

Université de Montréal

## **Penser les lieux du capital**

### **Architecture moderne, périurbain et espace industriel dans le cinéma de Michelangelo Antonioni**

par

Jonathan Duguay

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des Arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en études cinématographiques

août 2018

© Jonathan Duguay, 2018

Université de Montréal

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**Penser les lieux du capital**

Architecture moderne, périurbain et espace industriel  
dans le cinéma de Michelangelo Antonioni

Présenté par :

**Jonathan Duguay**

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

**Michèle Garneau**  
Présidente-rapporteuse

**Silvestra Mariniello**  
Directrice de recherche

**André Habib**  
Membre du jury



## Résumé

Ce mémoire propose de s'attarder sur la représentation de l'espace urbain moderne dans le cinéma de Michelangelo Antonioni, mais surtout sur la relation conflictuelle qu'elle instaure avec les individus. Quelles sont les difficultés et problématiques impliquées dans l'adaptation de l'humain à un tel espace? Pour répondre à cette question, nous entreprendrons une analyse du rapport entre urbanité et idéologie néo-capitaliste dans trois oeuvres du cinéaste, *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962) et finalement *Il deserto rosso* (1964). Pour appuyer nos réflexions, nous aurons recours à des penseurs de l'urbain et de l'architecture, mais aussi à des philosophes qui se sont intéressés au rapport existentiel et phénoménologique unissant l'humain à son milieu. Le premier chapitre s'intéressera à l'architecture moderne et à comment certaines de ses caractéristiques esthétiques — telles que ses formes géométriques, son absence de façade et sa transparence — se perçoivent comme hostiles et inhumaines à la présence du personnage principal. Davantage axé sur l'urbanisme périurbain, le second chapitre se penchera sur les signes reliant l'environnement urbain à la volonté capitaliste qui l'aménage. En ce sens, nous proposerons d'analyser la place laissée aux personnages en son sein, ainsi que le rapport complexe qu'entretient la modernité avec le temps. Pour finir, nous examinerons les outils cinématographiques employés par Antonioni pour transmettre au spectateur une expérience névrotique de l'*inhabitabilité* engendrée par l'espace industriel.

**Mots-clés :** Cinéma italien, Michelangelo Antonioni, architecture moderne, espace urbain, espace cinématographique, modernité, capitalisme, Henri Lefèbvre.

## Abstract

This thesis proposes to dwell on the representation of the modern urban space in the cinema of Michelangelo Antonioni, especially on its antagonistic relation with the characters. What are the difficulties and problematics involved in adapting to such a space? To answer this question, we will undertake an analysis of the relationship between urbanity and neo-capitalist ideology in three of the filmmaker's major works, *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962) and *Il deserto rosso* (1964). To support our reflections, we will use the help of different urban and architectural theorists, but also of philosophers who are interested in the existential and phenomenological relation uniting the human to his environment. The first chapter will focus on how modern architecture and some of its aesthetic characteristics – such as its geometric shapes, lack of facade and its transparency – are perceived as hostile and inhuman by the main character. More focused on suburban urbanism, the second chapter will take a look at the signs linking the urban environment to the capitalist force that produces it. We will then analyze the characters' place within the urban environment of the film, as well as the complex relationship between modernity and temporality. Finally, we will examine the cinematographic methods used by Antonioni to convey to the viewer a neurotic experience of the uninhabitable nature of the industrial park.

**Keywords:** Italian cinema, Michelangelo Antonioni, modern architecture, urban space, cinematographic space, modernity, capitalism, Henri Lefèbvre.

# Table des matières

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>1</b>
<b>CHAPITRE I : HOSTILITÉ ET TRANSPARENCE : L'ARCHITECTURE MODERNE DANS <i>LA NOTTE</i></b>	<b>6</b>
<b>1.1. PETITE HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE MODERNE</b>	<b>6</b>
<b>1.2. LES FORMES OPPRESSIVES : ENTRE SYMÉTRIE ET GÉOMÉTRIE</b>	<b>10</b>
<b>1.3. LA FAÇADE INSIGNIFIANTE ET LE LEURRE DE LA TRANSPARENCE</b>	<b>18</b>
1.3.1. ABSENCE DU SYMBOLIQUE ET PERTE DE REPÈRE	21
1.3.2. VOIR ET ÊTRE VU	28
1.3.3. LA FAÇADE-MIROIR	30
1.3.4. EISENSTEIN ET JEUX DE REFLETS	34
1.3.5. LE SUJET ET SON REFLET	36
<b>CHAPITRE II : L'EXISTENCE TRANSITOIRE : INDIVIDUS ET ESPACE PÉRIURBAIN DANS <i>L'ECLISSE</i></b>	<b>42</b>
<b>2.1. HENRI LEFÈVRE ET LA PRATIQUE SPATIALE DU NÉO-CAPITALISME</b>	<b>44</b>
2.1.1. L'EUR, UN PROJET INACHEVÉ	47
2.1.2. LA TRIPLICITÉ LEFÈBVRIENNE	48
<b>2.2. HABITER EN NOMADE LES ZONES DE TRANSITION</b>	<b>53</b>
2.2.1. MICHEL DE CERTEAU ET LES TACTIQUES D'APPROPRIATION	56
2.2.2. L'ERRANCE ANTONIONIENNE : RÉSISTANCE OU ALIÉNATION ?	58
<b>2.3. DE LA <i>CHOSIFICATION</i> À LA <i>DÉSUBJECTIVATION</i></b>	<b>62</b>

2.3.1. DE SUJET À OBJET	64
<b>2.4. UNE TEMPORALITÉ CRÉPUSCULAIRE</b>	69
2.4.1. L'IMAGE-CRISTAL CHEZ ANTONIONI : ENTRELACEMENT DU PRÉSENT ET DU FUTUR	73
<b>CHAPITRE III : <i>IL DESERTO ROSSO</i> ET L'EXPÉRIENCE CINÉMATOGRAPHIQUE DE L'ESPACE INDUSTRIEL</b>	80
<b>3.1. LES VISÉES DU TRAITEMENT CHROMATIQUE</b>	82
3.1.1. LA FONCTION PSYCHOPHYSIOLOGIQUE DE LA COULEUR	86
<b>3.2 ACCÉDER AU RÉEL : LA SUBJECTIVE INDIRECTE LIBRE ET LES JEUX DE PROFONDEUR DE CHAMP</b>	89
3.2.1. LA PROFONDEUR DE CHAMP ET SES FONCTIONS	91
3.2.2. FILMER LA DISSOCIATION : FLOU, SONS ET VARIATIONS FOCALES	93
3.2.3. MERLEAU-PONTY ET LA SCHIZOPHRÉNIE	100
<b>3.3. L'HABITÉ BACHELARDIEN ET LES ESPACES INTÉRIEURS</b>	103
3.3.1. L'IMPOSSIBILITÉ DU REFUGE : LA PRÉSENCE PERMANENTE DE LA PRODUCTION	105
3.3.2. HABITER LES COINS	108
<b>3.4. QU'EST-CE QUE LE <i>BAUEN</i>? HEIDEGGER ET L'HABITATION</b>	110
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>117</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>121</b>
<b>ANNEXES.....</b>	<b>127</b>

## REMERCIEMENTS

Je n'ai jamais été à l'aise avec le concept de remerciements publics.

Étant donné qu'un mémoire de maîtrise est plutôt de l'ordre du privé, j'accepte de m'y prêter.

Je tiens à remercier tous les professeurs que j'ai eu la chance de côtoyer durant ma maîtrise : André Habib, Richard Bégin, Elene Tremblay, Antoine Gaudin, Marion Froger, Germain Lacasse, Marta Boni et Michèle Garneau.

Ils m'ont tous incroyablement stimulé. À un point tel que j'avais de la difficulté à calmer mon cerveau la nuit venue.

Merci à Maude, ma partenaire, pour sa compréhension et sa patience durant l'écriture de ce mémoire. Je m'excuse d'avoir laissé autant de verres d'eau traîner.

Mais surtout, merci à Silvestra Mariniello pour son regard précieux et sa présence rassurante. Nos conversations sur les difficultés de l'époque m'ont beaucoup aidé à calmer mon pessimisme et à entrevoir le néant comme une possibilité d'y faire entrer la lumière.

## Introduction

Entreprendre un mémoire sur Michelangelo Antonioni est plus anxiogène qu'on pourrait le croire. Que dire de plus qui n'a pas déjà été mille fois réitéré ? Antonioni, cinéaste moderne, cinéaste de l'aliénation, de l'éros malade, de l'incommunicabilité, de la lenteur, de la maladie des sentiments, du désert figuré, de la disparition, de la contemplation, et enfin, de l'urbain. Il paraît vite évident qu'on ne peut écrire sur son cinéma sans toucher à certaines de ces étiquettes, vérité qui, au fur et à mesure qu'on avance, se révèle moins un fardeau qu'une chance de réfléchir à des problématiques auxquelles l'époque actuelle fait toujours face. En effet, les espaces urbains antonioniens et ceux d'aujourd'hui nous semblent séparés que par une différence de degré. Il en va de même pour l'économie néo-capitaliste, cette idéologie qui structure les villes et qui n'a cessé depuis de se « libérer » davantage ou bien les flux de la production, qui continuent de gagner en intensité malgré les délocalisations provoquées par le néo-libéralisme.

Mais à quelle époque appartient le cinéma d'Antonioni ? Sa carrière s'étendant sur près de 60 ans, de *Gente del Po* (1947) à sa participation dans le collectif *Eros* (2004), il nous est impossible de la réduire qu'à une seule. Cela dit, les trois films sur lesquels nous nous pencherons — *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962) et *Il deserto rosso* (1964) — ont pour même contexte l'Italie du miracle économique. L'économie du pays connaît un essor historique à partir du début des années 50. En quelques années, elle passe d'une économie majoritairement agraire à une « économie industrielle d'exportation »<sup>1</sup>, dont la croissance

---

<sup>1</sup> LAZAR, p. 60.

atteint des sommets records. Ces changements radicaux impliquent des conséquences tout aussi dramatiques, telles qu'un délaissement des services publics et une concentration des zones de travail, aggravant la séparation entre le Nord et le Sud. Les régions du Sud se vident pour rejoindre le Nord dans l'espoir d'accéder à un emploi. Cette affluence soudaine a tôt fait de créer, comme pour toute croissance industrielle importante, une crise du logement au sein des grands centres urbains de Milan, Turin et Gênes, qui n'étaient pas préparés pour répondre à une telle situation<sup>2</sup>. Ce n'est cependant pas sur ces phénomènes qu'Antonioni a choisi de braquer sa caméra. Son intérêt s'est plutôt centré sur les « gagnants » d'un tel essor, cette nouvelle bourgeoisie industrielle, et sur les préoccupations existentielles qui la traverse. Pour vraiment saisir les contrecoups engendrés par la mutation économique, il a choisi d'ancrer ses films dans l'expérience d'une durée. Il devait, pour ce faire, peupler ses récits d'individus en contrôle de leur temps, c'est-à-dire des personnages appartenant aux classes aisées.

Au-delà des répercussions émotionnelles, relationnelles et métaphysiques, son cinéma porte une attention particulière aux *milieus* dans lesquels ont lieu ces phénomènes d'adaptation, à l'espace dans lequel ils se déploient, car tout événement se vit et se perçoit avant tout par l'expérience empirique, par l'expérience sensible d'un espace, qui est ici *l'espace de la production*. En effet, tous les changements urbains dont témoignent ces films — le centre-ville de Milan dans *La notte*, la banlieue romaine dans *L'eclisse* et la périphérie industrielle dans *Il deserto rosso* — ont été engendrés par l'entrée de l'Italie dans l'ère néo-capitaliste. Chaque nouveau bâtiment, chaque nouveau développement urbain et chaque

---

<sup>2</sup> Romeo Farinella dans MOURE 2014, p. 38. D'ailleurs, l'urgence des besoins résidentiels a permis au « secteur du bâtiment » de jouer un rôle considérable dans l'élan économique.

lieu de production industrielle en sont les signes. Pour penser ces espaces, Antonioni ne se contente pas de les filmer, mais insiste plutôt sur la relation qu'ils développent avec les individus. En mettant en scène l'expérience qu'en ont les personnages, ces sujets sentants, le spectateur se voit *donner le temps* d'en faire sa propre expérience, mais aussi d'y déployer ses propres réflexions.

Comme tout cinéaste italien de son époque, Antonioni était en un enfant du néo-réalisme. De ce mouvement, il a conservé non seulement son rapport au temps et à la contemplation, mais aussi sa conception spatiale, à laquelle il a apporté quelques changements. En effet, si dans le cinéma du néo-réalisme « les villes et les paysages constituent le fond sur lequel le rapport entre l'individu et la société est mis en scène »<sup>3</sup>, chez Antonioni, c'est plutôt le rapport entre individu et espace urbain qui est mis en scène sur le fond d'histoires sentimentales. Les critiques qui ont écrit sur l'approche spatiale d'Antonioni ont beaucoup misé sur son caractère réflexif, sur la façon dont l'espace extérieur semble refléter les états d'âme intérieurs des personnages. Cependant, comme le pense Céline Scemama-Heard<sup>4</sup>, limiter l'espace à cette fonction serait mésestimer l'ampleur de son rôle dans la diégèse. Le paysage antonionien n'agit pas seulement à titre de toile émotive, il se présente souvent comme véritable sujet à penser, comme un espace à partir duquel peuvent germer des réflexions dépassant largement son rôle de moteur narratif, notamment des questionnements sur l'art moderne, sur le médium cinématographique, mais aussi sur l'architecture, l'urbanisme et la modernité néo-capitaliste.

