

Une « expérience » d'Antonioni. Pourquoi pas un téléfilm?

Réal La Rochelle

Number 83-84, Fall 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23376ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

La Rochelle, R. (1996). Une « expérience » d'Antonioni. Pourquoi pas un téléfilm? *24 images*, (83-84), 50-50.

UNE «EXPÉRIENCE» D'ANTONIONI POURQUOI PAS UN TÉLÉFILM?

PAR RÉAL LA ROCHELLE

Il y a parfois des découvertes fracassantes. Par malchance, distraction ou ignorance, jamais je n'aurais soupçonné que Michelangelo Antonioni, «cinéma pur» de l'ère contemporaine, eût jamais abordé le filmique électronique. On n'est jamais au bout de ses trouvailles.

Dans la rétrospective *Antonioni* (restaurations et nouvelles copies, par l'État italien, de son grand opus), présentée ces derniers mois à Montréal par le Festival du court métrage et le Conservatoire de l'université Concordia, voici que j'expérimente à mon tour le «chemin de Damas». La foudre qui m'atteint et me désarçonne s'appelle *Il Mistero di Oberwald*, film réalisé en 1980 par la RAI (radiotélédiffusion italienne), produit et monté en studio de télévision puis transféré sur pellicule 35 mm pour diffusion en salles.

«Cinéma de demain», disait l'expérimentateur Antonioni, dont le «film» fut reçu à Venise dans une sorte de stupeur glaciale, à

tel point qu'il ne sortit en France qu'en 1989 (signe cruel de la part de la Terre promise de la cinéphilie internationale). Après Venise, ce *Mystère d'Oberwald* ne fit qu'un séjour fugace en Angleterre puis au New York Film Festival. Au Québec, il n'a jamais frappé à la porte de la Régie du cinéma.

Mystérieux *Mistero!* Antonioni le tourna donc dans les studios de la RAI à Rome, puis le monta comme un peintre du virtuel dans son nouvel atelier. Il s'en explique au *Figaro* du 4 janvier 1981:

«Devant moi j'avais quatre écrans moniteurs, les bobines renfermant le film et deux ordinateurs. L'expérience du montage électronique instantané a été très stimulante. D'autre part, grâce à un correcteur de couleur je pouvais, comme un peintre, ajouter du vert, du rouge, du bleu, du jaune. On peut intervenir tant sur le décor que sur le visage des acteurs et modifier l'image

en lui imprimant un ton, une couleur en rapport avec la psychologie de l'action... Nous en sommes encore aux balbutiements du procédé. Nous parviendrons à nous délivrer des chaînes du réalisme au cinéma.»

Ce *Mistero di Oberwald* est bouleversant, pas tant par son sujet, emprunté à *L'aigle à deux têtes* de Cocteau, sorte de mélodrame distancié et ironique dont l'esthétique moderniste paraît désuète. Antonioni en fait plutôt un matériau neutre, sur lequel il applique en toute liberté l'écriture et les textures vidéographiques. Gilbert Adair note: «Étant donné qu'à ce stade primitif de son développement, l'image vidéo ne saurait rivaliser avec le tissu aérien de lumières et d'ombres tissé par un grand cinéaste, Antonioni a choisi d'accentuer, plutôt que de chercher à masquer, la texture fragmentée en nids d'abeilles de son support, qui gêne tellement les fanatiques condi-

tionnés de cinéma». Ce qui donne comme résultat que «les couleurs sont le plus souvent déployées de façon abstraite, presque même de façon musicale, comme une suite de leitmotive». Gianni Massironi ajoute: «La couleur parle... La manipulation électronique fait de la couleur elle-même un spectacle». Seymour Chatman y voit un opéra, «pas tout à fait le grand opéra à la manière de Visconti dans *Senso*, mais il n'est pas injuste de l'appeler opéra de boudoir» (voir Lorenzo Cuccu, *Antonioni* 1966/1984, tome 2, 1988).

Émouvant aussi, ce *Mistero*, parce que le réalisateur, pour la dernière fois, y fait paraître Monica Vitti, muse antonionienne par excellence, manière non détournée de lui rendre un hommage hypersensible. Chez Cocteau, le jeune anarchiste ébloui contemple la Reine avant de l'assassiner; ici, c'est le film vidéo, entre les mains du maestro, qui se laisse fasciner par Vitti avant de la laisser entrer dans l'ombre des coulisses et de la mort. L'enjeu de cette expérience télévisuelle, note le grand cinéaste, est de ne pas «perdre son identité en tant que réalisateur». Voilà la grande leçon de celui qui, en 1984, tâtera aussi du vidéoclip et qui, à l'instar de ses audacieux collègues Rossellini et Pasolini, n'hésite pas à «s'attaquer» au télévisuel, non pas comme un saint Georges en mal de terrasser le Dragon, mais plutôt comme un artiste curieux de se faire la main sur de nouveaux outils.

Quand reverra-t-on à Montréal ce chef-d'œuvre d'atelier, cette esquisse méconnue des cinémas de demain? Composez le numéro de l'Istituto italiano di cultura. ■

Antonioni, à gauche, sur le tournage de *Il Mistero di Oberwald* (1980).

Ce film vidéo, qualifié de «cinéma de demain» par le cinéaste, fut produit et monté en studio de télévision.

