

Petite DVDthèque antonionienne personnelle

Collectif

Numéro 135, décembre 2007, janvier 2008

Bergman/Antonioni

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/18984ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Collectif (2007). Petite DVDthèque antonionienne personnelle. *24 images*, (135), 33–37.



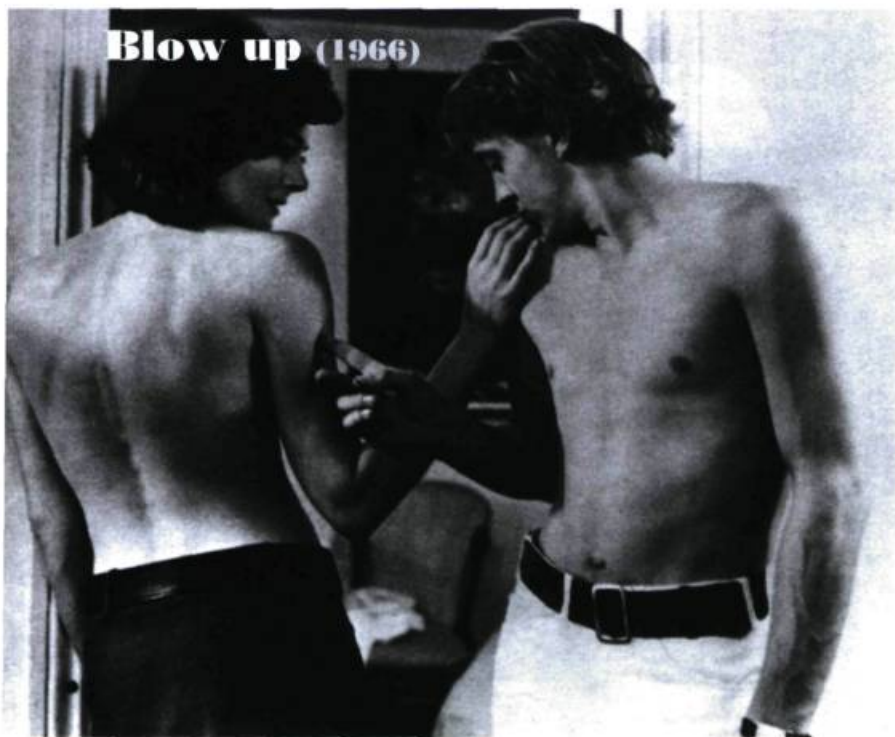
PETITE DVDTHÈQUE ANTONIONIENNE PERSONNELLE

L'avventura (1960)

Le rythme lent. Les ellipses radicales. La précision des cadres. Le regard mélancolique de Monica Vitti. Une émotion esthétique certaine m'a envahi – et marqué ma mémoire – la première fois que j'ai vu *L'avventura*, le film emblématique de Michelangelo Antonioni. En le revoyant au fil des années, la puissance de cette émotion ne s'estompe pas, mais quelque chose d'autre s'ajoute : l'actualité brûlante du propos. *L'avventura*, peut-être plus que tout autre film du cinéaste italien, parle du monde que je connais et qui m'entoure autant qu'il parle de celui dont Antonioni se fait le témoin en 1960.

C'est frappant. Ses protagonistes errent, comme j'ai l'impression que nous errons. Comme nous, ils vivent dans un monde qui change – qui a déjà changé – et dans lequel les repères moraux s'effritent. Ils vivent selon des codes et des coutumes qui sont devenus obsolètes, mais ils s'entêtent tout de même à les observer, à défaut d'en avoir élaboré de nouveaux. Incapables de donner un sens moral à leur existence (tout comme nous, en cette ère de relativisme), ils n'éprouvent plus qu'une pitié mélancolique pour leurs destins respectifs. Il ne leur reste plus, pour paraphraser le cinéaste et chef opérateur Yu Lik Wai, qu'à vivre matériellement satisfaits, mais avec un vide intérieur absolu, dans « une anesthésie confortable ». – **Mathieu L. Denis**

