

HORS-SÉRIE 2007

CAHIERS CINEMA

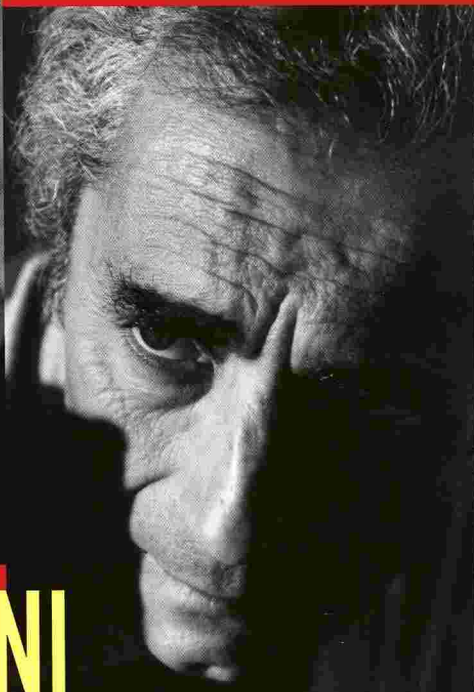
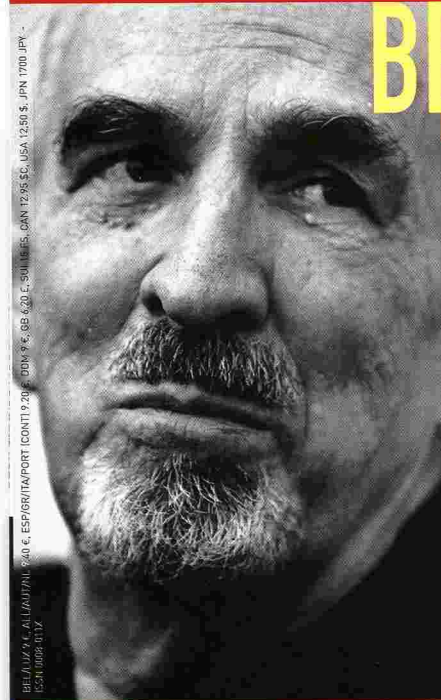
CAHIERS DU CINEMA

Deux grands modernes

N°
SPÉCIAL

www.cahiersducinema.com

BERGMAN



ANTONIONI

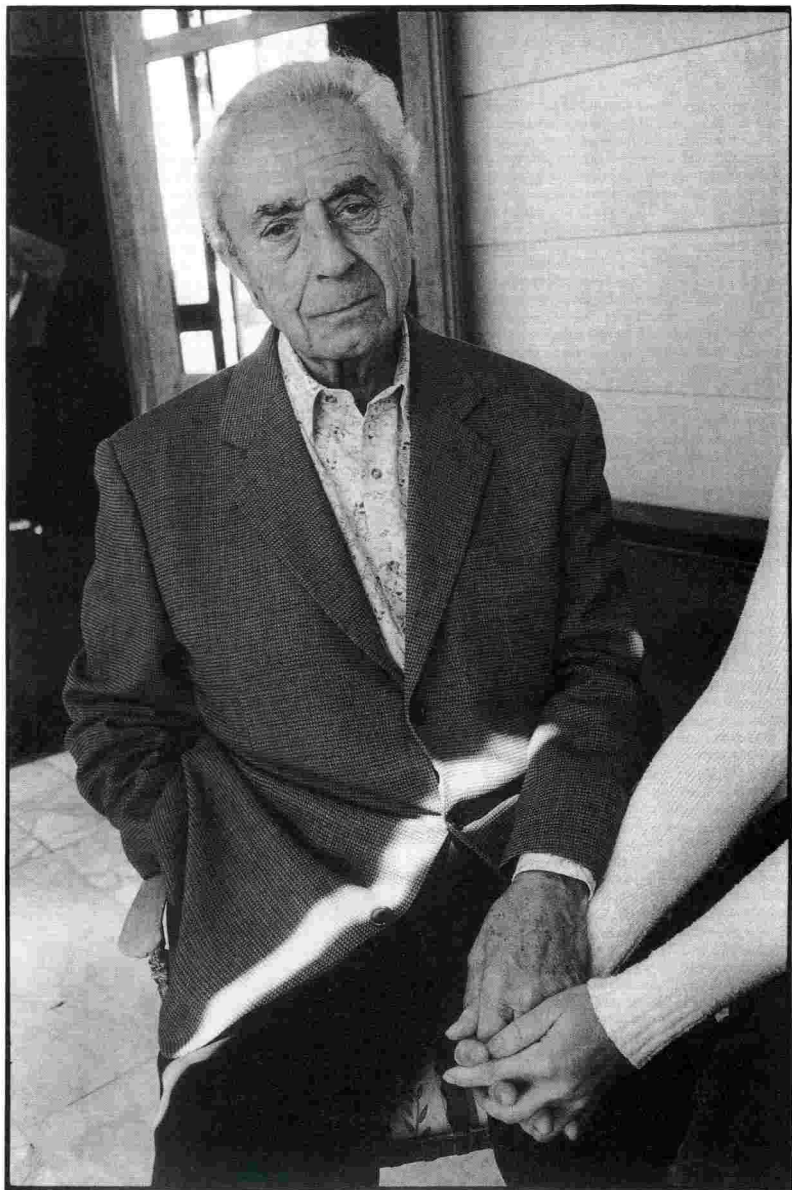
Par Godard, Rohmer, Rivette, Téchiné,
Assayas, Barthes, Daney...

