

# Antonioni–La Grande tétralogie du malaise moderne: une étude visuelle de l'absence et du vide

**Catherine Benoit**

À travers une analyse brève et concise de la Grande Tétralogie du réalisateur italien Michelangelo Antonioni, décédé à l'été 2007, l'esthétique pointue et les thématiques de l'absence, du vide et du malaise moderne sont étudiées.

C'est à l'intérieur de ce qui se développa d'abord comme une trilogie que naquit vraiment la maturité filmique de Michelangelo Antonioni. En constante recherche esthétique, le cinéaste, à l'intérieur du corpus de films représenté par *L'avventura* (1960), *La Notte* (1961) et *L'eclisse* (1962), a réussi de façon exceptionnelle à capter les images de comportements humains, avec ses faiblesses, ses doutes et ses douleurs. Cette trilogie, à laquelle vint s'ajouter *Il Deserto Rosso* en 1964, est à elle seule si vaste, si riche esthétiquement et thématiquement qu'il nous serait impossible de tout condenser ici, ou d'en faire une étude exhaustive. C'est pourquoi nous étudierons les quatre films de façon conjointe, cette Grande Tétralogie articulée autour du thème de la "maladie des sentiments", centrée sur des personnages féminins en crise, porteurs de regard, en nous penchant sur une seule thématique, celle de l'absence et du vide, démontrant ainsi le "malaise moderne" dont sont victimes les protagonistes. Bien évidemment, il nous est impossible de parler de cette thématique sans parler de l'aliénation que vivent ces personnages en crise. L'aliénation, thème fondamental de la tétralogie, celle-là même que ressentent les quatre femmes, se sentant rejetées –ou absentes– de leur environnement et de leurs relations, est dépeinte de façon esthétique à l'intérieur des films. Cependant,

n'étant pas le sujet principal de cette étude, nous n'en discuterons que brièvement.

Principalement, il est de notre avis que la tétralogie a pour essence thématique l'absence – de ce qui n'est pas mais aurait pu être, aurait dû être, ou de ce qui a été mais n'est plus. Cette absence, représentée dans les films par la perte de quelque chose, est déclenchée par un événement qui déterminera la suite de l'histoire, permettant le développement du film, l'évolution entre cet événement et les conséquences qui s'ensuivent. En effet, si l'on observe les éléments déclencheurs des films, du point de vue des quatre protagonistes, on retrouve une disparition d'une amie dans *L'avventura*, la mort d'un être cher dans *La Notte*, une rupture dans *L'eclisse* et une tentative de suicide (déguisée en accident) dans *Il Deserto Rosso*. Ainsi, ces quatre événements déclencheurs agissent de telle sorte que l'héroïne ne sera plus la même, qu'elle devra ensuite s'accommoder à vivre avec l'absence de quelque chose, cette perte, qui crée le vide autour duquel le récit s'enveloppe.

Allant plus loin encore, nous pourrions affirmer que la fin (nous entendons par là les quelques derniers plans) des quatre films est elle aussi régie par l'absence: ces fins sont épurées des êtres humains, après que les êtres humains aient eux-mêmes été épurés de leurs émotions. Puisque nous désirons plutôt nous attarder au cadrage et à la composition qu'aux thématiques, nous essaierons ici de retranscrire ce qu'il est possible de voir à la fin de chaque film: Dans *La Notte*, le couple s'étreint sur le sol, à droite de l'écran dans un plan d'ensemble. Les protagonistes, entourés d'arbres, sont presque à l'arrière-plan, nous ne pouvons donc pas distinguer si

leur étreinte est amoureuse ou si Lidia essaie de s'en défaire.

La caméra effectue alors un travelling vers la gauche en reculant lentement, et le couple se retrouve hors-champ, le cadre devenant donc vide de présence, rempli d'absence.

*L'eclisse* contient si l'on peut dire deux «fins»: la première, celle où les protagonistes se séparent et où l'on voit Vittoria pour la dernière fois du film. En plan rapproché, en légère contre-plongée, elle est dos à la caméra, à droite de l'écran, dans cette composition toute particulière que semble affectionner Antonioni (le plan se retrouve dans les quatre films).

Puis, elle sort du champ en marchant vers la caméra qui demeure immobile à filmer les arbres qu'elle contemplant. Ainsi encore, la caméra capture son absence. La deuxième fin du film, la très connue séquence où sont mis bout à bout les plans des endroits fréquentés par le couple, souligne elle aussi l'absence, d'abord parce que les protagonistes ne s'y trouvent pas, mais aussi parce qu'en leur absence, les endroits perdent leur signification, deviennent des lieux vides.

Dans *Il Deserto Rosso*, Giuliana et son fils marchent vers la caméra, qui les filme en plongée. Lorsqu'ils ont disparu du cadre, la caméra continue de filmer les usines au loin, et les champs qui les entourent. Dans cet espace, aucun être humain n'est visible, il ne reste que le monde que Giuliana méprise, le monde duquel elle se sent étrangère.