Blow up (1966)



Fable moderniste sur les liens éminemment problématiques qui se tissent entre le réel et sa représentation, entre l'image et le monde, *Blow up* apparaît comme le plus autoréférentiel des films de Michelangelo Antonioni, un questionnement sur l'art, ses outils et la manière toujours énigmatique dont le regard de l'artiste – ici incarné par un photographe de mode – est la tentative sans cesse renouvelée de percer le mystère du sens. Peu de cinéastes avant lui avaient posé ces problèmes aussi radicalement, et osé le faire d'une façon si résolument avant-gardiste. Pourtant, (presque) tout le film se laisse regarder au premier degré, soit le cheminement d'une enquête, de la découverte des premiers indices (sur les photos prises à la dérobée, dans un parc : un homme armé et ce qui ressemble à un corps) à leur confirmation par l'épreuve de la réalité (le corps retrouvé sur place), puis à leur étrange dissolution (les photos volées, l'évanouissement des évidences à mesure que l'agrandissement des photos révèle une vue progressivement plus abstraite de la réalité). À ce titre, *Blow up*, c'est aussi l'enregistrement par le cinéma du virage autoréflexif, et la tentation assumée de l'abstraction ; d'où une certaine frustration, prévisible du côté des spectateurs, qui voudront n'y voir que le récit d'une enquête. Remarquons enfin que le film vaut aussi comme un extraordinaire témoignage visuel sur le Londres des années 1960, grâce notamment à cette espèce de tonalité pop art que la photographie de Carlo Di Palma a su conférer à l'œuvre. – Pierre Barrette

Le cri (1957)

Le film serait né de la vision d'un mur effrité. Image-signe porteuse à elle seule de toute l'angoisse identitaire des personnages masculins antonioniens. *Le cri* est la tragédie d'une obsession amoureuse : celle d'un homme soudain sans racines qui agonise dans le souvenir de la femme perdue, celle d'un corps errant qui se dissout et s'efface jusqu'à disparaître dans un cri d'impuissance. Difficile pour le cinéphile d'oublier la chute de ce corps du haut d'une tour alors que l'homme-enfant réintègre violemment le giron féminin. Difficile surtout de se dégager de la *prégnance austère des paysages noyés de brouillard de la plaine du Pô*, à l'image d'un réel uniformément gris qui s'enlise inexorablement comme le personnage prisonnier de sa pathologie pétrifiante. Chronique d'une mort annoncée à la mélancolie infinie, *Le cri* est un film important car il est celui de la transition, celui qui porte les germes de la modernité. Si elle est liée à l'enfance (Michelangelo Antonioni a déjà filmé la misère de sa région natale dans son documentaire *Gente del Po*) et au néoréalisme (hommage à Visconti et à son *Ossessione*), l'œuvre s'affranchit ici avec force du passé pour dessiner les contours d'une nouvelle esthétique, d'une poésie rebelle et singulière. Ancré dans une réalité sociale, humaine et géographique, que le personnage aliéné ne peut plus voir à cause de son incapacité de vivre, *Le cri* est un road movie avant l'heure qui annonce *Alice dans les villes* de Wim Wenders et cible avec un pessimisme lucide le profond malaise existentiel de l'homme contemporain. – Gérard Grugeau



Regard critique porté sur un cinéma commercial sans âme pré-occupé avant tout de succès, *La dame sans camélias* est considéré comme un film mineur dans la carrière du cinéaste italien.

Ce qui pourrait être un scénario à l'eau de rose ou une graine de mélo – la déchéance d'une petite Milanaise ex-vendeuse de tissu devenue star à Cinecittà – est aussi un drame de la jalousie, une tragédie de la condition féminine. Quand, à la fin, Clara (Lucia



La dame sans camélias (1953)

Bosè), surnommée la Manni, prend elle-même les rênes de son destin, celui-ci est déjà scellé.