---

<sup>3</sup> Romeo Farinella dans MOURE 2014, p. 40.

<sup>4</sup> SCEMAMA-HEARD, p. 22.



Ce mémoire se fera en trois temps. Le premier chapitre se penchera sur la place prépondérante qu'occupe l'architecture moderne dans *La notte*. Tout en portant un regard critique sur plusieurs de ses caractéristiques (tels que sa géométrie radicale, son absence de façade et sa transparence), il s'agira, à la fois, d'analyser son rapport conflictuel avec le personnage de Lidia, de soulever les paradoxes inhérents aux sens que véhiculent ses constructions et d'offrir des pistes de réflexion sur la corrélation entre capitalisme et modernisme architectural. La seconde partie s'intéressera à comment l'idéologie économique « produit » l'espace urbain à son image, ainsi qu'à la place laissée à l'individu en son sein. Nous tenterons d'abord de démontrer en quoi le quartier de l'EUR rencontré dans *L'eclisse* relève de l'espace abstrait, ensuite nous aborderons les diverses réactions observées chez les personnages à son égard (entre errance et *chosification*), pour enfin proposer une analyse temporelle de la dernière séquence du film. Finalement, le dernier chapitre survolera le rôle central joué par la couleur et les jeux de profondeurs de champ dans *Il deserto rosso*, particulièrement dans la mise en scène de l'expérience qu'a Giuliana de l'espace industrielle. Nous terminerons le tout avec une analyse de *l'inhabitabilité* manifestée par les espaces intérieurs et extérieurs du film.

Pour ce faire, nous aurons recours aux écrits de divers théoriciens de l'architecture et de l'urbanisme tels que Bruno Zevi, Juhani Pallasmaa, Deborah Ascher Barnstone et Le Corbusier, ainsi qu'à la pensée de philosophes comme Henri Lefèbvre, Gilles Deleuze, Augustin Berque, Gaston Bachelard et Martin Heidegger. En somme, il est important de rappeler que ce mémoire ne prétend pas offrir de nouvelles voies d'interprétation et d'appréhension du cinéma d'Antonioni, mais se veut plutôt une invitation à méditer sur

l'espace urbain moderne (sa genèse, son idéologie) et sur le rapport complexe qu'il entretient avec l'humain. De quoi les constituants de l'espace néo-capitaliste sont-ils les signes ? Quelles traces laissent-ils sur les individus ? Sur leur manière d'être ou de vivre, d'appréhender l'espace ou autrui, bref, qu'est-ce que *signifie* réellement s'adapter à un tel milieu ?

# CHAPITRE I : HOSTILITÉ ET TRANSPARENCE : L'ARCHITECTURE MODERNE DANS *LA NOTTE*

## 1.1. Petite histoire de l'architecture moderne

Il est important pour commencer de brosser un portrait historique et idéologique du mouvement moderniste en architecture. Tout d'abord, l'une des caractéristiques majeures de la modernité consiste en la valeur suprême qu'elle attribuait au pouvoir de la rationalité humaine, notamment dans le domaine des sciences et de la production industrielle, l'opposant dans l'histoire au système traditionnel où tout pouvoir décisionnel découle d'une hégémonie religieuse ou monarchique. Sa visée révolutionnaire consistait ainsi en « la destruction des ordres anciens [par] le triomphe de la rationalité, objective ou instrumentale »<sup>5</sup>. Pour ce faire, elle devait instaurer une scission entre son passé trouble et son présent, pour diriger son attention vers un futur où la raison libérerait l'individu et le propulserait vers l'accomplissement de son plein potentiel. En architecture, cette scission s'est faite au profit d'une proposition radicale de nouveaux espaces de vie. Le modernisme architectural proposait, en effet, de repenser l'habitat et l'organisation de l'espace social à partir des possibilités offertes par l'alliance de la science et des techniques de production. Les avancées technologiques engendrées par la révolution industrielle ont ainsi inspiré toute une génération d'architectes à s'inspirer de certaines de ses caractéristiques fondatrices, dont, notamment, le fonctionnalisme. Cette notion, selon laquelle la forme construite doit suivre sa fonction, a d'abord été adoptée en architecture après la Première

---

<sup>5</sup> TOURAINE, p. 12.

Guerre mondiale par l'école allemande du *Bauhaus* ainsi que par le mouvement du *Neues Bauen* (Nouvelle Construction).

The architects associated with the Neues Bauen believed they had uncovered the formal, material, and spatial means to represent the *Zeitgeist*, the spirit of their times, and they thought their approach to design was trans-national and trans-cultural in nature. [...] The approach was generally thought of to be without style; at least in the period before the Second World War because it was a reaction against the style-oriented architectural production of the nineteenth century and tended to stress the functional and rational motivations for design over the stylistic.<sup>6</sup>

Cette approche transcendera les nations et cultures non par le partage d'une même religion, mais via l'idéologie capitaliste, dont la logique et les codes étaient répandus partout dans l'ouest de l'occident. Exempt de tout référent culturel précis, donc libre de contraintes d'adaptations, l'architecture moderniste avait pour ambition de devenir une architecture mondiale. Elle pouvait être recréée partout ; l'utilisation du béton, de l'acier et du verre (ses matériaux principaux) proposait une construction solide au coût respectable. Sa logique fonctionnaliste visait, à la fois, à répondre efficacement aux besoins quotidiens de l'humain moderne, et, surtout, à répondre à la demande urgente de nouveaux logis engendrés par la forte industrialisation des centres urbains :

La ville, avec une population émigrée des campagnes, s'est développée sans règles ; la mécanisation, les nouveaux modes de transport ont transformé la ville. Il faut rétablir l'harmonie entre ordre social et nature. Le fonctionnalisme devient le mot d'ordre, la technologie s'affirme souveraine. Les principaux soucis des architectes sont l'implantation des bâtiments, l'organisation spatiale intérieure, l'insonorisation, l'ensoleillement, les zones fonctionnelles ; ils restituent aux citoyens le soleil.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> BARNSTONE, p. 15.

<sup>7</sup> BONY, p. 68.

Malgré sa volonté initiale d'être « sans style », le mouvement moderne, en se distanciant du classicisme l'ayant précédé, a développé son propre langage esthétique, et, par le fait même, son propre style. L'évolution de son langage étant nuancée et complexe, concentrons-nous sur l'exemple de Le Corbusier, l'une des plus grandes figures de l'architecture du 20<sup>e</sup> siècle. Adeptes convaincus de la production capitaliste, Le Corbusier louangeait les constructions industrielles, les élevant même au rang d' « œuvres [qui] nous font sentir l'harmonie »<sup>8</sup>. Dans son ouvrage *Vers une architecture*, il va jusqu'à proposer l'adoption d'une « esthétique de l'ingénieur », croyant fermement que la simplicité et l'efficacité fonctionnelle de leur approche rimaient avec réussite esthétique : « lorsqu'on manie le calcul, on est dans un état d'esprit pur et, dans cet état d'esprit, le goût prend des chemins sûrs »<sup>9</sup>. Des usines, il admire particulièrement les lignes géométriques pures, qu'il considère non seulement comme un besoin esthétique crucial à l'homme, mais aussi comme son langage propre<sup>10</sup>. Dans le même ordre d'idée, il propose aux architectes « trois rappels » de base à partir desquels doit découler toute construction : le volume, qu'il décrit comme « l'élément par quoi nos sens perçoivent [et] sont pleinement affectés », la surface, qui est « l'enveloppe du volume et qui peut en anéantir la sensation ou l'amplifier » et, finalement, le plan, qu'il conçoit comme « générateur du volume et de la surface et ce par quoi tout est déterminé »<sup>11</sup>. Une de ses missions principales, qu'il partageait avec ses confrères modernes, était d'offrir aux usagers le plus de lumière possible: « le soleil, qui commande à toute croissance, devrait pénétrer à l'intérieur de chaque logis pour y répandre

---

<sup>8</sup> LE CORBUSIER, 1995, p. 7.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Ibid., p. 55.

<sup>11</sup> Ibid., p. 8.

ses rayons, sans lesquels la vie s'étirole »<sup>12</sup>. Pour y arriver, il priorisera sur plusieurs de ses constructions l'installation de « fenêtres en longueur »<sup>13</sup>, aussi appelé « en bandeau », exposant le volume intérieur à un maximum de lumière naturelle. Cette rencontre de l'extérieur et de l'intérieur est centrale dans le travail des architectes modernes. Cherchant à libérer l'espace intérieur des contraintes murales traditionnelles, l'utilisation du verre, par son immatérialité, était une solution idéale :

Dès cette même époque, Frank Lloyd Wright commence à supprimer le mur qui clôt un espace et sépare le dedans du dehors, l'intérieur de l'extérieur. Le mur se réduit à une surface et celle-ci à une membrane transparente. [...] La matière ne sera plus qu'une enveloppe de l'espace, elle cède la dominance à la lumière qui peuple cet espace.<sup>14</sup>

Les conceptions révolutionnaires des architectes européens culmineront en la proposition d'un « style international », qui consiste en « une universalité d'approche favorisant la technique légère [et] les matériaux synthétiques modernes [pour] faciliter la fabrication »<sup>15</sup>. Les règles et fondements du Style ont été proposés pour la première fois par Henry-Russell Hitchcock et Philip Johnson en 1932. Inspirés par le travail de Gropius et de Le Corbusier, les deux architectes élevaient comme principes fondamentaux une conception de l'architecture comme « volume plutôt que comme masse », favorisaient « la régularité plutôt que la symétrie axiale » comme moyen d'ordonner la surface, et, finalement, s'opposaient fortement à toute « décoration surajoutée »<sup>16</sup> sur la façade.

---

<sup>12</sup> LE CORBUSIER, 1957, p. 37.

<sup>13</sup> FRAMPTON, p. 138.

<sup>14</sup> LEFÈVRE, 2000, p. 349.

<sup>15</sup> FRAMPTON, p. 216.

<sup>16</sup> HITCHCOCK, p. 29.

Le « Style international » se propagera rapidement dans les centres urbains de l'occident après la Seconde Guerre mondiale. Porte-étendards du courant, les gratte-ciels vitrés, à l'instar de ceux que l'on retrouve dans *La Notte*, se multiplieront dans les grandes villes européennes, notamment dans les quartiers financiers, et deviendront en quelque sorte le symbole architectural du néo-capitalisme moderne. Il s'agira d'étudier, dans les pages qui suivront, la relation conflictuelle entre l'individu et les constructions de son époque telle qu'on la retrouve dans chez Antonioni.

## 1.2. Les formes oppressives : entre symétrie et géométrie

*[...] partout des rangées d'arbres parallèles, des bâtisses tirées au cordeau, des constructions plates, de longues lignes froides, et la tristesse lugubre des angles droits. Pas un accident de terrain, pas un caprice d'architecture, pas un pli. C'était un ensemble glacial, régulier, hideux. Rien ne serre le cœur comme la symétrie. C'est que la symétrie, c'est l'ennui, et l'ennui est le fond même du deuil.<sup>17</sup>*

Victor Hugo

On ne peut nier au mouvement sa portée révolutionnaire ni l'influence de ses propositions esthétiques. Nous pouvons, cependant, remettre en question certains de ses résultats empiriques. *La Notte*, paru en 1961, est souvent réduit, avec *L'avventura* et *L'eclisse*, à n'être qu'un portrait désabusé de la nouvelle bourgeoisie italienne ayant vu le jour durant le miracle économique des années 50. Outre un portrait saisissant des mœurs de l'époque, Antonioni y propose aussi l'expérience fascinante d'une urbanité moderne en pleine

---

<sup>17</sup> HUGO, Victor. 1995 [1973]. *Les misérables*, Tome 1, page 562. Paris : Gallimard.

ébullition. Il s'attarde particulièrement à la nouvelle architecture du Milan des années 60, et ce par la rencontre des bâtiments et du personnage de Lidia (Jeanne Moreau). Même si Antonioni a toujours rejeté l'étiquette de « critique de la modernité » qu'on lui a si souvent accolée, il est évident que ses films s'intéressaient, à tout le moins, au décalage croissant s'opérant entre l'humain et son environnement, dont *La Notte* brosse un portrait saisissant.

