

« Cher Antonioni... »

Réal La Rochelle

Volume 15, numéro 2, été 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33742ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

La Rochelle, R. (1996). Compte rendu de [« Cher Antonioni... »]. *Ciné-Bulles*, 15(2), 40–41.

«Cher Antonioni...»

par Réal La Rochelle

**LE PALMARÈS 1996
DU FESTIVAL
INTERNATIONAL
DU COURT MÉTRAGE**

**COMPÉTITION
INTERNATIONALE**

**GRAND PRIX CINAR
ET PRIX SRC
National Achievement Day
de Ben Hopkins
(Grande-Bretagne)**

**PRIX ONF
En apparence
d'Olivier Zimmermann
(Suisse)**

**PRIX TÉLÉFILM CANADA
Ex-aquo:
les Fleurs magiques
de Jean-Marc Vallée
et Bientôt novembre
de Francis Leclerc
(Québec)**

**PRIX ALCAN
DE LA JEUNESSE
The Boy Who Walked
Backwards
de Thomas Vinterberg
(Danemark)**

**GRAND PRIX SOFTIMAGE
ET PRIX TV5
Gagarin
d'Alexij Kharitidi
(Russie)**

**PRIX ALCAN DU PUBLIC
35 Aside
Damien O'Donnell
(Irlande)**

**PRIX PMT VIDÉO
DU PUBLIC
A Close Shave
de Nick Park
(Grande-Bretagne)**

**PRIX C/FP-MUSIQUE PLUS
Vivace
de Richard Vallerand
(Québec)**

C'est ce titre amical et complice emprunté à Roland Barthes, mais qu'aurait pu inventer Wim Wenders aidant le cinéaste à parachever son dernier film **Par delà les nuages**, qu'a choisi l'État italien pour désigner l'exposition de l'œuvre de l'auteur de **Zabriskie Point**. Vaste entreprise de «récupération, restauration, préservation et diffusion» de l'opus, **Cher Antonioni...**, parrainée par Cinecittà et le Ministère du tourisme et du spectacle, nous arrive après l'exposition Pasolini de l'été dernier, défendue par le même patronage et diffusée à Montréal par l'Institut culturel italien.

Le quatrième Festival international du court métrage de mars 1996 nous a présenté le premier volet de l'exposition Michelangelo Antonioni, les courts films étalés de 1943 à 1965. Les cinq premiers, jusqu'en 1950, sont des courts métrages au sens strict, de type «documentaire», réalisés avant le premier long métrage **Chronique d'un amour** (1950). Le sixième, **Tentative de suicide**, est un épisode du long métrage **L'Amour en ville** (1953), six parties tournées par Antonioni, Zavattini, Maselli, Risi, Fellini, Lizzani et Lattuada tandis que **le Bout d'essai** (1965) est la préface aux **Trois Visages**, dont deux autres épisodes sont signés par Bolognini et Indovina et vient après les premières grandes œuvres: **l'Avventura** (1960), **la Nuit** (1961), **l'Éclipse** (1962) et **le Désert rouge** (1964).

Les commencements

«Ce qu'il y a de plus beau, aimait à répéter Serge Daney, ce sont les commencements». Les cinq premiers Antonioni en sont: **les Gens du Pô**, **Nettoyage urbain**, **Mensonge amoureux**, **Superstition** et **la Villa des monstres**. On a insisté, avec raison, sur le fait que ces courts métrages contiennent en germe «les données esthétiques et éthiques que les réalisations futures feront mûrir» (Anna Gural-Migdal, présentation du programme). Il est vrai qu'y nichent en substance ce que Roland Barthes appelle «le social, le narratif, le névrotique», si typiques de la démarche du cinéaste.