En même temps, l'amour possessif du producteur qui l'a découverte est sincère. C'est cela même qui l'aveugle et lui fait prendre les mauvaises décisions : faire arrêter la carrière de sa femme dont c'était devenu la vie ; la faire rejouer dans un film à prétention artistique.

L'amant auquel elle cède, un diplomate, incarne une autre facette de la masculinité : le donjuanisme, la lâcheté, la peur de s'engager.

Le film vaut plus pour les entrelacements psychologiques qui le sous-tendent que pour le caractère personnel de la mise en scène. Certains enjeux y sont même explicités ouvertement dans une conversation entre Clara et celui qui joue l'amant dans le film qu'elle tourne (Alain Cuny). Clara y fait preuve d'une grande lucidité en décrivant sa vie doublement aliénée. Ce qui peut apparaître comme une mise au point trop explicative ajoute finalement à la cruauté de la situation. Diagnostiquer ses maux ne suffit pas pour y échapper. L'acteur lui dit qu'ils n'ont vu en elle que sa beauté et que cette gloire éclair ne peut remplacer les années de travail nécessaires pour devenir actrice.

Lucia Bosè, élue Miss Italie en 1947, débuta au cinéma en 1949. En 1956, elle épouse le toréador Luis Miguel Dominguin et interrompt sa carrière pour quelques années. Antonioni ne pouvait trouver meilleure interprète pour incarner Clara. – **Jacques Kermabon**

Le désert rouge (1964)

C'est la fin de la période italienne et le film de rupture qui précède la séparation d'avec Monica Vitti et les tournages à l'étranger. Rupture esthétique, celle-ci : Michelangelo Antonioni tourne pour la première fois en couleur et accouche d'une œuvre phare de la modernité, abordée ici comme une « recherche ». Film expérimental qui invite à une véritable expérience du sensible,

Le désert rouge place la couleur au centre des préoccupations de l'artiste. Ce désert rouge, c'est celui du monde industriel qui suinte le désespoir existentiel, un monde livide en voie de déshumanisation auquel le personnage central du film, enfermé dans sa névrose, ne peut s'adapter. Avec sa caméra-spatule, le cinéaste se fait peintre et soumet le réel aux visions déformées de Giuliana qui se sent agressée de toutes parts. À l'image de la psyché tourmentée du personnage féminin, la palette se veut expressive et arbore subtilement sa charge symbolique. Jaune comme la flamme des miasmes industriels, grise comme

l'absence à soi-même, blanche comme le vide infini, noire comme le bateau fantôme et la mort, rouge comme le sang, la chair et la passion, verte comme la vie, bleue et rose comme le paradis perdu. Plus de quarante ans après sa sortie, le film n'a rien perdu de sa puissance visuelle. Il apparaît même aujourd'hui comme une œuvre à l'abstraction profondément visionnaire qui montre à quel point la perte du lien avec la nature et la dégradation de l'environnement menacent l'équilibre de l'humanité. – **Gérard Grugeau**





Identification d'une femme (1982)

Ressassant ses thèmes de prédilection – dissolution du réel, incommunicabilité, errance –, Michelangelo Antonioni réalise un film à la fois lumineux et sombre, qui marque son entrée dans la décennie 1980. D'un profond sentiment d'impuissance créatrice il fait émerger une œuvre dense, construisant une maison sur du vide, à l'image de la demeure dans laquelle son personnage principal, le cinéaste Niccolò (Tomas Milian), veut se réfugier avec Mavi (Daniela Silveiro), la belle aristocrate. Le thème de la mort du cinéma était à la mode à cette époque, mais aucun de ceux qui l'ont abordé (sauf peut-être Jean-Luc Godard et Wim Wenders) ne l'a fait avec autant d'acuité qu'Antonioni.