Retour sur leurs œuvres : des films
pour le présent

BELGIUM: C. ALLIOT/PAU 240 F, DDK 9 €, ESP/GR/TA/PORT (CONTI) 9,20 €, ESP/GR/TA/PORT (CONTI) 9,20 €, DDK 9 €, GB & 20 C, 50 LIE ES, CAN 12,95 \$, USA 12,50 \$, JPN 1700 JPY.

M 01068-3101-F-7,90 € RD





La charge fantastique

par CYRIL BÉGHIN

Un couple dans un restaurant, au bord d'une plage : ils s'ennuient, ils vont se quitter ou sont au bord de le faire, et l'horizon marin reflété par une vitre se superpose à leurs silhouettes. C'est l'une des images banales du *Périlleux enchaînement des choses*, le court métrage réalisé par Michelangelo Antonioni pour le film collectif *Eros* en 2004. Banales, parce qu'une sorte de rapport tendu entre le dedans et le dehors, entre la situation et son allégorie, entre l'horizon réel et ce qu'Antonioni appelle lui-même « l'horizon des événements », ne s'y fait pas, ou ne s'y fait plus. Quarante ans plus tôt, à propos d'un film imaginaire, le cinéaste écrivait : « Petit à petit je me déplace jusqu'à rejoindre l'extrémité du comptoir, derrière la fille, qui vient ainsi se trouver au premier plan. Au fond de la salle la baie vitrée oblique, la poussière qui bat contre la vitre et glisse vers le bas comme si elle était liquide. D'ici, avec la fille de dos, le rapport entre l'extérieur et l'intérieur est correct, l'image est chargée. »

Qu'est-ce qui produit cette charge de l'image, assure sa sortie du cliché et l'ouverture des récits, renouvelle son mystère, pointe des horizons ? D'un côté, le plan antonionien fonctionne lorsque, dans le suspens d'une durée, il égalise les rapports des hommes et des choses ou y trouve à l'inverse une disproportion inquiétante par le surgissement d'un objet, ou d'une silhouette. On se souvient, père-mère, des corps enlacés des amants de *L'Avventura* apparaissant devant un paysage ferroviaire, de l'énorme fumée blanche fusant d'une usine du *Désert rouge*, des objets flottants dans l'espace et le bouleversement de leurs tailles relatives à la fin de *Zabriskie Point*. Grands moments de stupéfaction qui saisissent les spectateurs au cœur de la vision, « l'image est tellement belle qu'on n'a presque pas besoin d'autre chose » pour connaître les personnages ou leur histoire, continue Antonioni. C'est que, d'un autre côté, l'image se charge à proportion d'un vide, d'une élimination ou d'un désert qui s'y organise ou à partir duquel elle jaillit : « on n'a presque pas besoin d'autre chose ». Dans le restaurant du *Périlleux enchaînement des choses*, la femme joue avec un verre, le pousse au bord de la table comme si elle allait le faire tomber mais l'accompagne dans sa chute jusqu'à le laisser rouler au sol. Un panoramique suit le verre puis remonte sur une table voisine, où un groupe discute à vive voix – en trois temps le plan est ainsi achevé et chargé, parce que la course mystérieuse d'un objet et le spectacle d'une assemblée de silhouettes inconnues a repoussé le couple hors champ, l'a fait tomber du cadre jusqu'au record.