Notre analyse critique et filmique de cette relation complexe se fera, en premier lieu, à l'aide d'un des plus célèbres opposants au mouvement moderne, Bruzo Zevi. Les reproches que le théoricien de l'architecture adressait au modernisme sont pour le moins uniques : alors que d'autres antimodernes, plus conservateurs, reprochaient au mouvement sa rupture trop radicale avec la tradition, Zevi, lui, accusait le mouvement de s'être trop rapidement normalisé, d'avoir trop facilement restreint, dès sa naissance, son potentiel créatif et libérateur à un code strict et d'ainsi avoir tourné le dos à sa visée révolutionnaire originelle. Dans son ouvrage *Le langage moderne de l'Architecture*, le penseur déplore le conventionnalisme du Style international et propose plutôt d'envisager la modernité comme « une pratique et une poétique du changement [...] lié à l'expérience vécue [et] fondée sur la conscience d'un monde qui change »<sup>18</sup>. Il refuse tout arrêt à « une forme définitive de la modernité », et manifeste pour une « définition toujours renouvelée d'une modernité qui prend forme »<sup>19</sup>. C'est en l'architecture organique, à laquelle il consacra son premier ouvrage (*Verso un'architettura organica* en 1945), que Zevi trouve l'expression la plus pure de l'esprit de la modernité. Il défendra toute sa vie cette philosophie architecturale contre la tendance « classiciste » de l'architecture moderne. Le

---

<sup>18</sup> ZEVI, p. 9.

<sup>19</sup> Ibid.



principal reproche qu'il lui adresse est son obsession pour la symétrie, qui constitue pour lui un aspect de l'architecture classique que le modernisme doit se départir à tout prix. Il voyait en elle le symptôme d'un pouvoir étatique cherchant à dominer.

Ça a toujours été comme ça : la symétrie est la façade d'un pouvoir fictif, qui veut paraître inébranlable. Tous les édifices représentatifs du fascisme, du nazisme et de la Russie stalinienne sont symétriques. Ceux des dictatures sud-américaines, symétriques. Ceux des institutions théocratiques, symétriques, et bien souvent à double symétrie.<sup>20</sup>

Dans l'Italie du début des années 60, l'éradication du fascisme mussolinien est complète. Le pays commence à tourner le dos aux dernières décennies et dirige son regard vers l'horizon prometteur qu'inspire le progrès. À défaut d'être un signe politique totalitaire, la symétrie inhérente aux bâtiments modernes de Milan se révèle plutôt un des signes esthétiques du pouvoir économique.

Les lignes droites des bâtiments, l'équilibre qu'elles promeuvent dictent plutôt qu'elles inspirent. À ce sujet, Bruno Zevi déplore la passivité inspirée par la symétrie chez le piéton : « en face d'un bâtiment symétrique, on ne bouge plus : on le contemple, un point c'est tout »<sup>21</sup>. Ce n'est peut-être pas un hasard si Antonioni, cinéaste de la contemplation, a si souvent situé ses récits et ses personnages dans des villes dominées par la symétrie. Lors de la plus célèbre séquence de *La Notte*, nous suivons l'errance intermittente de Lidia du centre-ville de Milan jusqu'à sa périphérie, ne s'arrêtant que pour contempler certains édifices et événements. L'agencement entre les lignes des bâtiments (cf. Figure 1)<sup>22</sup> et l'organisation euclidienne des rues forment un espace au sein duquel le personnage paraît

---

<sup>20</sup> ZEVI, p. 41.

<sup>21</sup> Ibid., p. 72.

<sup>22</sup> Pour voir l'image en question, se référer aux annexes situés à la fin du document.

à la fois dirigé et contrôlé : « dans les espaces symétriques, le mouvement n'est pas aboli, il décrit simplement un circuit fermé »<sup>23</sup>. Les bâtiments que rencontre Lidia sont « conforme[s] à la perspective » et s'inscrivent de ce fait « dans un mouvement [...] allant dans deux directions, c'est-à-dire soit comme un mouvement de fuite vers l'horizon, soit comme un mouvement provenant de l'horizon »<sup>24</sup>. Un tel espace surdirectif empêche toute véritable liberté de mouvement. L'errance pure s'y voit remplacée par l'orientation aléatoire : « le citoyen ne peut pas tourner à droite ou à gauche selon un mouvement organique, selon une courbe : il doit virer de bord, brusquement[,] comme s'il était une marionnette »<sup>25</sup>. C'est le propre de l'espace urbain moderne que de ne pas plus inviter « au mouvement dans un sens que dans un autre » et de tendre davantage vers « l'équilibre et le contrôle »<sup>26</sup> que vers la liberté créatrice des différences, ce que propose l'asymétrie radicale chère à Zevi. Dans l'absence d'une « intrigue » à partir de laquelle les plans s'organiseraient, s'orienteraient — la première moitié de *L'avventura* avait la disparition d'Anna — les formes et les lignes des bâtiments, avec leur « rigidité géométrique »<sup>27</sup>, s'improvisent en moteur narratif du récit. Ils connaissent aussi une fonction réflexive. L'entrecroisement des lignes agit comme « des lignes de fuite possibles qui mettent en évidence la perspective de l'infini »<sup>28</sup>, qui, une fois associé au corps de Lidia, reflète le « vague à l'âme » qui l'habite.

Cette force de la symétrie à rendre passif s'observe en quelque sorte dans la mise en scène d'Antonioni. Avec son appareil moderne, il intègre en ses cadres les bâtiments selon une

---

<sup>23</sup> DAVID, p. 179.

<sup>24</sup> ARNHEIM, p. 145.

<sup>25</sup> ZEVI, p. 44.

<sup>26</sup> DAVID., p. 179.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> SCEMAMA-HEARD, p. 21.

harmonie analogue à celle derrière la visée symétrique du constructeur : il accompagne les lignes horizontales et verticales de mouvements de caméra les réfléchissant et s'inspire des lignes de fuites pour organiser ses images en profondeur. Le contrôle de la symétrie s'exerce donc autant sur les personnages que sur la construction des plans, mais aussi sur le rythme du récit. Le film prend son temps et connaît peu de mouvements, autant dans sa forme que dans sa narration : pas d'envolée possible dans un environnement si organisé. C'est par ce procédé cinématographique que le spectateur arrive à partager l'expérience contemplative et spatio-temporelle de Lidia.

Si la symétrie des bâtiments modernes leur permet de s'allier à celle des bâtiments plus classiques, les grandes tours modernes de *La notte*, elles, ont pour effet d'entraîner, par leur verticalité dans l'horizon urbain, des dissonances perturbantes. La symétrie classique tend vers l'harmonie, et y arrive en répétant dans le bâti certains aspects visuels de façon à ce qu'ils entrent en résonance symétrique, en écho avec l'environnement immédiat — un peu comme la poésie classique. La cohabitation de bâtiments classiques et modernes trouble la perception et l'esprit dès lors qu'il y a rupture dans l'ordre des dimensions verticales. Ce phénomène se manifeste dans plusieurs plans de la première moitié du film. Milan nous apparaît tantôt comme une ville unie, conçue selon une même logique, pour ensuite, par un plan où l'on voit une tour s'imposer violemment sur son milieu, nous donner l'impression qu'elle a perdu son équilibre (cf. Figure 2). L'image passe de la sécurité de l'horizontalité au drame manifesté par la verticalité<sup>29</sup>. Cet effet se déploie parallèlement au corps de Lidia, véritable figure mélancolique semblant errer dans les espaces énigmatiques de la modernité à la recherche d'un écho extérieur à son malaise intérieur.

---

<sup>29</sup> DAVID, p. 90.

Ce sentiment nous est d'ailleurs transmis par un mouvement panoramique au long des lignes verticales d'un bâtiment. De la vue aérienne d'un bâtiment en béton gris, on rejoint Lidia immobile sur le trottoir (cf. Figure 3 et 4). Ce mouvement de caméra n'est pas anodin, après tout l'axe vertical est « celui de l'angoisse, car il est lié à la crainte de la chute »<sup>30</sup>. La « direction du regard » de la caméra exprime bel et bien une angoisse, car « l'homme qui a peur est celui qui regarde de haut en bas; au contraire celui dont le regard s'élève de bas en haut ressent généralement le bonheur de la liberté »<sup>31</sup>. Au même moment, le plan gagne en inquiétude par le passage d'une sirène d'ambulance dans la bande-son. Le plan suivant vient finalement confirmer la relation inhérente entre l'humeur de Lidia et l'hostilité de son milieu (cf. Figure 5) : « the huge white block seems to stand there for no other purpose than to crush her »<sup>32</sup>. Par sa prédominance de béton armé, le bâtiment relève du brutalisme, style architectural appartenant au modernisme et dont la particularité réside en l'utilisation de matériaux bruts, d'où son appellation. Le brutalisme, qui a été lors des années 50 « en Angleterre le symbole de l'architecture anti-*establishment* »<sup>33</sup>, se dévoile devant la caméra d'Antonioni sous un tout autre jour. Le plan, montrant en contre-plongée Lidia le dos tourné à la terrasse du bâtiment, exerce des fonctions plurivoques. Tout d'abord, le fort contraste qu'il offre entre l'aspect rugueux du béton et le corps vulnérable du personnage vient invoquer à l'écran le caractère menaçant et inhumain de l'architecture moderne. Par ailleurs, le plan fait montre d'une des figures d'expressions les plus chères au cinéma d'Antonioni : la métonymie. En linguistique, la métonymie est une figure de rhétorique qui consiste à exprimer une idée par un mot qui lui est associé. Elle peut s'accomplir de

---

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> DAVID, p. 90.

<sup>32</sup> CHATMAN, p. 105.

<sup>33</sup> BONY, p. 173.

diverses façons, comme en se référant au contenant pour exprimer le contenu, à une partie pour signifier un tout, à un signe pour représenter la chose, etc. Au cinéma, on préfère généralement parler de métaphore, ou de symbole, ce qui rend ardue toute définition de la métonymie filmique. Dans son ouvrage sur Antonioni, Seymour Chatman propose la distinction suivante :

Metaphor depends on the sudden and unexpected perception of similarity. Metonymy does not, because it is purely associative, purely tied to the real. [...] Hence, it reinforces the actuality of the world of the text. Antonioni's very manner of working, his reliance on the inspiration of actual environments, ensures the supremacy of relational metonymy over substitutive figures like metaphor and symbol.<sup>34</sup>

La métonymie dans *La notte* se déploie ainsi par l'association de Lidia à des éléments de l'espace l'entourant. Dans le plan en question (cf. Figure 5), Antonioni associe les fleurs de la robe de Lidia aux feuilles frêles que l'on voit déborder timidement de la terrasse de béton. Ce procédé a pour effet, en un seul plan, de doubler l'expression visuelle de l'oppression que l'architecture fait subir au personnage.

Cette hostilité moderne trouve sans doute son meilleur exemple dans l'un des plus célèbres plans du film (cf. Figure 6). Le plan est précédé par l'arrivée de Giovanni à son appartement. La scène se termine lorsque ce dernier, couché sur un divan, jette un coup d'œil par la fenêtre de son bureau. L'image suivante est violemment dominée par la surface d'un immeuble qu'on confond à première vue, à faute de repère dimensionnel, comme d'abstraites formes géométriques. L'arrivée de Lidia, toute petite et fragile à la gauche du cadre, non seulement confirme le changement de lieu narratif (on pouvait jusque-là croire que le plan représentait le point de vue de la fenêtre de Giovanni), mais permet surtout au

---

<sup>34</sup> CHATMAN, p. 70.

spectateur de « définir l'échelle du plan et d'identifier son contenu »<sup>35</sup>. Le spectateur comprend alors que ces formes abstraites, qui auraient pu être celles d'une maquette ou d'un tableau moderne, appartiennent bien à un bâtiment, dont la taille énorme et les lignes froides entrent en discordance avec la vulnérabilité corporelle de Lidia.

[ Lidia] is the center of convergent straight lines (echoed and emphasized by parallels and perpendiculars) that bound perfect oblongs in various tones of white and gray. The textures of these masses are also relatively homogeneous – all this makes Lidia at once the center of and yet, strangely, irrelevant to the composition. *The human being is the purpose for which the buildings have been constructed, yet among them she is not only dwarfed but alien, unassimilable.* [...] For all this theoretical functionalism, the architect seems to have forgotten whose functions were being accommodated.<sup>36</sup>

De plus, le saut d'espace-temps qui s'opère entre le plan où Giovanni regarde par la fenêtre et celui du bâtiment peut être considéré comme un effet de métonymie associative. Dans son livre *L'expérience hérétique*, Pier Paolo Pasolini avance que la métonymie cinématographique peut également se déployer au montage dans l'écart d'espace-temps entre un plan et un autre<sup>37</sup>. Dans son appartement, Giovanni semble tracassé par le déroulement de sa journée et par l'absence de Lidia. Il se couche sur son divan et jette un regard par sa fenêtre. Intervient le changement de plan, qu'on méprend au départ pour un raccord de regard. Ce réflexe de notre part a néanmoins pour effet d'associer Giovanni à l'énorme surface rude du bâtiment, à son caractère fermé, inaccessible. L'arrivée de Lidia, minuscule et impuissante au côté de l'édifice, vient souligner toute la difficulté qu'elle a à communiquer avec lui, véritable forteresse qui n'arrive pas à l'écouter réellement.

---

<sup>35</sup> MOURE, 2001, p. 125.

<sup>36</sup> CHATMAN, p. 105. Je souligne.

<sup>37</sup> PASOLINI, p. 237-238.