Superstition de Michelangelo Antonioni

Si le cinéma italien d'après-guerre, aussi gauchement baptisé «néo-réaliste» que sa fille aînée «la Nouvelle Vague», est fondateur de la modernité filmique et reste à ce jour un des plus accomplis de l'histoire du cinéma, c'est bien qu'il a visé, de manière révolutionnaire et généreuse, la totalité de la représentation du réel (qui est justement l'antithèse du totalitarisme de l'idée fixe), et ce, autant d'un cinéaste à l'autre qu'à l'intérieur des mêmes films, ou suivant le parcours d'un même réalisateur.

(Re)vus dans cette optique, les cinq courts métrages du cher Antonioni sont stupéfiants. **Les Gens du Pô** (commencé en 1943, terminé en 1947) tout comme **Nettoyage urbain** (1948) traitent de la vie simple et dure des gens du fleuve et des éboueurs. «Une vie sans espoir», dit sourdement le commentaire du premier film, relayé par les images cruelles des bidonvilles de Rome dans le deuxième. Pourtant, il ne s'agit pas ici du regard furtif et attendri d'un cinéma direct, mais de mise en image et en scène de lourdes caméras 35 mm, d'une représentation esthétique soignée de la cruauté d'après-guerre, d'une écriture filmique très rigoureuse. Sans rien enlever de la charge du réel, ces films disent que le cinéma est un regard et une éthique de transcendance, que viennent envelopper les musiques respectives de Mario Labroca et de Giovanni Fusco (ce dernier devenant dès lors le collaborateur quasi exclusif d'Antonioni).

Dès lors, s'affirment les multiples visages d'une réalité irréelle, ou d'une «nature qui n'est pas naturelle», comme le disait plus tard Pasolini dans **Medea**, comme le fait un Visconti dans **la Terre tremble quand la vie d'enfer des pêcheurs siciliens est accompagnée d'une cantilène de Bellini**, celle des bidonvilles de Milan envahie de flonflons d'opérette (**Miracle à Milan** de Vittorio De Sica), ou encore celle d'**Affreux, sales et méchants** d'Ettore Scola, quand une chorale du lumpen chante du Verdi.

La production des romans-photos, dans **Mensonge amoureux** (1949), annonce d'un seul trait **Courrier du cœur** de Fellini, et ne raille pas, par intellectualisme, ce qui est au fond le «cinéma de poche» des petites gens et des femmes. Les trompettes de Fusco soulignent sans méchanceté, quoique avec un sourire mélancolique, ces instantanés mélodramatiques, tandis qu'Antonioni, dans le commentaire, murmure lucidement: «Ne rions pas. Chaque époque a ses héros»!

Quant à **Superstition** (1949) et à **la Villa des monstres** (1950), on se croirait déjà chez Pasolini, jonglant avec la cohabitation de l'archaïque et du moderne, des sorcelleries antiques encore vives dans un monde aux portes de l'économie néo-libérale. Les monstres, pour leur part, sont des sculptures de pierre effritées, dans un palais en ruine du XVI^e siècle (villa Orsini près de Viterbe). Là encore, Antonioni semble nourrir la prochaine course éperdue de l'auteur de **Théorème** vers les traces barbares des mythes ou les reliquats des cités antiques en perdition en Italie, au Proche-Orient ou en Afrique.

Le passeur du «documentaire» à la «fiction»

Tentative de suicide (1953) est dans le moule de la fiction, après la transition faite en fondu enchaîné soutenu, toutes distinctions génériques abolies, depuis les années 50, quand le cinéaste a réalisé **Chronique d'un amour** puis **les Vaincus**, (1952) et **la Dame sans camélias** (1953). Dans le sketch de **l'Amour en ville**, les entretiens avec des candidat(e)s au suicide sont d'abord mis en scène dans un gigantesque studio, où défilent comme un chœur antique les frères silhouettes noires des ressuscités, sur fond d'un très grand cyclorama de toile blanche.

