris, Arléa, coll.« Arléa-poche », n° 271, 2022.

BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Édition 18., Paris, Librairie José Corti, coll.« Le livre de poche Biblio essais », n° 4160, 2019.

BERNARDI Sandro, *Antonioni, personnage paysage*, Saint-Denis (Seine-Saint-Denis), Presses universitaires de Vincennes, coll.« Esthétiques hors cadre », 2006.

BONFAND Alain, *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*, Paris, Éd. Images modernes, coll.« Inventeurs de formes », n° 2, 2003.

MALDINEY Henri, *L'art, l'éclair de l'être*, Nouvelle éd., Paris, les Éd. du Cerf, coll.« Oeuvres philosophiques », 2012.

MAURY Corinne, *L'attrait de la pluie*, Crisnée, Belgique, Yellow Now, coll.« Côté cinéma. Motifs », 2013.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible: suivi de Notes de travail*, Paris, Gallimard, coll.« Tel », n° 36, 2016.

MOURE José, *Michelangelo Antonioni: cinéaste de l'évidement*, Paris, Harmattan, coll.« Collection Champs visuels », 2001.

PAÏNI Dominique, *Antonioni*, Paris, Flammarion la Cinémathèque française, 2015.

PREDAL René, *Michelangelo Antonioni, ou, La vigilance du désir*, Paris, Editions du Cerf, coll.« 7e art », n° 91, 1991.

ROCHE Thierry, « *Blow up* »: *un regard anthropologique affleurer la surface du monde*, Crisnée [Belgique] [Paris], Yellow now diff. les Belles lettres, coll.« Côté cinéma », 2010.

## Articles de revues

DI MEO Guy, « Espace acteur et “drame paysager” : le cinéma de Michelangelo Antonioni », *Annales de géographie*, 695-696-1-2, 2014, p. 605-625.

ANTONIONI Michelangelo, « Faire un film, c'est pour moi vivre », *Cinema nuovo*, n°138, avril 1959 (trad. Fabienne Chabartier, *Premier Plan*, n°15, décembre 1960)

ANTONIONI Michelangelo, « Un documentaire sur la femme », *TVC, nuova serie*, n°1, juillet-août-septembre 1966

## Revues

HAMUS-VALLEE Réjane, *CinémAction N° 169 La météo au cinéma : faire la pluie et le beau temps - Réjane Hamus-Vallée.*

## Textes issus de compilations de textes

ANTONIONI Michelangelo par TASSONE Aldo, « Techniquement douce », Ed. Albatros, Paris, 1978, in TANZANI Giorgio, *Michelangelo Antonioni - 4. Ecrits 1936/1985*, 1991.

ANTONIONI Michelangelo, « Les montagnes magiques », Paris, 26 mars 1985, TANZANI Giorgio, *Michelangelo Antonioni - 4. Ecrits 1936/1985*, 1991.

## Remerciements

Je tenais à remercier tous ceux qui, par leur soutien intellectuel ou moral m'ont permis de rédiger ce mémoire.

Tout d'abord, je souhaite remercier mes directeurs de mémoire, José Moure et Vincent Amiel, pour leurs précieux conseils concernant la méthodologie à aborder, les définitions précises de certains termes, ou encore les sources bibliographiques.

Ensuite, je tenais à remercier mes amis, Constantin Martinez, Arthur Chopin, Mathilde Gault, Sidonie-Alizée Lorelle pour leur soutien moral durant le temps de la rédaction de ce mémoire. Je remercie également mes parents, ainsi que ma belle-mère, Estelle.

Pour ses précieux retours après la relecture et correction d'une première version, je tenais à chaleureusement remercier mon ami Adnan Zolic.

Enfin, merci à Michelangelo Antonioni pour ses films qui, à chaque visionnage, rendent la vie plus appréciable.

## Table des matières

<b>Résumé .....</b>	<b>3</b>
<b>Summary .....</b>	<b>4</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>5</b>
<b>La matière trouble, expression des limites du monde physique .....</b>	<b>10</b>
Des environnements embrumés qui cloisonnent le monde .....	10
Une mi liée aux corps en mouvement .....	20
La mise en scène d'une religiosité de la matière .....	33
<b>Des formes confuses : le réel tend vers l'abstraction .....</b>	<b>49</b>
La transparence ou l'absence d'un visible perturbé comme limite de l'identification .....	49
Le « trop-plein » comme forme sans figure .....	62
Reflets : des trompe-l'œil qui divisent la perception du monde .....	79
<b>Le regard comme frontière indépassable .....</b>	<b>97</b>
Un visible obstrué, obstacle aux regards des personnages et du film .....	97
Effets filmiques : un regard de réalisateur qui dépasse le réel pour l'exprimer .....	116
<i>Blow Up</i> et <i>Identification d'une femme</i> : la recherche de l'invisible par la représentation .....	132
<b>Conclusion .....</b>	<b>151</b>
<b>Filmographie .....</b>	<b>158</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>160</b>
<b>Remerciements .....</b>	<b>163</b>
<b>Table des matières .....</b>	<b>164</b>



*Le Regard de Michelangelo* (2004), Antonioni