À la lecture du scénario, les intentions du cinéaste ne laissent aucun doute : l'environnement milanais intimide les personnages. Lorsque Giovanni regarde la façade d'un bâtiment moderne, on y lit qu'il est « frappé et troublé par sa perfection », même chose pour Lidia, qui y « jette à son tour un regard angoissé »<sup>38</sup>. Ce type de passages concerne surtout Lidia. À un moment, elle « se sent étrangère au décor », puis plus loin, elle semble vouloir « échapper à l'oppression des murs hauts »<sup>39</sup>. De ce conflit antonionien entre personnage et urbanité moderne, beaucoup de critiques ont su constaté comment « l'ascétique vacuité de la nouvelle architecture [...] contribue à créer une atmosphère d'aliénation et de solitude qui pèse sur tous les films de la tétralogie »<sup>40</sup>, mais peu ont analysé les causes historiques de ce malaise.

### **1.3. La façade insignifiante et le leurre de la transparence**

*L'homme privé de symboles se croit  
en proie aux choses, signaux, aux bruits.  
Il l'est.*<sup>41</sup>

Dans l'histoire de l'architecture pré-moderne, la façade a longtemps été utilisée par diverses sociétés et cultures comme espace de représentation historique et religieux. Il s'agissait pour l'architecte d'intégrer au sein de l'espace public des signes idéologiques, soit en matérialisant les croyances de la population par l'affichage d'emblèmes religieux, ou en leur offrant, par des références à l'histoire nationale, l'expérience quotidienne de leur passé. L'importance de l'histoire dans l'architecture néo-classique fasciste a fait couler

---

<sup>38</sup> ANTONIONI, 1961, p. 24.

<sup>39</sup> Ibid., p. 41.

<sup>40</sup> MOURE, 2014, p. 57. – Citation traduite d'un texte de Steven Jacobs.

<sup>41</sup> LEFÈVRE, 1962, p. 181.

beaucoup d'encre depuis sa disparition. La volonté de Mussolini de projeter une image forte du pouvoir fasciste se transmettait non seulement par l'élaboration de bâtiments impressionnants par leur monumentalité, mais aussi par l'adoption d'ornements historiques faisant référence au passé glorieux de la nation. En effet, Mussolini misait « sur une *spectacularisation* complète (de la façade) dès la période 1920-1930 »<sup>42</sup>. Cependant, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, le peuple italien (comme le peuple allemand) ne souhaitait rien d'autre que de couper tout lien avec ces affligeantes dernières décennies. Cette intention transparaît fortement dans le tournant architectural qu'a emprunté l'Italie. Bien que l'apparition du modernisme en Italie remonte bien avant la Seconde Guerre, et que les architectes fascistes se plaisaient à marier certains éléments esthétiques modernes avec d'autres, plus traditionalistes, c'est surtout à partir du miracle économique des années 50 qu'il a été adopté.

Pour l'historienne en architecture Deborah Ascher Barnstone, la grande utilisation du verre dans l'architecture moderne concordait parfaitement avec le désir des nations au passé trouble de se construire une identité politique plus ouverte et démocratique :

'He who builds transparently, builds democratically', is a truism of parliamentary architecture [adopted] to further several postwar myths : the occasion of a Zero Hour; the existence of a democratic architecture and its opposite, a totalitarian one; the likening of an open society with a transparent one; and the equating of a democratically elected parliament with an accessible one.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> LEFÈBVRE, 2000, p. 148.

<sup>43</sup> BARNSTONE, p. 1.



En d'autres termes, la dimension transparente du modernisme représentait pour les fervents de la nouvelle démocratie une incarnation idéale des idées progressistes nécessaires à la remise sur pied du pays, alors que l'architecture fasciste, à l'opposée, n'évoquait qu'un outil d'intimidation<sup>44</sup>. Barnstone soulève très vite une question cruciale : est-ce que la transparence architecturale est concevable sous un régime totalitaire ? La réponse est affirmative : « transparent buildings used to further undemocratic ideologies include Giuseppe Terragni's masterpiece, the Casa del Fascio in Como built to support Italian Fascism »<sup>45</sup>. Bien que la transparence architecturale dans l'après-guerre soit interprétée comme un symbole d'honnêteté, sa présence évoque surtout un *désir* de transparence et ne constitue pas nécessairement une preuve de son existence<sup>46</sup>. C'est un paradoxe que nous allons approfondir sous peu.

Ce tournant signifiait aussi, entre autres, la disparition de la façade dans l'élaboration des nouveaux bâtiments. Comme nous l'avons vu, la façade avait traditionnellement pour effet d'« évoquer des mondes encore plus lointains »<sup>47</sup>. Dans les tours modernes qu'on rencontre dans *La Notte*, les renvois aux succès historiques ou à toute foi transcendante ont été substitués par l'évocation directe du système économique en place, à savoir la toute-puissance du néo-capitalisme. Absence de façade signifie aussi absence de « visage », ou plutôt absence d'autoreprésentation, de visagéification de soi par le pouvoir. L'idéologie néo-capitaliste se complait ainsi dans une apparente non-identité. Il ne se donne aucun visage, ou plutôt, son absence de visage découvert *est* son visage.

---

<sup>44</sup> Ibid., p. 221.

<sup>45</sup> Ibid., p. 3.

<sup>46</sup> BARNSTONE, p. 12.

<sup>47</sup> DAVID, p. 155.

### 1.3.1. Absence du symbolique et perte de repère

*Une architecture signifiante nous permet de faire l'expérience de nous-mêmes en tant qu'êtres complets, incarnés et spirituels.*<sup>48</sup>

Dans son ouvrage *Écoumène : Introduction à l'étude des milieux urbains*, Augustin Berque propose une théorie de la relation bilatérale entre l'humain et son environnement, entre l'intériorité humaine et l'extériorité physique du monde. Selon lui, « l'être humain est un être géographique. Son être est géographique »<sup>49</sup>, c'est-à-dire qu'il « est d'abord, et nécessairement, déterminé par une certaine relation à ce qui fait l'objet de la géographie : la disposition des choses et du genre humain sur la terre »<sup>50</sup>. Pour ce faire, il définit la relation de l'humain à son milieu par deux termes intrinsèquement reliés par l'expérience : le *topos* et la *chôra*. Le corps animal de l'humain, son enveloppe corporelle, correspondrait au *topos*, alors que son corps médial, lui, à la *chôra* :

l'écoumène est né d'un processus de trajection par lequel les fonctions du corps devenant humain se sont extériorisées dans l'environnement. Ainsi s'est constitué notre corps médial. La structure qui s'est de la sorte mise en place partage l'être de l'humain pour ainsi dire en deux moitiés, dont l'une est notre corps animal, l'autre notre corps médial. Cette division en deux moitiés, qui étend notre être du foyer de notre corps animal jusqu'à l'horizon de notre monde, c'est le moment structurel de notre existence. C'est notre médiance.<sup>51</sup>

Cette *médiance*, toujours selon lui, n'est possible que par un processus de *trajection*, qui définit une relation causale entre l'être et l'environnement s'actualisant via la technique et

---

<sup>48</sup> PALLASMAA, p. 12.

<sup>49</sup> BERQUE, p. 10.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> BERQUE, p. 204.

le symbole. Ces derniers sont deux étapes d'un va-et-vient incessant qui aboutit en le « corps médial », lieu où l'être et son milieu entrent en symbiose empirique. La technique se résume ainsi à « une extériorisation, qui prolonge notre corporéité hors de notre corps jusqu'au bout du monde », alors que « le symbole est au contraire une intériorisation, qui rapatrie le monde au sein de notre corps »<sup>52</sup>. Ce phénomène constitue l'unicité propre à l'expérience humaine.

La trajection, c'est ce double processus de projection technique et d'introjection symbolique. C'est le va-et-vient, la pulsation existentielle qui, animant la médiance, fait que le monde nous importe. Il nous importe charnellement, parce qu'il est issu de notre chair sous forme de techniques et qu'il y revient sous forme de symboles. C'est en cela que nous sommes humains, en cela qu'existe l'écoumène, et c'est pour cela que le monde fait sens.<sup>53</sup>

La fameuse séquence d'errance de Lidia dans Milan, de son centre-ville moderne en pleine ébullition à sa périphérie déserte, est un exemple parfait d'un être humain tentant de « faire corps », d'entrer en relation avec son milieu. La séquence suit directement deux moments d'émotions intenses pour la protagoniste. Elle a fait face, coup sur coup, à la mort imminente de son ami Tomasso, puis à la réalisation que sa relation avec son mari, Giovanni, souffre d'un déphasage inquiétant. Lidia débute son errance avec le pas léger. Elle semble tout d'abord vouloir établir un contact avec les autres habitants. Elle sourit à un travailleur et va même jusqu'à partager la bonne humeur de deux passants, riant avec eux sans connaître la cause de leur rire. Malgré son apparente bonne humeur, ce désir de connexion impossible avec autrui ne fait qu'accentuer la profonde solitude émanant de sa personne.

---

<sup>52</sup> BERQUE, p. 207.

<sup>53</sup> BERQUE, p. 208.

Son attention enthousiaste pour les passants se transforme éventuellement en contemplation affective du milieu architectural. L'expérience des bâtiments devient plus sensorielle, autant pour le spectateur que pour Lidia. Le contraste violent entre les formes modernes, que l'on ressentait au départ indirectement, se voit maintenant décupler en une oppression semblant directement affecter le personnage. Ses tentatives de connexion avec son environnement échouent parce que ce dernier n'offre aucun symbole ou signe familier qui permettrait à Lidia, selon Berque, de l'intérioriser par un processus d'interprétation de ses signes et d'ainsi entrer en relation avec lui : « she cannot find *meaning* among the high rises and side lots and traffic markers of the city »<sup>54</sup>. Les constructions qu'elle rencontre ne lui renvoient aucun sens avec lequel elle pourrait dialoguer et former un sentiment d'appartenance. L'architecte et historien Kenneth Frampton constate une différence fondamentale entre l'architecture classique et moderne dans leur possibilité d'expression. Dans l'architecture classique, « le corps principal du bâtiment était libre de s'exprimer » puisque ses caractéristiques fonctionnelles étaient dissimulées derrière la façade. L'architecture fonctionnaliste, elle, se base « sur le principe opposé, c'est-à-dire la réduction de toute signification au bénéfice de l'utilité ou du processus de fabrication »<sup>55</sup>.

Sans signes ni symboles, dépossédée de son expression iconologique d'autrefois, la façade moderne réduit son énonciation « à des effets de surface »<sup>56</sup> (cf. Figure 7). Le verre, censé libérer le bâtiment du poids contraignant des murs, prive les volumes, dans l'expérience

---

<sup>54</sup> CHATMAN, p. 63.

<sup>55</sup> FRAMPTON, p. 9.

<sup>56</sup> LEFÈVRE, 2000, p. 171.

sensorielle de l'observateur, « de toute consistance matérielle »<sup>57</sup>. Ce désir de fusion idéaliste « entre le dedans et le dehors, dans la transparence » désamorce en réalité le processus de trajection engagé par Lidia ; « l'indiscernable et l'interchangeable »<sup>58</sup> ne s'intériorise pas facilement. Henri Lefèbvre fait remarquer que « plus un espace est fonctionnalisé » et « manipulé [pour être] unifonctionnel »<sup>59</sup>, plus difficile est la tâche d'appropriation symbolique pour l'observateur. Avant que l'humain puisse arriver à habiter un espace, il doit se l'approprier, le rapatrier à lui-même, et pour cela il faut qu'il arrive à le lire, à se le représenter sous des signes/symboles auxquels il joindrait sa propre signification personnelle. Absence de symboles signifie aussi absence de *repères*, ce qui mène Lidia à l' « impossibilité de saisir les enjeux et la signification du monde »<sup>60</sup>. Malheureusement, l'espace « lisible », ou plutôt « illisible », que parcourt le personnage est réduit à des effets qui ne concerne l'humain qu'à travers la dimension inhumaine du capital.

L'architecte veut construire un espace signifiant et la forme serait à la fonction ce que le signifiant est au signifié : la forme dit la fonction, la déclare. [...] L'environnement pourrait se meubler, se peupler de signes, et l'espace serait ainsi approprié parce que lisible [...] Or, l'inhérence de la fonction à la forme, c'est-à-dire le critère de lisibilité rend instantanée la lecture, le geste, l'acte. D'où l'ennui qui accompagne cette transparence formelle-fonctionnelle. Pas de distance interne ni externe : rien à décrypter dans cet « environnement » sans environs.<sup>61</sup>

Dans son remarquable livre *Le regard des sens*, l'architecte Juhani Pallasmaa critique l' « hégémonie oculaire » mis de l'avant par l'architecture moderne. Fortement influencé par la pensée de Merleau-Ponty, il insiste sur l'importance de la perception sensorielle dans

---

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Ibid., p. 172.

<sup>59</sup> Ibid, p. 411.

<sup>60</sup> SCEMAMA-HEARD, p. 95.

<sup>61</sup> Ibid., p. 169.

la conception architecturale : « L'architecture est l'art de la réconciliation entre nous-mêmes et le monde, et cette médiation s'effectue par les sens »<sup>62</sup>. En négligeant l'étendue des perceptions corporelles, le modernisme aurait engendré « une certaine pathologie des sens », qu'il considère comme la cause des « expériences d'aliénation, de détachement et de solitude dans le monde technique »<sup>63</sup>.