Il y a bien sûr la disparition, le désert, les plans vidés ou décentrés, les récits défaits. Mais il y a aussi les foules, les compositions

d'objets multiples, les proliférations de récits qui traversent toujours les films et sont indispensables à leurs charges, voilà encore la marque de l'héritage d'Antonioni et ce qui, peut-être, nous importe le plus maintenant. Beaucoup de vide dans les âmes et les corps, et néanmoins beaucoup de corps dans les lieux apparemment vides, des gens qui

vivent « là où il n'y a pas de maisons », selon le titre d'une nouvelle du cinéaste. Ou bien des êtres dans la chair des paysages, à la manière des roches chantantes de la fable du *Désert rouge* ou des dizaines de couples amoureux qui, rêve ou cauchemar, semblent naître spontanément de la poussière du désert autour des protagonistes enlacés de *Zabriskie Point*. « Il y a quelques années j'ai peint des visages, tous inconnus, des amis imaginaires. J'ai découpé en de nombreux morceaux l'un des visages et je l'ai remonté : c'est une montagne qui en est sortie », confiait Antonioni à son biographe Aldo Tassone. Ou enfin l'échange entre Jack Nicholson et l'homme dont il va prendre l'identité, au début de *Professione : reporter* : face à une étendue de sable, quelque part en Afrique, Nicholson dit « préférer les hommes aux paysages », et l'autre lui répond que « il y a toujours des hommes dans le désert ».

À tout désert il faudrait donc, diversement visibles, des meutes errantes, des fêtes ou sans raison (*La Nuit, Blow Up*) ; des masses anonymes, passants ou peuple (*L'Éclipse, La Chine*) ; des manifestants ou des foules révolutionnaires (*Le Cri, Le Désert rouge, Zabriskie Point, Profession : reporter, Le Mystère d'Oberwald*). Ainsi le court panoramique du *Périlleux enchaînement des choses* est comme l'inverse de celui, magnifique, qui concluait en 1957 la longue dérive du protagoniste du *Cri*, Aldo. Dix ans après le Edmund d'*Allenague année zéro* de Rossellini, dans les mêmes lieux que *Ossessione*

Filmographie de Michelangelo Antonioni (29 septembre 1912-30 juillet 2007)