Dans cette nouvelle filmique, il n'est pas étonnant d'entendre une femme suicidaire expliquer qu'elle rêve de faire du cinéma. Qu'une femme du peuple élabore ce songe n'étonnera guère, puisqu'il s'est nourri de romans-photos et de films mélo à «téléphones blancs». Sur ce terrain, la prolétaire est-elle si différente d'une princesse? Prenons Soraya, à qui Antonioni fait jouer son propre rôle d'aspirante star dans **le Bout d'essai** (1965), en préface aux **Trois Visages**. Étrange histoire que cette princesse iranienne qui, en voulant devenir actrice, franchit dans un échec retentissant le chemin inverse d'une Grace Kelly se hissant du statut de comédienne à celui de princesse. Antonioni égaré à **Paris-Match**? Nulle-ment: «Quelque temps après **Il deserto rosso**,

Antonioni se laisse séduire par une proposition de Dino De Laurentiis, destinée à lancer Soraya, ex-princesse d'Iran. Ceux qui considèrent cette opération comme un compromis dans la vie artistique d'Antonioni feraient mieux de se raviser: sa **Prefazione** (qui ne sauve d'ailleurs ni la médiocrité du film ni son échec commercial) est la représentation phénoménologique de ce mécanisme artificiel qui veut que Soraya soit à tout prix une actrice. Antonioni arrive à transformer ce prétexte en un bref et convaincant portrait d'une star construite de toute pièce, portrait que l'auteur de **la Signora senza camelie** brosse sans indulgence aucune.» (Carlo di Carlo, **l'Œuvre de Michelangelo Antonioni**, premier volume, 1987, un des six ouvrages faisant partie intégrante de l'exposition des films).

Aujourd'hui, gravement paralysé et ayant perdu l'usage de la parole, Michelangelo Antonioni n'en vient pas moins de terminer son dernier long métrage, qui clôt (provisoirement?) un cycle de plus d'un demi-siècle de cinéma, d'alchimie de *substances* filmiques. Par delà les nuages et par delà la vie même de ce grand artiste, la récente rétrospective des films de ses commencements nous a aidés à inaugurer notre actuelle et future cérémonie de commémoration.

Adieu, à bientôt, cher Antonioni... ■



La princesse Soraya dans **le Bout d'essai** de Michelangelo Antonioni

«Cher Antonioni...

«Dans sa typologie, Nietzsche distingue deux figures: le prêtre et l'artiste. Des prêtres, nous en avons aujourd'hui à revendre: de toutes religions, et même hors religion; mais des artistes? Je voudrais, cher Antonioni, que vous me prêtiez un instant quelques traits de votre œuvre pour me permettre de fixer les trois forces, ou, si vous préférez, les trois vertus, qui constituent à mes yeux l'artiste. Je les nomme tout de suite: la vigilance, la sagesse et la plus paradoxale de toutes, la fragilité.

«Contrairement au prêtre, l'artiste s'étonne et admire; son regard peut être critique, mais il n'est pas accusateur; l'artiste ne connaît pas le ressentiment. C'est parce que vous êtes un artiste que votre œuvre est ouverte au Moderne. Beaucoup prennent le Moderne comme un drapeau de combat contre le vieux monde, ses valeurs compromises; mais pour vous, le Moderne n'est pas le terme statique d'une opposition facile; le Moderne est bien au contraire une difficulté active à suivre les changements du Temps, non plus seulement au niveau de la grande Histoire, mais à l'intérieur de cette petite Histoire dont l'existence de chacun de nous est la mesure. Commencée au lendemain de la dernière guerre, votre œuvre est ainsi allée, de moment en moment, selon un mouvement de vigilance double, au monde contemporain et à vous-même; chacun de vos films a été, à votre propre échelle, une expérience historique, c'est-à-dire l'abandon d'un ancien problème à la formulation d'une nouvelle question; cela veut dire que vous avez vécu et traité l'histoire de ces 30 dernières années avec subtilité, non comme la matière d'un reflet artistique ou d'un engagement idéologique, mais comme une substance dont vous aviez à capter, d'œuvre en œuvre, le magnétisme...» (Roland Barthes, texte de 1980, dans l'ouvrage de Carlo di Carlo déjà cité)