Les édifices que côtoie Lidia ne s'offrent qu'à son sens visuel. Au lieu « de renforcer une expérience du monde intégrée et centrée sur [son] corps », il le « désengage et [l'] isole », ne lui offre ni expérience symbolique, ni expérience sensorielle. Le seul rapport tactile que connaît Lidia dans le film survient lorsqu'elle se réfugie dans un vieux bâtiment en ruines. On la voit d'abord observer les restes d'une horloge cassée gisant sur le sol, puis passer sa main sur l'une des parois décomposées de l'édifice (cf. Figure 8). Par ce geste, elle touche le temps passé, en fait l'expérience haptique. Dans la modernité, le passé est jeté aux oubliettes. Juhani Pallasmaa rappelle l'importance du rôle de l'architecture dans notre perception temporelle. Les vieilles constructions agissent comme des liens stabilisateurs au sein du rapport des individus à l'espace-temps. Elles sont ce qui nous permet « de percevoir et de comprendre la dialectique de la permanence et du changement, de nous situer dans le monde, et de nous placer dans le continuum de la culture et du temps »<sup>64</sup>. À l'opposée, Pallasmaa déplore le désir d'une « perfection sans âge » chez les bâtiments modernes et contemporains, ils « n'intègrent pas la dimension du temps ». Éliminer

---

<sup>62</sup> PALLASMAA, p. 81.

<sup>63</sup> Ibid., p. 20.

<sup>64</sup> PALLASMAA, p. 80.

l'expérience du passage du temps dans l'espace urbain se résume à nier « le processus de vieillissement qui est inévitable », mais par-dessus tout, qui est « *significatif* »<sup>65</sup>.

Les bâtiments sans façade sont de surcroît désorientants, par opposition avec les bâtiments classiques, par leur façon anonyme de se dresser dans l'organisation spatiale des rues : « qui dit façade dit « droite » et « gauche » (symétrie) et « haut-bas », mais aussi « devant-derrrière », ce qui se montre et ce qui ne se montre pas »<sup>66</sup>. Le penseur de l'urbain Henri Lefèbvre attribuait aux façades des bâtiments pré-modernes des valeurs organisatrices. Pour lui, l'ornementation de la façade, mais aussi son « alignement » et sa « contiguité » était non seulement ce qui « contribu[ait] à animer la rue et à créer l'espace urbain », mais aussi ce qui « assur[ait] la continuité de la rue »<sup>67</sup>. À l'inverse, l'absence de façade des édifices modernes rend ambiguës leur orientation. Ils semblent vouloir se montrer accessibles de partout et d'aucun côté à la fois. Ce nouveau procédé « entraîne la dislocation de la rue »<sup>68</sup>. Alors que Le Corbusier promettait la libération en tout point (« liberté de la façade par rapport au plan intérieur, liberté de la structure portant par rapport à l'extérieur, liberté de la disposition des étages et appartements par rapport à l'ossature »<sup>69</sup>, Henri Lefèbvre observe plutôt « fracture de l'espace, homogénéité de l'ensemble architectural (et dissociation de) l'ensemble urbanistique, la rue, la ville »<sup>70</sup>. Cette absence de repère directionnel freine l'observateur dans son appréhension sensorielle du bâtiment et le déboussole. La rue, lieu d'errance urbaine, se voit dépersonnalisée, et c'est

---

<sup>65</sup> Ibid., p. 56.

<sup>66</sup> LEFÈBVRE, 2000, p. 315.

<sup>67</sup> Ibid., p. 363.

<sup>68</sup> Ibid., p. 349.

<sup>69</sup> Ibid., p. 350.

<sup>70</sup> Ibid.

l'observateur, ici Lidia, qui en sort le plus désorienté. La disparition, thème récurrent dans l'œuvre cinématographique d'Antonioni (la disparition d'Anna dans *L'avventura*, la disparition du cadavre dans *Blow-Up...*), s'incarne dans *La Notte* dans l'absence de repères au sein de la modernité urbaine, dont le symptôme s'observe en l'aliénation éprouvée par Lidia.

Durant la pré-modernité, la fonction sémiologique de la façade servait à « détourner le regard du visiteur du seul espace qui l'intéresserait plus que les autres, parce qu'il lui est le plus étranger, l'espace secret, au cœur du bâtiment »<sup>71</sup>. Les murs-rideaux modernes, que Barnstone associe à un désir de transparence étatique, inspirent davantage dans le Milan de *La Notte* la volonté du néo-capitaliste de se présenter comme inoffensif à l'observateur. En évoquant au regard, par son apparente limpidité, l'absence de chose à cacher, l'architecture transparente persiste à vouloir détourner le regard. En effet, en donnant à penser qu'il n'a rien à cacher, l'idéologie capitaliste dissimule en vérité son « espace secret » en pleine lumière.

La façade, en psychanalyse, est destinée à cacher ce qui ne saurait être montré. Il s'ensuit que la transparence — dans la mesure où elle ne laisse pas transparaître — paraît destinée, non seulement à détourner le regard, mais surtout à donner au passant l'illusion qu'il voit à travers l'enveloppe de l'architecture. Nous avons ici un exemple, parmi beaucoup d'autres, du rôle de l'illusion et, disons le mot, de la tromperie, en architecture.<sup>72</sup>

Une des qualités attribuées à la transparence réside en ce qu' « elle invite le regard du passant »<sup>73</sup>. Cette particularité nous apparaît comme doublement trompeuse : n'ayant rien

---

<sup>71</sup> DAVID, p. 156.

<sup>72</sup> DAVID, p. 162.

<sup>73</sup> DAVID, p. 162.



d'autre à communiquer, par sa façade absente, elle invite le regard que pour montrer qu'elle n'a rien à cacher. Lidia ne peut attacher de signification personnelle aux édifices qu'elle rencontre parce qu'ils ne laissent planer a priori aucun mystère. La personnalité qu'ils affichent consiste à n'afficher aucune personnalité, à être affranchis de tout référent renvoyant à autre chose que la fonction qu'ils occupent dans le système. Ce qui ne les préserve pas de toute étrangeté puisque, et ici réside tout le paradoxe, leur apparente absence de mystère les rend d'autant plus énigmatiques.

### 1.3.2 Voir et être vu

*Partout il faut que le pouvoir soit vu pour donner l'impression qu'il voit.*<sup>74</sup>

L'illusion qu'entretient la transparence chez le passant concerne précisément la gestuelle du regard : qui regarde qui ? Le regard invité du passant lui porte à croire qu'il est celui qui regarde, celui qui observe l'objet architectural et que ce dernier, en retour, ne peut qu'occuper la position passive de celui qui est observé. Or, « cet espace visuel, celui de la transparence et de la lisibilité, n'a pas seulement un contenu qu'il voile en le contenant [...]. C'est aussi l'espace répressif ; le regard du pouvoir n'y laisse rien échapper »<sup>75</sup>. Face à ces constructions translucides, sans vie, c'est l'observateur qui, paradoxalement, a pour effet de se sentir dénudé. Plus grande est l'ouverture sur le monde extérieur, plus grand est le champ de vision du pouvoir. C'est à ce niveau qu'il est possible de penser les grandes tours vitrées du Milan des années 60 de façon analogue à l'analyse foucauldienne du

---

<sup>74</sup> BAUDRILLARD, 1993, p. 153.

<sup>75</sup> LEFÈVRE, 2000, p. 172.

panoptique carcéral, dont les passages consacrés au sujet sont parmi les plus célèbres du post-structuralisme. Bien que le contexte carcéral est tout autre que celui de l'espace social, les effets relevés du panoptique sur les détenus peuvent être pensés conjointement à ceux suscités par la transparence architecturale sur le passant. Historiquement, la maison a longtemps été pensée comme « le corps de l'homme »<sup>76</sup>, et ses fenêtres comme ses yeux. Dans *La Notte*, l'environnement est dominé par une multitude d'yeux anonymes et invisibles : les façades de verre. Lidia, déjà affectée par la rigidité des formes urbaines l'entourant, semble également souffrir d'être trop « visible ». C'est que l'environnement, comme nous le verrons dans la prochaine section, s'obscurcit dans son propre paradoxe : comment un espace qui se veut si libéré de tout pouvoir totalitaire peut-il mettre de l'avant une atmosphère aussi peu propice à l'intimité de ses habitants ? Dans son ouvrage *Surveiller et punir*, Michel Foucault met en garde contre les effets d'un tel phénomène :

Celui qui est soumis à un champ de visibilité, et qui le sait, reprend à son compte les contraintes du pouvoir ; il les fait jouer spontanément sur lui-même; il inscrit en soi le rapport de pouvoir dans lequel il joue simultanément les deux rôles; il devient le principe de son propre assujettissement.<sup>77</sup>

La visibilité, que le philosophe détermine comme « un piège », est la même en milieu carcéral qu'en milieu urbain, dans les deux cas elle tend à « exposer » l'individu à un regard invisible, présent dans son ambiguïté. Ce regard invisible, dans le contexte du film, n'est pas celui d'un pouvoir pénitencier, mais celui du capital : les bâtiments en verre sont soit des tours à bureaux, soit des immeubles à logements réservés aux plus favorisés. C'est l'argent qui donne accès à la vue en hauteur. Le passant, lui, ne peut voir que ce à quoi il

---

<sup>76</sup> DAVID, p. 9.

<sup>77</sup> FOUCAULT, p. 236.

n'a pas accès, et être vu par ceux que l'argent a « libéré ». La domination de l'espace par l'idéologie néo-capitaliste aboutit en une véritable « *pratique panoptique* ». Ces tours vitrées confèrent à ceux qui les habite un regard qui « transforme les forces étrangères en objets qu'on peut observer et mesurer, contrôler donc et « inclure » dans sa vision »<sup>78</sup>.

### 1.3.3. La façade-miroir

*Les marxistes affirment que toute représentation n'est qu'un « reflet » de la société et de la situation particulière où elle est née, elle croit atteindre le réel et n'en forge qu'une image déformée, idéologique. Certains d'entre eux soutiennent plus radicalement encore que la conscience est un reflet du monde au sens où elle n'est qu'un épiphénomène conditionné par un état contingent du monde.*<sup>79</sup>

L'étrangeté du verre nous est présentée dès le générique d'ouverture. Le premier plan présente d'abord au spectateur le phénomène de cohabitation architecturale. On y voit deux bâtiments, l'un vieux et sombre, l'autre ultramoderne érigé dans l'horizon comme une vision futuriste. Les deuxième et troisième plans du film nous donnent un point de vue aérien surplombant la ville, du haut du gratte-ciel. En contraste avec l'étendue urbaine ensoleillée, le bâtiment moderne nous apparaît mystérieusement tapi dans l'ombre, à l'écart. Les deux plans suivants sont parmi les plus importants du film. Tout y est délicatement énoncé. La caméra effectue un travelling vertical descendant le long de la toute nouvelle tour Pirelli (la plus haute de Milan à l'époque). En deux plans, Antonioni situe le lieu géographique du film et annonce l'importance qu'aura l'architecture dans la diégèse.

---

<sup>78</sup> CERTEAU, p. 60.

<sup>79</sup> DUFOURCQ, p. 291.

The movement down this space is at once lonely and perversely beautiful. The beauty is that of pure geometry and the smooth perfection of modern materials; the loneliness issue from the lack of human relevance. The absolute and meaninglessly straight lines of the building never reappear in the film, and they are never alluded to by the characters, but they dominate its atmosphere.<sup>80</sup>

Le premier plan nous donne une vue aérienne de la ville en reflet sur les parois en verres du bâtiment. La lumière du soleil ne transforme pas totalement le verre en miroir. L'image atteint une double profondeur qui nous permet d'entrevoir à la fois les escaliers de service situés à l'intérieur du bâtiment et la ville, reflétée sur la surface du verre. Cela instaure la relation entre intérieur et extérieure, thème visuel central au film. Au premier abord, le verre confond : bien qu'il ne cache pas l'intérieur de ce qu'il délimite, le caractère réflexif de sa surface, en rejoignant vue intérieure et reflet extérieur, donne une vision faussée de la réalité. De plus, le reflet intègre dans le champ une copie factice du hors-champ, ce qui prépare le spectateur à se méfier de l'influence qu'aura le verre dans le récit.

Le mouvement induit aussi une alternance intéressante entre opacité et transparence. Alors que certaines fenêtres laissent transparaître des stores horizontaux entrouverts, ce qui a pour effet d'inviter notre regard à essayer de s'immiscer à l'intérieur, d'autres sont couvertes de toiles blanches (cf. Figure 9) qui nous évoque immédiatement celles qu'on retrouve au cinéma, et sur lesquelles est projeté l'étendu urbain milanais, constituant une sorte de mise en abyme cinématographique qui annonce au spectateur le véritable sujet du film qu'il s'apprête à regarder. Le procédé autoréférentiel est aussi sous-entendu par le son d'un projecteur qu'on entend en arrière-fond de la bande sonore, mais qui pourrait

---

<sup>80</sup> CHATMAN, p. 103.