Dans *L'avventura*, Antonioni nous donne l'impression qu'il effectuait alors une recherche quant à la meilleure façon de transcrire l'absence empoisonnante entre les personnages. Ainsi, après qu'elle se soit mise à courir, Claudia s'appuie à la balustrade, dos à la caméra, à droite de l'écran. Puis, Sandro vient la rejoindre, s'assied sur le banc et Antonioni nous offre alors une composition profondément chargée de sens: à l'arrière-plan se trouvent des ruines, et tandis que Claudia se tient debout, à gauche, dos à la caméra, Sandro se tient assis, dos à elle, à droite de l'écran. Entre eux deux, tout ce vide, et probablement l'absence d'Anna qui les hante, qui les aura conduits à leur perte.

Ensuite, Claudia s'avance vers Sandro, et c'est dans cet ultime plan qu'Antonioni impose une composition encore plus singulière: ce plan d'ensemble, divisé en deux, contient à droite le mur d'un immeuble prenant tout le champ, et à gauche, le banc, dos à la caméra,

faisant face à la mer. Sur ce banc, Sandro est assis à gauche et Vittoria se tient debout à sa gauche. Devant eux, la mer où Anna s'est peut-être noyée, à leur droite, un mur, comme si toutes leurs issues étaient bloquées:

Antonioni a toujours cherché à filmer au plus près du manque qui est au cœur du réel, des êtres et des événements. Il s'agit pour lui de suggérer un nouveau sentiment de la réalité qui ne peut se déployer que sur fond de vacuité, dans une sorte de vacance apparente de l'énonciation, au fil d'une fuite permanente du sens, à fleur de cette béante inconsistance où les choses qu'on ne peut tenir à l'œil, ni contenir dans un récit, parce qu'il est dans leur nature de s'évanouir, de se taire ou simplement de se manifester, se rechargent constamment de mystère, s'exposent à la puissance ou à la virtualité du vide.<sup>1</sup>

### ***L'avventura*, 1960**

*L'avventura* comporte sans aucun doute la thématique de l'absence la plus évidente des quatre films: la disparition d'Anna, au plan physique du terme, mais également sa disparition dans les pensées de Claudia et de Sandro. Cette absence, créant un malaise chez le spectateur (l'étonnement de constater que les protagonistes, au bout d'un moment, ont en fait arrêté leurs recherches) devient de plus en plus persistante au cours du développement de l'histoire, et les images qui étaient alors "pleines", c'est-à-dire "normales" aux yeux du spectateur, deviennent de plus en plus dépouillées. Ainsi, à la suite de la disparition d'Anna, Antonioni met en scène des paysages trop vastes et trop hostiles, qui prennent à eux seuls tout le cadre. Chaque plan dans l'île est cadré très large, de façon à laisser sensiblement trop de champ à l'œil du spectateur, de sorte qu'il se prend à chercher Anna, lui aussi, se confrontant donc à chaque fois à son absence:

L'évident de l'image antonionienne se mesure principalement à la plus ou moins grande raréfaction de ses composantes (décors, figurants, accessoires, richesse de l'arrière-plan ...) et des données informatives ou narratives qu'elle exhibe au spectateur.<sup>2</sup>

Dans *L'avventura*, la vacuité est là, mais thématiquement surtout. La composition de l'image demeure assez simple, en tout cas beaucoup moins incongrue que celle de *L'eclisse*. Le vide, dans le film beaucoup moins "présent", si l'on peut dire, que l'absence, généré par cette absence soudaine, n'apparaît en fait qu'après la disparition d'Anna. Antonioni suggère bien ce concept

dans la scène où le couple entre dans la ville sur le chemin de Noto, cette ville fantôme où personne ne réside, ni même s'y trouve.

### ***La Notte, 1961***

Dans *La Notte*, c'est la fatigue émotionnelle et l'absence d'amour qui sont dépeintes, et ce n'est pas un hasard si Lidia passe une grande partie du film à errer sans but dans des espaces vides. L'omniprésente pensée, tout au long du film, de la mort de Tommaso est probablement responsable du vide que Lidia ressent, et Antonioni suggère ce manque, ce malaise avec probablement la plus connue des images du film: le plan où Lidia, cette minuscule silhouette, se tient debout, à gauche de ce gigantesque et imposant mur de béton.

Cette image, que l'on considère à prime abord comme pleine (étant donné la plénitude du mur dans le cadre) est en fait une image vide. En effet, son pouvoir de figuration est absent, mais l'interprétation est assez évidente : Lidia, se sentant minuscule, aliénée du monde qui l'entoure, oppressée, et surtout prête à abandonner sous la pression, sous la masse, prête à se rendre.

### ***L'eclisse, 1962***

Ce sera dans *L'eclisse* que le cinéaste réussira le mieux à traduire le vide de l'existence des personnages. *L'eclisse* commence là où *La Notte* s'était terminée. Il débute en une longue scène de silence et de soupirs; c'est clairement la suite de quelque chose, mais le spectateur est laissé en retrait. Le vide est installé dès le premier plan, où rien ne semble occuper le cadre, rien que des objets. Pourtant, lorsque la caméra effectue un panoramique vers la droite, on découvre qu'un de ces objets était en fait la manche de Riccardo, comme si celui-ci ne représentait rien de plus qu'un objet, maintenant, pour Vittoria.

