

Michelangelo Antonioni (1912-2007)

Carlo Mandolini

Numéro 251, novembre–décembre 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/47413ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mandolini, C. (2007). Michelangelo Antonioni (1912-2007). *Séquences*, (251), 22–23.

MICHELANGELO ANTONIONI

(1912-2007)

Le cinéaste italien Michelangelo Antonioni a réussi, dans ses meilleurs films, à créer un fascinant jeu de miroir dans lequel il a observé le regard de ses personnages. Regard-désir souvent ignoré, regard-interpellation jamais entendu... bien souvent, ce regard a traduit une inquiétude grandissante face à cette étrange contemporanéité. Alors que les yeux d'Antonioni viennent de se fermer pour toujours, tentons ici de proposer un regard sur ce cinéaste qui a constamment expérimenté... et qui, par conséquent, a rendu virtuellement impossible toute synthèse de son œuvre.

CARLO MANDOLINI

On doit au réalisateur italien Ettore Scola l'un des plus beaux hommages que l'on ait pu rendre à Antonioni et à son cinéma. Dans son film **Nous nous sommes tant aimés** (1974), le personnage d'Élodie, épouse méprisée et délaissée par Gianni (Vittorio Gassman), explique la véritable révélation que fut pour elle la découverte du cinéma d'Antonioni. Sur un petit magnétophone qui lui sert de journal intime, elle explique comment les films du cinéaste ont réussi à combler le vide de son existence. Et tel que le lui ont appris les personnages d'Antonioni, Élodie communique avec les objets, à défaut de le faire avec les vivants. Encadrant sur le mur des cadres qui eux-mêmes encadrent le néant, elle passe outre la perception première du monde et parvient à entrer en contact avec l'invisible.

L'essentiel de l'œuvre d'Antonioni est là, dans cette phrase cinématographique qui réussit à en souligner certains des aspects les plus fondamentaux. Notamment dans la mesure où les imposantes lunettes portées par le personnage d'Élodie dans cette scène de Scola rappellent (à la mode de l'époque, bien sûr) l'importance fondamentale de la notion de regard dans le cinéma d'Antonioni.



Des repères qui s'effacent

Né en 1912 dans le nord de l'Italie, Michelangelo Antonioni a amorcé de façon fulgurante sa carrière cinématographique sous le signe d'un néoréalisme pur et austère. On le remarque d'abord avec le documentaire *Gente del Po* (1943), dans lequel, déjà, il observe les effets de la modernité sur les individus. Cette modernité qui, comme l'explique avec grande acuité le critique

Giorgio Tinazzi, fait naître chez l'individu antonionien une angoisse entretenue par l'obligation d'abandonner les repères rassurants de la vie traditionnelle, puisque déjà se profile à l'horizon une réalité qui impose de nouvelles normes, de nouvelles formes (l'architecture moderne, tant de fois filmée par Antonioni) et de nouveaux sentiments.

D'où ce regard chez les personnages d'Antonioni, et tout particulièrement les femmes. Ce regard inquiet, parfois affolé, qui semble désespérément chercher à comprendre les nouvelles règles du jeu et qui, entre-temps, implore qu'on accorde un sursis.

Ce regard, archaïque, évoque celui des célèbres orants de Mésopotamie qui scrutaient l'au-delà avec ce mélange de fascination et d'effroi; ou celui des personnages peints de la fresque romaine de **Fellini Roma** qui, « découverts » par la modernité (le tunnel du métro que l'on creuse), devinent que leur disparition est imminente.

Peu d'hommes dans l'univers d'Antonioni ont en effet réussi à s'ancrer au regard féminin, c'est-à-dire à partager le regard de la femme et non simplement à percevoir la femme comme objet du regard.

Regarder la contemporanéité...