également être raccordé à l'élévateur utilisé pour descendre le long du bâtiment. En employant ce mécanisme pour filmer le bâtiment, Antonioni s'accapare du langage de l'architecture moderne. En effet, dans son délire fonctionnaliste, le modernisme « a adopté une langue dans laquelle l'expression réside presque entièrement dans les éléments secondaires du processus comme les rampes, passages piétonniers, ascenseurs, cages d'escaliers [et] escaliers mécaniques »<sup>81</sup>. De cette façon, le cinéaste *exprime* l'architecture moderne à travers ses propres outils d'expressions, il la *parle* dans sa propre langue, lui renvoie son propre reflet.

La bande sonore joue un rôle crucial par ce qu'elle multiplie l'intensité de l'évocation urbaine des plans. Elle se compose de sons évoquant divers aspects de la modernité : on croit entre autres y entendre des signaux radioélectriques, des klaxons de voitures et des échos de bruits métalliques. Les sons se succèdent de façon aléatoire, imprévisible, afin d'évoquer la propriété discordante de l'environnement sonore urbain et accentuer le caractère oppressant et mystérieux des formes architecturales et du phénomène d'étalement urbain.

Le second plan perpétue le même mouvement de caméra (cf. Figure 10). Cependant, l'image, divisée en deux parties, sépare la « réalité » du reflet de cette réalité projetée sur le verre de la tour. Sur le côté gauche, un des premiers signes de la modernité industrielle nous apparaît en arrière-plan : la gare centrale de Milan. Les murs délimitant le terrain de la gare tracent une ligne de fuite vers la périphérie milanaise. Antonioni ouvre donc *La*

---

<sup>81</sup> FRAMPTON, p. 9.

*Notte* sur l'expérience sensible de la décentralisation, un de ses thèmes chers, qui instaure les idées d'éloignement et de fuite qu'on retrouvera au centre même de la crise que traversent les deux protagonistes. Les reflets qu'on retrouve sur le flanc du bâtiment proposent au spectateur, dès le départ, de penser au-delà de la surface. Ils donnent à voir « une cité moderne dans l'interminable monotonie de ses formes géométriques, de ses voies de communication parallèles et rectilignes [...] »<sup>82</sup>. Ce qu'on voit reflété sur la droite n'est que reproduction du même qu'on retrouve sur la gauche. Continuation d'un paysage urbain par l'entremise même d'une construction urbaine, incarnation du bâtiment moderne comme prolongement naturel des choses. La construction moderne semble ainsi dissimuler son véritable visage en reflétant celui de son environnement, ou plutôt, son véritable visage ne se résume qu'à ce qu'elle reflète, un mouvement d'expansion territoriale, vers un horizon inconnu. L'édifice ne nous apparaît ainsi pas comme une fin en soi, mais une pièce unique d'un tout discordant relié par un même dénominateur commun : la volonté déterritorialisante de l'idéologie néo-capitaliste. En commençant son film ainsi, Antonioni offre en image « les couples qui structurent l'expérience urbaine : le rapport d'un centre et d'une périphérie, le rapport de l'intérieur et de l'extérieur, [...] le rapport du dedans et du dehors »<sup>83</sup>. Les prochaines pages s'intéresseront à la représentation du verre dans le film, et spécifiquement à son rapport ambigu entre intériorité et extériorité.

---

<sup>82</sup> MOURE, 2014, p. 71.

<sup>83</sup> MONGIN, p. 125.

### 1.3.4. Eisenstein et jeux de reflets

Dans son texte *Utopies et dystopies de la transparence*, Antonio Somaini analyse *Glass House*, film abandonné d'Eisenstein qui devait être tourné entièrement en studio dans une immense construction de verre. Grâce à de nombreuses notes laissées par le cinéaste russe, Somaini y relate en détail l'étendue du projet. Fortement influencé par l'architecture de verre, alors en montée, le film se voulait à la fois comme une critique de l'utopie transparente et une occasion pour le cinéaste de « repenser profondément l'espace cinématographique »<sup>84</sup>. La visée du cinéaste était, en partie, de « produire chez le spectateur un effet continu de surprise et de désorientation » en lui proposant « un espace dérangent, défamiliarisant, auquel [il] ne doit pas s'adapter »<sup>85</sup>. Eisenstein planifiait « présenter [cet] espace fragmentaire, polycentrique ou a-centré » par des « variations continues de l'angle de vision », mais aussi, et surtout, en usant de la transparence des surfaces pour produire « des effets continus de surimpression »<sup>86</sup>.

En un sens, le projet d'Eisenstein d'user des possibilités offertes par le verre pour repousser les limites de l'espace filmique a été, à plus petite échelle, accomplie par Antonioni dans *La notte*, à la différence que ce dernier s'est davantage intéressé aux jeux de reflets que permet le matériau. Le cinéaste utilise à plusieurs reprises la propriété réflexive du verre comme technique de surimpression à même l'espace filmique, ce qui a pour effet d'embrouiller le positionnement des objets et personnages de façon à ce qu'il soit difficile

---

<sup>84</sup> SOMAINI, p. 3.

<sup>85</sup> Ibid., p. 12.

<sup>86</sup> Ibid., p. 13.

pour le spectateur de « situer » ce qu'il voit. Cet effet de confusion connaît son paroxysme dans le premier plan de la scène de rencontre entre Giovanni et Valentina. On y voit tout d'abord Valentina, assise au sol à l'extrême droite du cadre. Les lignes de fuite du plan, formés à la fois par le mur latéral et le damier au sol, pointent toutes dans sa direction et installe le regard en profondeur. Cela nous prend un certain temps avant de réaliser que quelque chose cloche dans l'image. Notre impression est confirmée lorsque Valentina, en se dirigeant vers le milieu du plan, traverse, comme un fantôme, trois bancs qui y siégeaient et qu'on situait faussement dans le même espace. Giovanni, telle une « apparition fantomatique »<sup>87</sup>, pénètre dans le cadre par la gauche (cf. Figure 11) . De biais, il surplombe la scène et semble observer Valentina de face. L'image se double d'étrangeté lorsqu'on remarque que Valentina ne semble pas le voir. On en vient à se demander si le plan ne relève pas de la rêverie, de l'imaginaire. La caméra, par un mouvement panoramique, suit ensuite Giovanni dans son mouvement vers la droite pour nous révéler l'espace « réel » dans lequel la scène a lieu. Giovanni n'était pas face à Valentina, mais complètement en marge, sur sa gauche, derrière une paroi vitrée.

Ce jeu de reflets et de surimpressions porte le spectateur à se questionner sur l'espace, à douter de sa véracité. Dans le monde moderne dépeint par le film, rien n'est comme il y paraît, tout est sujet à transformation, à transposition. L'effet de surimpression donné par le verre architectural partage les mêmes fonctions que le procédé de surimpression par montage en ce qu'il permet de « restituer sur l'écran des états de conscience » qui se caractérise par « un plus de subjectivité et d'irréalité : mémoire, fantaisie, rêve, associations

---

<sup>87</sup> PALLASMAA, p. 35.



métaphoriques [...] »<sup>88</sup>. Dès l'arrivée de Giovanni dans le plan, Valentina se donne à voir comme une apparition, comme la projection imaginée des désirs qu'il le traverse. Cette jeune femme, fille d'un grand industriel, représente un chemin logique pour cet écrivain en voie de trahir ces idéaux d'artistes pour une vie confortable au sein de la hiérarchie économique.

### 1.3.5. Le sujet et son reflet

*Dison plus généralement que le miroir, [...] non seulement reflète les traits de l'individu, mais accompagne dans son essor l'essor historique de la conscience individuelle*<sup>89</sup>.

Malgré son titre, une partie importante de *La Notte* se situe de jour, sous un soleil brûlant de début d'après-midi. Les déambulations de Lidia déterminent à l'écran un rythme entre plans de rues ensoleillés et plans de trottoirs à l'ombre, de telle façon que le spectateur en vient à ressentir le passage du temps. La puissance du soleil a notamment pour effet de transformer les parois de verre des édifices modernes en miroir, les camouflant presque dans leur environnement. À un moment de l'errance de Lidia, nous la voyons marcher le long des parois de verre d'un bâtiment moderne et s'arrêter pour se mettre face à la glace. Le plan suivant montre un homme travaillant à son bureau. Il la regarde à son tour, comme s'il trouvait son regard intrusif, incitant Lidia à reprendre aussitôt sa route. Ce court passage, composé de seulement deux plans tournés et trois montés, est déterminant au sein de la thématique du film. On y retrouve, représenté en quelques secondes, tout le discours que porte Antonioni sur l'architecture moderne : sa tendance à l'immatérialité, son ouverture

---

<sup>88</sup> SOMAINI, p. 14.

<sup>89</sup> BAUDRILLARD, 1968, p. 27.

isolante, sa conception strictement géométrique de l'espace et l'abstraction déroutante de son côté miroir. Le premier plan (cf. Figure 12) est construit de façon à ce que les lignes latérales du bâtiment divisent le plan en de multiples rectangles verticaux, contrastant avec l'unicité organique du corps de Lidia. Quant au verre, il nous offre, grâce à son « effet-miroir », un reflet de la rue, situé en hors-champ, prolongeant d'un coup la perception spatiale de l'espace urbain : « Le recours au miroir autorise aussi la mise en scène d'un espace illimité. Plutôt que de contrarier la réalité, il la prolonge en illusionnant à l'infini sur sa profondeur. Il repousse alors les limites visuelles et mentales de la vision perspectiviste »<sup>90</sup>. Ce procédé a également pour résultat d'établir dans le tiers droit du plan une ligne de fuite artificielle d'où le spectateur peut diriger son regard.

Le second plan (cf. Figure 13), où advient l'échange ambigu de regard entre Lidia et l'homme installé à son bureau, évoque, dans un premier temps, un des grands paradoxes de l'architecture transparente. Le verre, censé unir les humains par le regard en libérant son champ visuel des contraintes murales traditionnelles, a plutôt pour effet d'accentuer, à l'image, le sentiment d'isolation et de solitude engendré par l'urbanité moderne. La fameuse ouverture offerte par le verre n'existe que pour la vue, les autres sens, eux, demeurent fermés à l'espace intérieur. Ce qui a pour effet de créer un déphasage dans l'expérience sensorielle des personnages. En « voyant » de quoi ils sont séparés, ils n'ont d'autre choix que de prendre conscience de leur solitude, de la ressentir sans pour autant en connaître la cause.

---

<sup>90</sup> PAÏNI, p. 17.

Jean Baudrillard, dans sa thèse *Le système des objets*, présente d'intéressantes observations sur ce phénomène : « Le verre offre des possibilités de communication accélérée entre l'intérieur et l'extérieur, mais simultanément il institue une césure invisible et matérielle, qui empêche que cette communication devienne une ouverture réelle sur le monde »<sup>91</sup>. Paradoxalement, dans son expérience empirique, le verre instaure davantage une « relation d'exclusion »<sup>92</sup> qu'une ouverture.

Dans un second temps, ce même plan, cet assemblage de formes et de reflets indistincts, amène par sa confusion une question importante : Lidia s'est-elle vraiment arrêtée pour regarder l'homme assis à son bureau ou bien pour regarder son reflet dans la glace ? En effet, la propriété réflexive du verre a pour effet de confronter l'individu qui y dirige son regard à son propre reflet, à sa propre individualité. Le verre déforme, il renvoie une image truquée. Sa double profondeur confond, enferme notre regard dans l'indéfini matériel, le flou, l'indécis. Pour Merleau-Ponty, « le monde perçu ne tient que par les reflets, les ombres, les niveaux, les horizons entre les choses, qui ne sont pas des choses et qui ne sont pas rien »<sup>93</sup>. Ainsi, cette nature conflictuelle du verre à la fois *reflète* et participe à l'intériorité confuse et déboussolée de Lidia. Chaque fois qu'elle cherche à entrer en relation avec ce type d'architecture transparente, une image faussée d'elle-même lui est renvoyée. Paul-Henri David, dans son ouvrage *Psycho-analyse de l'architecture*, aborde cette facette de la transparence en architecture :

Dans cet univers, il y a les miroirs. Leur rôle n'est pas tant de réfléchir un monde familier que d'ouvrir sur un univers inconnu. Le rôle des miroirs apparaît double. Nous savons, depuis Lacan, que les miroirs,

---

<sup>91</sup> BAUDRILLARD, 1968, p. 51.

<sup>92</sup> Ibid.