Allant encore plus loin que dans les deux films précédents sur le plan de la vacuité, Antonioni va jusqu'à dépouiller son héroïne de toute émotion. Après cette nuit, dont nous n'avons pas été les témoins, voilà cette héroïne tellement vidée émotionnellement que tout ce qu'elle entreprendra ensuite sera en vain.

Encore plus, *L'eclisse* met en scène des espaces de rencontre, de rendez-vous. Le pessimisme, la fatalité ou simplement la discrétion de cette fameuse dernière séquence, où les deux amants ne se rencontrent pas, est elle-même un sommet de l'absence suggérée tout au long du film, le montage de tous ces endroits où les protagonistes ne sont pas. C'est cette fin ambiguë qui permet au spectateur de pleinement ressentir le malaise qui le guettait depuis le début du film. Également, la

scène de la Bourse où le futur couple se retrouve de part et d'autre d'une immense colonne suggère habilement ce malaise, l'idée que quelque chose ne va pas (« techniquement », un couple devrait se retrouver dans la proximité).

Cette colonne, si imposante en elle-même et dans le plan, nous procure une des images les plus symboliques du film, suggérant ainsi l'obstacle qui perdurera entre Piero et Vittoria. Cette colonne, par sa présence, traduit à elle seule toute l'absence se trouvant entre Vittoria et Piero, tous ces non-dits, ces sentiments cachés, cette crainte d'aimer, mais aussi l'absence de contact, de proximité, d'intimité, de possibilité de communication, de compréhension, en fait, deux mondes à l'opposé, qui ne se rejoindront jamais. Toutes ces absences qui les conduiront à ne pas se présenter au rendez-vous: « L'image vide se présente [...] par l'espacement entre les figures qui, séparées les unes des autres par des intervalles béants ou parasitaires, se voient littéralement isolées. »<sup>3</sup>

### ***Il Deserto Rosso, 1964***

*Il Deserto Rosso* est un point tournant dans la carrière d'Antonioni, et c'est souvent pourquoi certains<sup>4</sup> croient qu'il se détache de la trilogie, qu'il n'appartient pas au même corpus de films. Bien qu'à première vue différent (le film est en couleurs, et, selon Antonioni lui-même, ne traite plus du malaise des sentiments, mais plutôt du personnage confronté à son environnement social), il est de notre avis qu'il constitue une partie intégrante de la tétralogie, par les similitudes qu'il entretient avec les autres films analysés dans cet essai. Reprenant les mêmes thématiques émotionnelles et esthétiques auxquelles la trilogie s'était intéressée, *Il Deserto Rosso* met en scène l'absence de compréhension du monde face à Giuliana, et son incompréhension face au monde. Filmant le vide qui entoure son héroïne, Antonioni impose une ambiguïté purement cinématographique: cette vision du monde si particulière (monde dans lequel les couleurs sont fades, éteintes, où la brume avale les gens, et dans lequel les sons et les objets sont menaçants), est-elle celle de Giuliana, qui perçoit le monde qui l'entoure comme aliénant, comme un ennemi? Ou est-elle en fait la vision du cinéaste quant au monde moderne, sa désaffection, sa dénaturation?

Si la grande tétralogie d'Antonioni reflète si bien cette qualité de malaise moderne, ce n'est pas simplement par sa thématique et sa structure narrative. Bien que ces derniers s'efforcent de rendre le "travail" difficile du côté du spectateur, l'esthétique du cadrage et de la composition des images demande elle aussi une

attention minutieuse et un effort de compréhension accru. L'attrait que suscitent les films d'Antonioni est immense, et, bien qu'ils traitent du malaise, ne sont pas dérangeants, comme par exemple le sont les films du cinéaste Atom Egoyan. Dans un contexte aussi restreint, il nous serait impossible d'étudier en profondeur un seul des films d'Antonioni, encore moins les quatre de la tétralogie. Cette étude aura donc simplement servi à mettre en lumière quelques aspects significatifs de l'oeuvre antonionienne, de son style visuel et de ses thématiques récurrentes. Si la déception de ne pouvoir que survoler les films est grande, elle le devient moins lorsque l'on se rend compte de la richesse de chaque plan, qui mériterait à eux seuls une étude exhaustive.

---

## FOOTNOTES

**1** Moure, José. Michelangelo Antonioni, *Cinéaste de l'évidement*. Paris : L'Harmattan, 2001, p.7.

**2** *Ibid*, p.89.

**3** *Ibid*, p.90.

**4** Entre autres, la littérature critique de Peter Brunette considère le film comme une entité à part, mais Seymour Chatman dévoue la majorité de son livre à la tétralogie.

---

*Edited by Maxime Robin, Amanda D'Aoust*