- 1943/1947 *Gente del Po* (Les Gens du Pô, cm)
1948 *Roma-Montevideo* (cm)
Plus loin, l'oubli (*Oltre l'oblio*, cm)
Mensonge amoureux (*L'amorosa menzogna*, cm)
Nettoyage urbain (*N.U. Nettezza urbana*, cm)
1949 *Bomarzo* (cm)
Jeunes filles en blanc (*Ragazze in bianco*, cm)
La Rayonne (*Sette canne, un vestito*, cm)
Superstition (*Superstizione*, cm)
1950 *Le Téléphérique du mont Faloria* (*La funivia del Faloria*, cm)
La Villa des monstres (*La villa dei mostri*, cm)
Chronique d'un amour (*Cronaca di un amore*)
1952 *Les Vaincus* (*I vinti*)
1953 *Tentative de suicide* (*Tentato suicidio*, épisode du film collectif *L'Amour à la ville/Amore in città*)
1953 *La Dame sans camélias* (*La signora senza camelia*)
1955 *Femmes entre elles* (*Le amiche*)
1957 *Le Cri* (*Il grido*)
1960 *L'Avventura*
1961 *La Nuit* (*La notte*)
1962 *L'Éclipse* (*L'eclisse*)
1964 *Le Désert rouge* (*Deserto rosso*)
1965 *Le Bout d'essai* (*Il provino*, épisode du film collectif *Les Trois Visages / I tre volti*)
1967 *Blow-Up*
1970 *Zabriskie Point*
1972 *Chung Kuo, la Chine* (*Chung Kuo Cina*)
1975 *Professione : reporter* (*Professione : reporter*)
1980 *Le Mystère d'Oberwald* (*Il mistero di Oberwald*)
1982 *Identification d'une femme* (*Identificazione di una donna*)
1989 *Rome* (Roma, épisode du film collectif *12 réalisateurs pour 12 villes / 12 registri per 12 città*)
1989 *Kumbha Mela* (cm)
1993 *Connu, amandiers, volcan, Stromboli, carnaval* (*Noto, mandorli, vulcano, Stromboli, carnevale*, cm)
1996 *Par-delà les nuages* (*Al di là delle nuvole*)
2000 *Destinazione Verna*
2004 *Le Regard de Michelangelo* (*Lo sguardo di Michaelangelo*, cm)
2005 *Le Périlleux Enchaînement des choses* (*Il filo pericoloso delle cose*, épisode du film *Eros*)

Michelangelo Antonioni par François-Marie Banier
pour les *Cahiers du cinéma*.



Entre le regard du passant (*L'Eclipse*) et celui du maestro, l'œil de Moïse (*Il sguardo* di Michelangelo).

de Visconti, Aldo se suicide en se précipitant du haut d'une tour d'une usine dont les ouvriers en grève sont partis manifester et passent au loin en courant, poursuivis par la police. Le dernier plan du *Cri* les saisit, en haut de cadre, avant de passer au corps d'Aldo tombé au milieu de la cour vide, le cadavre occupant seul la place que les ouvriers ont déserté, sa mort comme redoublée par la ruée des manifestants qui l'ignorent et reviendront bientôt.

Les grands cinéastes italiens de l'après-guerre ont aimé les masses, que ce soit en virées de groupes, paniques collectives ou simples afflux de passants. Là où ça grouille, où les rumeurs et les fièvres circulent, où les mythes jaillissent, où des visages font blocs ou bien vont, viennent et se transforment, foules-peuples de Rossellini et Visconti, foules-défilés de Fellini, foules déshéritées de Pasolini. Antonioni s'inscrit dans cette histoire par une forme de césure très forte : dès *Gente del Po*, son premier documentaire tourné en 1943, comme trente ans plus tard dans *Chung Kuo*, son film-fléuve sur la Chine et surtout, sur les Chinois, la distance et une sorte de désaffection politique l'emportent malgré tout. Malgré le caractère frontalement sociologique des sujets, malgré la rigueur documentaire, malgré l'attention aux gestes et aux visages – avec ou pas, en plein maïsine européen, *Chung Kuo* se terminait ainsi par une trop longue séquence au cirque de Pékin, dans une suspension littéralement acrobatique du cours de l'histoire. Ce qui intéresse d'abord Antonioni, c'est la dynamique du multiple, les séries croisées, feuilletées et bruisantes de gestes et de silhouettes, l'énergie des meutes, le mouvement général d'une humanité qui va physiquement ensemble, à la bourse hystérisée de *L'Eclipse* comme dans le concert des *Yardbirds* à la fin de *Blow Up*, et qu'un couple ou un individu va quitter, creusant alors une distance qui va autant travailler à la charge du plan qu'au gouffre politique.