Identification d'une femme est un film d'angoisse et de solitude – pour Antonioni, la proximité des êtres est un leurre; voir à ce sujet la splendide séquence où Mavi et Niccolò, pourtant si proches, n'arrivent pas à se voir dans un épais brouillard –, un film hanté par la mort réalisé par l'un des plus grands plasticiens de l'histoire du cinéma. Comme le personnage d'Anna dans *L'avventura*, Mavi va disparaître, laissant Niccolò avec la jeune actrice Ida (Christine Boisson), enceinte d'un autre homme. Largué, désespéré, celui-ci n'a alors d'autre alternative que de se mettre au travail, imaginant un film de science-fiction dans lequel un vaisseau spatial frôle le soleil pour en percer le mystère. – **Marcel Jean**

Profession : reporter (1974)

Dans la vie de tout cinéophile il est des «trous» inavouables qu'on cache le plus longtemps possible. À cause d'Henri Agel et des autres que nous lisons à l'époque des ciné-clubs catholiques, je rêvais depuis l'âge de 15 ans de voir *Le voleur de bicyclette* : j'avais plus de 50 ans quand je l'ai enfin vu. Quant à *Profession : reporter*, que l'un de mes amis dont l'opinion m'importe beaucoup m'avait décrit comme «le dernier grand film moderne», je l'ai vu avec presque trente ans de retard, quand la nouvelle copie 35 mm a été projetée au Cinéma du Parc en 2004 ou 2005. Le choc n'en a pas été moindre : mon grand retard m'avait peut-être même mieux préparé à écouter Michelangelo Antonioni. Film redoutable parce qu'il joue de la fascination, *Profession : reporter* piège le spectateur en lui proposant des codes éprouvés (le suspense, le road movie, la rencontre amoureuse) pour mieux dissimuler son discours qui est d'un tout autre ordre.

L'errance (physique, morale, politique, philosophique) de David Locke vient en quelque sorte boucler la boucle du questionnement démarré avec *L'avventura*. Héros camusien, caméléon dans sa vie professionnelle et qui décide de quitter «sa» vie, Locke se suicide dans une errance qu'Antonioni filme avec une maestria jamais égalée – le plan final (7 minutes bien comptées) n'étant que l'exemple le plus spectaculaire de la science incomparable du cinéaste qui s'approprie les outils du cinéma moderne

comme s'ils avaient été inventés pour lui. Et ce cinéma du plan – une notion bien malmenée depuis les apports récents de l'électronique – est aussi l'œuvre d'un des grands plasticiens du cinéma. Et tant qu'à faire dans le désabusé, quoi de mieux pour un antihéros que de mourir à l'Hôtel de la Gloria... – **Robert Daudelin**



Photo: Eroscreen Steiner / Sony Pictures Classics

Zabriskie Point (1970)

J'ai d'abord découvert *Zabriskie Point* par sa percutante séquence finale en zappant. Une dizaine de plans enchaînés montraient sous tous les angles l'explosion d'une résidence luxueuse. Puis des images au ralenti, sur une composition de Pink Floyd, décrivaient la danse du mobilier de cette résidence dans les airs. Explosion décuplée, fragmentée, déformée, voire hallucinée sur mon écran de télévision. En regard des multiples images qui ont disséqué la chute du World Trade Center, le lien se fait facilement. Dans *Zabriskie Point*, Michelangelo Antonioni s'attaque au modèle occidental, à travers ses réclames publicitaires et projets immobiliers, et le confronte à une jeunesse réfractaire à ses fondements. Seule échappatoire semble dire le

cinéaste : le Point Zabriskie situé dans la Vallée de la Mort, où Daria et Mark, membres d'une nouvelle génération sans repères, vivent leur amour. Si dans *Le désert rouge* jouait l'absence de désir, le désert aride offre ici un refuge pour les aspirations libertaires de la jeunesse. C'est la fameuse séquence où Daria et Mark s'enlacent dans les dunes, bientôt rejoints par d'autres couples, comme en un fantôme incarné. Le désert antonionien oppose aux règles des villes occidentales un paysage vierge et protecteur, haut lieu de la délivrance et du fantasme. Par la suite, Wim Wenders, Vincent Gallo ou Bruno Dumont reconduiront la vision du désert américain proposée par le maître italien. – **Fabien Philippe**