<sup>93</sup> MERLEAU-PONTY, 1960, p. 202.

parce qu'ils introduisent à l'altérité, permettent au sujet, en opposition, de se définir comme individu. Celui-ci ne se voit individu que dans le monde aperçu au-delà du miroir, dans un univers inversé, étrange, inquiétant. [...] Précisément ce sont là de nouvelles façades — toutes les façades ne regardent pas vers l'extérieur — qui dissimulent une porte, un monde ouvert, un lieu de dilatation, dont le secret se cache dans la lumière.<sup>94</sup>

La transparence en architecture, symbole de la modernité, de la démocratie, mais aussi du néo-capitalisme, ne semble supporter qu'on le regarde. Étrange paradoxe : alors qu'elle a pour but, comme nous l'avons vu plus tôt, d'inviter le regard du passant à parcourir son intérieur, son caractère réflexif a vite fait de détourner tout regard sur l'espace environnant ou sur l'observateur lui-même. Paul-Henri David nous invite à « distinguer dans les transparences externes deux sous catégories, la première concernant les regards qui vont de l'extérieur vers l'intérieur et la seconde intéressant les regards qui, en sens inverse, vont de l'intérieur vers l'extérieur »<sup>95</sup>. Il remarque que le regard de l'extérieur vers l'intérieur, celui porté par Lidia dans le plan en question, est « le plus souvent aveugle dans la mesure où il est perturbé par certains phénomènes optiques de réflexion, de distorsion, de diffraction [...] », alors que « le regard inverse, ou centrifuge, est éloigné d'être aveugle, d'autant que le différentiel de luminosité entre l'intérieur et l'extérieur contribue en général à magnifier l'acuité de sa perception visuelle »<sup>96</sup>. Ce qui signifie que, dès sa conception, ce type d'architecture privilégie la vision des individus se situant à l'intérieur, ceux qui ont « intégré » le système, qui y participent. Quiconque se situant à l'extérieur n'aura qu'un accès visuel flou, donc restreint, de l'objet. Lidia cherche à « comprendre », par un geste contemplatif, cet environnement nouveau, mais échoue. Le bâtiment rejette son regard, le

---

<sup>94</sup> DAVID, p. 157.

<sup>95</sup> Ibid, p. 162.

<sup>96</sup> DAVID, p. 162.

renvoie à elle-même, à sa position extérieure. Toute tentative d'établir un « face à face » avec ces parois de verre ne résulte qu'à un face à face avec soi-même : « Le miroir architectural qui nous renvoie notre regard et duplique le monde est un dispositif énigmatique et effrayant »<sup>97</sup>.

Dans son ouvrage *Merleau-Ponty, une ontologie de l'imaginaire*, Annabelle Dufourcq avance que « l'expérience du miroir est également fondatrice de notre rapport au monde. Les choses me reflètent parce que je les perçois en me laissant hanter et décentrer par leur style propre, ainsi mon corps est possédé par un nouveau mode d'être »<sup>98</sup>. Ce mode d'être, induit dans le film par la présence du verre, nous apparaît comme celui de la subjectivation, que le sociologue Alain Touraine considère comme un phénomène central de la modernité. Dans *Critique de la modernité*, il en donne pour définition « la pénétration du Sujet dans l'individu et donc la transformation — partielle — de l'individu en Sujet »<sup>99</sup>. Ainsi, la modernité néo-capitaliste encourage l'individu à « agir et d'être [ainsi] reconnu comme acteur »<sup>100</sup>. Cependant, pour Touraine, « le Sujet ne triomphe jamais », « il s'abolit lui-même en devenant la Loi, en s'identifiant à ce qui est le plus extérieur, le plus impersonnel »<sup>101</sup>. Processus qui aliène l'humain en le soumettant à se reconnaître dans un système qui n'est pas conçu pour lui, le menant inéluctablement à se sentir étranger à son environnement social et à soi-même.

La recherche d'Antonioni vise maintenant à retrouver le rythme interne des événements. Selon le cinéaste, le monde des sentiments et de la morale dans la société d'aujourd'hui est en train de subir une

---

<sup>97</sup> PALLASMAA, p. 35.

<sup>98</sup> DUFOURCQ, p. 67.

<sup>99</sup> TOURAINE, p. 269.

<sup>100</sup> Ibid, p. 267.

<sup>101</sup> TOURAINE, p. 269.

transformation qui conduit à l'isolement, à l'incapacité d'établir des relations et donc à une nouvelle forme d'aliénation comparable à celle produite par le travail.<sup>102</sup>

Ces parois vitrées n'ont pour visage que celui qui les regarde. Le reflet semble dire à Lidia : « vous faites partie du système, vous l'avez créé, vous le voulez, il est à votre image ». Mais en vérité, en réfléchissant le regard, le reflet exclu.

En résumé, le verre dans le cinéma d'Antonioni nous apparaît comme suspect. On ne voit de lui que ce qu'il laisse transparaître. On voit *à travers* lui, de l'autre côté de lui. On ne voit que ce que la lumière lui fait réfléchir, comme sur un écran invisible. Il n'a pas de personnalité, il s'adapte, il s'accorde, il *permet* le regard. La lumière le traverse *et* s'y attarde, le transforme en miroir. Il n'existe presque pas. Le reflet renvoie, il apparaît donc neutre, c'est-à-dire qu'il semble ne pas prendre position. Il permet le passage des *flux* lumineux, comme le train permet le mouvement des flux de marchandise, comme le plan de la ville est conçu pour favoriser les flux de circulation, comme le néo-capitalisme se définit par la libération des flux de capitaux et d'investissement. Il ne libère que l'idéologie.

---

<sup>102</sup> MOURE, 2014, p. 19.

## CHAPITRE II :

### L'EXISTENCE TRANSITOIRE : INDIVIDUS ET ESPACE PÉRIURBAIN DANS L'ECLISSE

Dans l'introduction de son ouvrage *La pensée ou l'idéologie embarquée*, Isabelle Garo évoque le mouvement esthétique de la *veduta*. Fondé par des peintres italiens « à la pointe des transformations esthétiques et politiques du temps »<sup>103</sup>, le propre du genre est d'offrir une « vue panoramique sur une *città ideale* qui n'existe alors que dans leur imagination et dans celle des princes modernes qui sont leurs mécènes »<sup>104</sup>. Ce qui distingue le mouvement des autres dans son approche esthétique est le léger décalage qu'il opère entre le point de vue et le point de fuite, « dont la correspondance exacte est [...] à la base des théories d'Alberti ». Toutefois, ce que ses peintures ont de plus curieux est que les villes qu'elles représentent n'existent pas encore : « là où nous croyons reconnaître Florence, nous ne voyons en réalité que son rêve »<sup>105</sup>. Les urbanistes, sous la volonté de puissants financeurs, ont ainsi conçu des villes entières « à l'image des visions peintes »<sup>106</sup>.

Avant le construit, il y a la pensée. On oublie en effet souvent que derrière tout élément bâti se dissimule la volonté d'une idéologie. Cet oubli est ce qui nous empêche de remettre en question l'origine même de l'environnement dans lequel on vit. À l'ère néo-capitaliste, une telle réinterprétation de l'espace nous est offerte par la pensée d'Henri Lefèbvre.

---

<sup>103</sup> GARO, p. 7.

<sup>104</sup> GARO, p. 8.

<sup>105</sup> GARO. P. 9.

<sup>106</sup> Ibid.

Il serait judicieux, pour bien comprendre la visée de ce prochain chapitre, de revenir sur la double signification que prend le concept de transparence au sein de ce mémoire. De la transparence comme fonction pratique du verre en architecture, nous avons cherché à déceler les signes du pouvoir transparaisant dans les bâtiments de *La Notte*. Nous élargissons maintenant cette logique à l'ensemble du champ urbain et tenterons, en nous référant à *La production de l'espace* d'Henri Lefèbvre, d'exposer comment l'idéologie néo-capitaliste moderne a façonné l'espace urbain à son image, ou plutôt, nous tenterons de faire se révéler les coups de pinceau de cette puissance derrière sa structure apparente. Il sera ensuite question d'appliquer ces notions à l'environnement urbain de *L'Eclisse* et d'étudier la mise en scène de sa relation avec les protagonistes.

L'avancement de la modernité a mis de l'avant la science de l'ergonomie, dont la visée se voulait d'adapter les conditions du travail aux soucis des individus. Le résultat contraire a plutôt été observé, à savoir que si « la société industrielle a pour principe la coordination des machines et des hommes en vue de la production de biens »<sup>107</sup>, c'est bien davantage l'individu qui se voit subordonné aux « besoins » de la production et non l'inverse. Ce renversement s'applique aussi à l'espace urbain. L'aménagement moderne des territoires urbains voulait au départ rendre la ville fonctionnelle aux besoins quotidiens des citoyens : espaces de travail, de résidence, de loisir, etc. Cependant, l'observation empirique de la vie urbaine moderne mène surtout à constater l'hégémonie de la volonté capitaliste sur ses « sujets-créeurs » : l'espace social qu'habite l'individu est surtout pensé sous une pure logique fonctionnaliste qui se préoccupe moins du bien-être de l'« usager » que du bon

---

<sup>107</sup> BELL, p. 53.



fonctionnement de la production et du travail. L'être humain se retrouve à n'être considéré que comme un moyen, et ce dans son propre système.

## **2.1. Henri Lefèbvre et la pratique spatiale du néo-capitalisme**

Comme beaucoup d'intellectuels français de son époque, la pensée d'Henri Lefèbvre est fortement influencée par le marxisme. Sa notion de « production » découle des travaux de Karl Marx et Friedrich Engel dans lesquels le mot connaît deux acceptions, l'une large et l'autre précise. En son sens vaste, ils entendent que « les hommes en tant qu'êtres sociaux *produisent* leur vie, leur histoire, leur conscience, leur monde »<sup>108</sup>, résultant concrètement en la création de « formes juridiques, politiques, religieuses [et] idéologiques ». L'autre définition, plus restreinte, relève du domaine de « l'organisation (la division) du travail, donc [des] instruments employés, les techniques, donc les connaissances »<sup>109</sup>. La thèse de l'ouvrage soutient que l'espace abstrait post-industriel est dans un premier temps produit par le système qui le domine : « le mode de production organise — produit — en même temps que certains rapports sociaux —, son espace (et son temps) »<sup>110</sup>. De pur produit au sein du système, l'espace est tout autant un de ses acteurs principaux : « à sa manière productif et producteur, l'espace entre dans les rapports de production et dans les forces productives »<sup>111</sup>. De ce constat, le philosophe français propose de considérer l'espace urbain moderne à travers une triplicité conceptuelle : la pratique spatiale (le perçu), les représentations de l'espace (le conçu) et les espaces de représentation (le vécu). La pratique

---

<sup>108</sup> LEFÈBVRE, 2000, p. 83.

<sup>109</sup> Ibid. p. 85.

<sup>110</sup> Ibid. p. XXV de la préface.

<sup>111</sup> Ibid. p. XX.

spatiale est ce qui « englobe production et reproduction, lieux spécifiés et ensembles spatiaux propres à chaque formation sociale, qui assure la continuité dans une relative cohésion »<sup>112</sup>. En d'autres termes, elle consiste en la relation dialectique qu'entretient l'idéologie dominante avec l'espace qu'elle domine. Les représentations de l'espace découlent de ce qui est conçu par les technocrates, les urbanistes, les ingénieurs, etc. Ce sont elles qui s'occupent de relier « le vécu et le perçu au conçu », servant de pont entre les conceptions de l'espace dominé et les réappropriations de celui-ci par les individus au sein d'espaces de représentation, qui sont ceux de « l'espace dominé, donc subi, que tente de modifier et d'approprier l'imagination »<sup>113</sup>, notamment par le biais de symboles.

Cette triple conception d'un espace à la fois produit et producteur renferme en soi l'interprétation deleuzienne de la volonté chez Nietzsche selon laquelle « le concept de force est [...] celui d'une force qui se rapporte à une autre force : sous cet aspect, la force s'appelle une volonté »<sup>114</sup>. Nietzsche, selon le philosophe français, situait la problématique non pas « dans le rapport du vouloir avec l'involontaire, mais dans le rapport d'une volonté qui commande à une volonté qui obéit »<sup>115</sup>. C'est en ce sens que nous aborderons la relation espace/idéologie. L'espace naturel, pré-capitaliste et pré-humain, consistait en un espace neutre, libre de toute emprise extérieure aux lois darwiniennes de survie et d'évolution. Au sein de la modernité, cet espace se voit soumis à une force se l'appropriant à des fins de productions et de reproductions d'elle-même, ce que Lefèbvre qualifie de « pratique spatiale ». Ce dernier dénote « une violence inhérente à l'abstraction »<sup>116</sup> de l'espace

---

<sup>112</sup> Ibid. p. 42.

<sup>113</sup> Ibid. p. 49.

<sup>114</sup> DELEUZE, 2010, p. 7.

<sup>115</sup> Ibid. p. 7-8.

<sup>116</sup> LEFÈBVRE, 2000, p. 333.

moderne, en spécifiant que cette « violence ne vient pas d'une force qui interviendrait à côté de la rationalité, en dehors d'elle ou par-delà », mais qui se manifeste plutôt « dès que l'action introduit le rationnel dans le réel, de l'extérieur, par l'outil ». C'est donc dans les représentations de l'espace (le conçu) que la volonté néo-capitaliste arrive à ses fins, et ce grâce au travail effectué par la combinaison homme/technicité. La seule possibilité de renversement réside dans les espaces de représentation (le vécu) où l'homme arrive à faire dévier quelque peu cette force et à imposer sa volonté.

Henri Lefèbvre est surtout l'un des premiers à prédire « l'urbanisation totale de la société ».