Ce constat d'Antonioni sur la modernité, froide et inquiétante, s'amorce donc par un regard. Nous pensons particulièrement à **Il Deserto Rosso**, qui s'ouvre sur cette exploration qu'entreprend l'angoissée Giuliana (le personnage de Monica Vitti) sur les terrains de l'usine de son mari. Il est intéressant de constater que ce qu'elle perçoit, dans un premier temps, ce sont les signes d'une dégradation environnementale. Signes qui prendront plus tard la forme d'un malaise moral, psychologique, sentimental. C'est ce regard inquiet, alarmé, que Giuliana « portera » au début du film et tentera de partager.

L'une des questions importantes du cinéma d'Antonioni est de savoir si ce regard sera vu, par l'homme notamment, et si quelqu'un saura réagir et répondre à ce regard inquiet.

Cette question de la réponse au regard est importante puisqu'elle fait écho aux préoccupations d'ordre social que le cinéma italien, depuis sa renaissance avec le néoréalisme, a toujours soulignées.



Blow-Up

Cinéaste d'une époque, d'une réalité historique et sociale, il a été parmi les premiers à deviner que la modernité (italienne) allait bouleverser l'individu jusqu'au plus profond de son être.

Antonioni reprend cette idée dans **Blow-Up** : le photographe voyeur, qui photographie clandestinement le couple dans le parc, est surpris par le regard de la femme. Mais, étonnamment, ce regard n'exprime ni honte ni colère (d'avoir été épiée et *capturée*). C'est plutôt un regard inquiet, à nouveau, une sorte d'appel au secours.

Sans vraiment le comprendre, le photographe est intrigué par ce regard. D'où cette quête de sens (pourquoi ce regard?) qui provoquera une réinterprétation de ses propres photos. Et c'est là que **Blow-Up** puise ses particularités. Peu d'hommes dans l'univers d'Antonioni ont en effet réussi à s'ancrer au regard féminin, c'est-à-dire à *partager* le regard de la femme et non simplement à percevoir la femme comme *objet* du regard.

Il est vrai que Thomas a le même mépris pour Jane que Corrado pour Giuliana (**Il Deserto Rosso**). Par contre, c'est tout de même elle (et plus précisément son regard, littéralement) que Thomas suivra vers ce soi-disant cadavre du parc. Le regard de la femme guidera celui de Thomas vers *autre chose*.

Et qu'il y ait cadavre ou non, la question n'est évidemment pas là. L'important est de se rendre compte que Thomas, à la suite de cette aventure, s'est mis à observer le monde différemment. Et tel qu'évoqué dans le texte sur **Blow-Up**, (p. 25), cette nouvelle façon de regarder représente (peut-être) un pas en avant fort encourageant vers une nouvelle représentation de la modernité. Plus précisément : vers une nouvelle compréhension du comportement moderne.

Voir et être vu

Comme on l'a beaucoup écrit, et sans doute un peu abusivement, le cinéma d'Antonioni identifie l'incommunicabilité comme le grand malaise moderne. Mais cette incommunicabilité est essentiellement morale, car dans les faits, les personnages d'Antonioni sont très souvent en « mode communication » : ils se parlent, se côtoient, se touchent, font l'amour (**La Notte**, **Deserto Rosso**, **Zabriskie Point**, **Blowup**, et même trois fois dans **L'Avventura**).

Or, ce contact, il est vrai, n'aboutit à rien. Et c'est particulièrement le cas du rapport sexuel qui, notamment dans **L'Avventura** et **Deserto Rosso**, est une tentative d'éveil moral et spirituel (dans la représentation du couple) qui échoue lamentablement. Car fondamentalement, les individus n'arrivent pas à *voir* l'essentiel... ou refusent de le faire, car ne pas voir signifie aussi ne pas comprendre ou même ne pas concevoir.

Voir et comprendre la modernité, voilà l'une des clés de voûte de l'œuvre d'Antonioni. Cinéaste d'une époque, d'une réalité historique et sociale, il a été parmi les premiers à deviner que la modernité (italienne) allait bouleverser l'individu jusqu'au plus profond de son être. L'impact mondial de son œuvre a cependant clairement démontré que sa réflexion a trouvé un écho partout ailleurs.