Est-ce que cette distance ne serait pas définitivement montrée dans le dernier film d'Antonioni, le court métrage *Le Regard de Michelange* ? Le cinéaste de 92 ans, muet, tremblant, s'y montre entrant dans l'église San Pietro, à Rome, pour faire face aux statues qui composent le monument funéraire du pape Jules II – parmi elles, le célèbre Moïse, regard courroucé porté au loin, les tables de la loi prêtent à glisser à son côté. On sait sur quoi se porte les yeux de Moïse : sur le peuple perdu, en bas de la montagne, adorant le Veau d'or. Mais ce peuple n'est pas là, la statue n'est que du regard chargé, du mouvement suspendu et un désert de marbre blanc où le cinéaste cadre et enchaîne en fondus des anfractuosités et sinuosités, une multiplicité de détails souples et harmonieux, comme une absorption silencieuse de la colère. Le Moïse d'Antonioni a le regard de l'un des passants de la fin de *L'Eclipse*, et cet homme, par une extraordinaire présence, ressemble au cinéaste tel qu'il apparaît quarante ans plus tard dans son propre film. Le passant de *L'Eclipse* est monumentalisé par quatre plans qui le cadrent d'abord de trop près, en détails de visage, puis le laissent partir en plan large après qu'il a jeté un regard accusateur vers

un horizon inconnu. Tout ce que l'on sait, à la fin de ce film aussi, c'est que les gens se font rare, que l'espace se vide, et qu'un nouveau soleil se lève sur cette hésitation d'humanité.

Il n'y a peut-être que *Le Mystère d'Obenvald* qui, dans la filmographie d'Antonioni, ne montre aucun ensemble humain, seulement un impressionnant pullulement d'escargots, dans une forêt, au milieu duquel va marcher un homme en fuite. Dans tous les autres films, apparitions et disparitions fantomatiques des groupes constituent la règle, parfois subreptice. Dans *La Nuit*, Monica Vitti et Marcello Mastroianni jouent sur le carrelage en damier d'un salon vide, et au détour d'un raccord ils sont soudain entourés des autres membres de la fête, occupant tout l'espace pour jouer avec aussi. Dans *Identification d'une femme*, un couple en crise, perdu en voiture dans le brouillard, rencontre un autre automobiliste qui leur demande s'ils n'ont pas entendu « les coups de feu, les cloches, l'ambulance » et toute une population qui vit là, derrière le voile blanc que leur enfoncement dans la névrose conjugale ne leur permet plus de traverser. Ces rythmes d'apparitions ne déterminent pas des moments de réunion : rejoindre le groupe, se fondre dans la population, franchir la distance ou le brouillard pour décharger le plan, cela ne se fait jamais. Mais d'autres solutions visitent les films, qui passent moins directement par les corps que par les récits qu'ils inventent ou suggèrent. Ainsi le protagoniste d'*Identification d'une femme*, cinéaste, imagine un vaisseau-météore qui traverserait l'espace jusqu'au soleil pour en étudier le rayonnement et offrir à l'humanité « des réponses ».

Suivant ce modèle de science-fiction enfantine, la fable fantastique, l'incongruité technologique ou l'inquiétude étrange d'un futur collectif inconnu ont constitué des tensions permanentes à l'intérieur des films : fables racontées à ceux qui ne peuvent pas passer la distance mais ont néanmoins besoin de mythes pour espérer qu'un jour, peut-être, l'élan viendra, dans l'appariation et la disparition. Fables d'une certaine impuissance politique, sans doute, mais jamais décevantes parce que souvent conclusives ou autonomes, événements à part comme le conte des roches chantantes du *Désert rouge*, les fusées ou l'apocalypse lente de la fin de *L'Eclipse*. La plus belle d'entre elles, cependant, Antonioni ne l'a jamais réalisée. Dans un projet de la fin des années 1970 intitulé *Le Cerf-volant*, projet que le cinéaste aura jusqu'à la fin rêvé de pouvoir mettre en œuvre, quelque part dans une steppe d'Asie centrale un jouet s'élève dans le ciel et ne redescend plus. Le fil qui l'attache se dévide sans répit, et toute la population alentour l'alimente en permanence, cet horizon absolu rassemble des foules anonymes et le récit se charge dans ce bel écart entre un peuple enfin présent à lui-même et l'exploration d'un vide invisible, d'un hors champ qui ne cesse de se creuser. « Un beau jour, deux astronautes repèrent le cerf-volant à des milliers de kilomètres de la terre », son fil s'est rompu, et le jouet guide alors l'humanité en exil vers une autre planète. Drôle de Moïse. ■