Les années d'après-guerre marquent en effet selon lui la fin du vieil antagonisme ville/campagne qui donne naissance à une nouvelle entité, l'urbain (éclatement des centres, prolifération des banlieues qui ne sont plus des villes, mais accompagnent leur désagrégation soit une espèce d'« implosion-explosion » des villes). Ainsi, la ville éclate tandis que son centre dépérit (se vide de ses populations), ceci étant entre autres le résultat de l'industrialisation, l'urbanisation n'étant que le résultat et le sens de l'industrialisation.<sup>117</sup>

Cette notion d'urbanité généralisée ne signifie pas l'extension logique et fidèle d'un centre urbain, comme on aime à faire croire, mais plutôt l'élaboration d'un faux entre-deux où « ville et campagne d'une certaine manière se trouvent abolies »<sup>118</sup>. En somme, les avantages quotidiens qu'offrent la ville et la campagne s'effacent au profit de la valeur abstraite accordé à la proximité d'un centre. Finalement, selon la thèse lefèbvrienne, la *praxis* de l'espace développé par l'idéologie dominante « se découvre en déchiffrant son

---

<sup>117</sup> G. Busquet dans LETHIERRY, p. 83.

<sup>118</sup> Ibid.

espace »<sup>119</sup>. C'est ce que nous allons tenter d'accomplir sur l'espace urbain que présente *L'eclisse*.

### 2.1.1. L'EUR, un projet inachevé

Des espaces urbains traversés dans le film, le quartier de l'E.U.R. se détache clairement comme lieu principal. Certes, Antonioni passe un temps considérable à filmer d'autres endroits de Rome, comme son centre (on pense aux scènes de la Bourse, à la visite de l'appartement d'enfance de Piero) et même sa périphérie (la séquence aérienne au-dessus de la région de Lazio). Cependant, la majorité des scènes clefs ont lieu dans le nouveau développement urbain localisé au sud-ouest du centre de Rome. L'EUR (acronyme de *Esposizione Universale di Roma*) tire son nom et origine d'un vaste projet mis en branle par Mussolini afin, dans un premier lieu, d'y accueillir une exposition universelle, mais aussi d'étendre éventuellement Rome jusqu'à la mer. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la visée de l'esthétique mussolinienne consistait en l'association visuelle du passé et du présent : « The city was meant to evoke a mélange of ancient Roman and ultracontemporary styles, thus equating the dictator's regime with an earlier era of glory »<sup>120</sup>. Le projet se verra interrompu en 1943 par l'occupation allemande, laissant les bâtiments inachevés<sup>121</sup>. Il faudra attendre 1951 pour que se remette en branle, sous un autre oeil, une nouvelle conception du territoire. Certains bâtiments à l'esthétique fasciste déjà entamés seront terminés, tels que le *Palazzo della Civiltà Italiana*. Pour le reste, les urbanistes ont décidé de séparer le quartier en espaces bien définis par leur fonction -

---

<sup>119</sup> J.-Y. Martin, dans LETHIERRY, p. 36.

<sup>120</sup> BRUNETTE, p. 77.

<sup>121</sup> BORIAUD, p. 337.

résidentiel et bureaucratique. Les images que nous en offre Antonioni sont celles d'un faubourg en pleine transition, inachevé, figé dans sa métamorphose.

Le quartier de L'EUR dans *L'eclisse* peut être pensé selon les trois caractéristiques de l'espace néo-capitaliste données par Lefèbvre : l'homogénéité, la fragmentation et la hiérarchisation.

### **2.1.2. La triplicité lefèbvrienne**

La tendance vers l'homogénéisation dans les constructions urbaines ne date certes pas de l'après-guerre. Cependant, l'homogénéité que l'on retrouve dans l'espace abstrait moderne est spécifique à son époque. Pour Henri Lefèbvre, l'espace moderne «tend vers l'homogène pour diverses raisons : fabrication des éléments et matériaux, — exigences analogues des intervenants —, méthodes de gestion et de contrôle, de surveillance et de communication»<sup>122</sup>. De ces dernières, notons l'élément qui les relie : le souci de la fonctionnalité. Quand vient le temps de construire des habitations, les choix des matériaux et du plan architectural sont faits en fonction du coût. Il est plus simple et moins dispendieux de construire à répétitions les mêmes objets avec les mêmes matériaux que de créer de toute pièce un habitat unique. Cette logique concorde avec celle de la production en usine : productions de pièces, d'outils, de biens, etc. Avec le fonctionnalisme urbanistique et architectural, la raison manufacturière a surgi hors des murs des usines pour se répandre dans tout l'environnement urbain.

---

<sup>122</sup> LEFÈBVRE, 2000, p. XXIII de la préface.

Dès maintenant, on peut noter que l'espace architectural et urbanistique dans la modernité tend vers ce caractère homogène : lieu de la confusion et de la fusion entre le géométrique et le visuel, il engendre un malaise physique. Tout se ressemble. Il n'y a plus de localisation, plus de latéralisation. Les signifiants et signifiés, les marques, les indices sont ajoutés après coup, pour le décor. Ce qui ajoute à l'impression désertique, au malaise.<sup>123</sup>

En suivant les mouvements nocturnes de Vittoria et Piero, on ne voit que des bâtiments à appartements interchangeables, faiblement éclairés par des lampadaires. Il en est difficile pour le spectateur de trouver des points de repère tellement est hasardeuse la distinction entre les lieux. Cela est aussi vrai de jour. Grand nombre des bâtiments résidentiels que l'on trouve dans le film sont esthétiquement similaires, conceptualisés selon une même logique et disposés dans un environnement tout aussi homogénéisé (cf., Figure 14). Raymond Ledrut, dans son texte *L'homme et l'espace*, aborde le phénomène sous le couple centre/non-centre : « Le centre se distingue du non-centre par une hétérogénéité plus grande de ses parties : il y a plus de choses différentes dans le centre et plus de choses semblables dans le non-centre »<sup>124</sup>. Le non-centre qu'est l'EUR, avec ses arbres symétriquement distribués dans l'espace et ses voies géométriques réparties en un plus grand nombre de boulevards que de rues, a tout du secteur périphérique moderne. L'homogénéité esthétique des immeubles à habitation se réfléchit dans celle de l'aménagement spatial : en somme, l'espace s'expérimente dans la répétition du même. Comme le dit Lefèbvre : « le répétitif l'emporte sur l'unicité, le factice et le sophistiqué sur le spontané et le naturel, donc le produit sur l'œuvre »<sup>125</sup>. Cette tendance vers l'indiscernabilité de l'espace désoriente aussi les personnages, qui n'arrivent pas à y trouver leur place, à se *situer* en lui. Ce décalage est

---

<sup>123</sup> LEFÈBVRE, 2000, p. 231.

<sup>124</sup> LEDRUT, p. 74.

<sup>125</sup> LEFÈBVRE, 2000, p. 91.

entre autres constatable dans les échanges entre Vittoria et Piero. Il y a échec communicatif ; ils ne peuvent se rejoindre. L'homogénéité des espaces vides (avenues vides, terrain vagues, ces espaces en cours de déterritorialisation) s'alterne au montage avec celles des espaces qu'on dira *pleins* (les zones d'habitations) pour culminer en un fort sentiment de dépaysement chez le spectateur, ce dernier qui se voit obligé de se rabattre sur un personnage féminin tout aussi confus que lui. Par contraste avec les scènes dans le vieux-centre de Rome, où la présence de bâtiments historiques permet au spectateur de situer l'action dans un lieu précis, le milieu périurbain nous apparaît comme une zone neutre et extratemporelle. En somme, quoi de mieux que l'espace périurbain moderne, où « les habitations y sont interchangeables » et où « le visiteur, où qu'il aille, se retrouve toujours au même endroit »<sup>126</sup>, pour situer l'histoire d'un amour qui n'arrive pas à décoller ?

Antonioni ne manque pas de faire ressortir le caractère fragmentaire de ces nouveaux espaces urbains. Au fil des images, l'EUR ne cesse de surprendre par son absence d'un sens de la continuité. Ce résultat est principalement dû à ce que le quartier était encore en transition.

Lorsqu'Antonioni décide d'y poser sa caméra, l'EUR est en pleine construction, terrains vagues et pinèdes y côtoient villas et petits immeubles chics entourés de jardins et bordés par de très larges avenues totalement désertes.<sup>127</sup>

La répartition des bâtiments dans l'espace nous apparaît aléatoire, ou du moins répondant à une procédure qui nous échappe. Ces petits immeubles à habitations, tous détachés l'un de l'autre, prodiguent au paysage l'apparence de la discontinuité et donne à la ligne

---

<sup>126</sup> ARNHEIM, p. 167.

<sup>127</sup> DOR, p. 41.

d'horizon un rythme incohérent. Dès le début du film, les nombreux terrains vagues que croise Vittoria, ces étendues de pelouses où se dressent quelques arbres mystérieux, nous évoquent une réaction contraire à ce qu'on pourrait attendre d'un espace vert. On ne le perçoit pas comme une étendue de nature s'agencant harmonieusement à une nouvelle cité, mais comme un leurre, un simulacre d'un espace naturel disparu, déterritorialisé par une force qui s'exprime à travers son apparence illusoire. Dans son ouvrage fascinant *Introduction à la modernité*, Henri Lefèbvre définit la nature comme « le lieu et la durée (l'espace et le temps) où l'homme manque ; c'est donc l'endroit et l'instant où se révèle l'absence de l'homme »<sup>128</sup>. Les « espaces verts » désertiques que filme avec tant de soin et d'attention Antonioni appartiennent à ce qu'on pourrait qualifier de « nature moderne », en cela qu'ils dégagent l'impression contradictoire d'une « présence-absence »<sup>129</sup>. D'un côté, on constate que « l'homme manque », mais il n'y est pas absent : il est déjà passé. Cette nature est « moderne » précisément parce que ce qu'elle a de naturel découle d'une décision humaine. C'est un espace conquis dont on a conservé certaines caractéristiques naturelles. L'homme n'y est pas présent, mais c'est justement parce qu'il y est déjà, il « s'annonce et s'anticipe ». Ces espaces sont vides, certes, mais aussi pleins d'une exploitation potentielle qui elle est invisible, ils sont « en attente » : « Ce qui surprend le regard, et qui précède la main et l'outil, c'est cette naissance du possible »<sup>130</sup>. Même dans leur *non-être*, ils appartiennent déjà au projet de la « pratique de l'espace ». Même si rien ne devait y être construit, ils demeureraient emprisonnés par l'espace strié des routes. Leur vide occupe l'écran comme les fantômes d'une nature dominée.

---

<sup>128</sup> LEFÈBVRE, 1962, p. 141.

<sup>129</sup> Ibid.

<sup>130</sup> Ibid.



Pour dominer un espace, la technique introduit dans un espace antérieur une forme, le plus souvent une forme rectiligne, rectangulaire [...] L'autoroute brutalise le paysage et le pays : elle tranche, comme un couteau, l'espace. L'espace dominé est généralement clos, stérilisé, vidé. Son concept ne prend son sens qu'en s'opposant au concept inséparable de l'appropriation.<sup>131</sup>

La hiérarchisation est la dernière caractéristique offerte par Lefèbvre pour reconnaître l'espace néo-capitaliste et le quartier de l'EUR en est un exemple parfait. Comme nous le savons, le déploiement urbain moderne a vu le jour pour résoudre les problèmes de logement causé par la migration urbaine. Par opposition à l'entrelacement plus « organique » des villes prémodernes, les urbanistes modernes, tels que Le Corbusier, proposaient pour résoudre le « mouvement irréfréné de concentration dans les villes »<sup>132</sup> la solution d'un zonage radicale des nouveaux quartiers « dans le but d'attribuer à chaque fonction et à chaque individu sa juste place »<sup>133</sup>. Cette logique a ainsi eu recours à la division de l'espace selon des « usages » particuliers : « locaux d'habitation, centres industriels ou commerciaux, salles ou terrains destinés aux loisirs ». Selon Raymond Ledrut, cette logique de distribution de l'espace appartient au modèle du *zoning simple*. Il oppose à ce dernier le *zoning hiérarchique*, qui est celui « où se manifestent la division et la relation centre/périphérie » et auquel est donc « associé [le] phénomène des *banlieues* »<sup>134</sup>. À la division fonctionnaliste vient s'ajouter la notion de hiérarchie : chaque zone divisée ne se vaut pas. « Dans ce phénomène, le centre des affaires, hiérarchiquement très élevé (il s'étend bien au-delà de la ville elle-même), n'est plus un centre résidentiel : c'est un quartier de bureaux ou il n'y a presque plus de logements »<sup>135</sup>. L'espace urbain de

---

<sup>131</sup> LEFÈBVRE, 2000, p. 191.

<sup>132</sup> LE CORBUSIER, 1957, p. 28.

<sup>133</sup> Ibid., p. 39.

<sup>134</sup> LEDRUT, p. 78.

<sup>135</sup> LEDRUT, p. 78.

*L'eclisse* relève simultanément des deux catégories : le milieu de travail de Piero, sur la *piazza di Pietra* du centre de Rome, est situé dans une zone hiérarchiquement séparé du quartier résidentiel de Vittoria, l'EUR, qui est lui-même séparé d'un district gouvernemental et fonctionnaire — duquel on ne voit d'ailleurs rien dans le film — et qui relève ainsi du *zoning simple*.

La tendance à la hiérarchisation en urbanisme, comme pour l'homogénéité, est assimilable à celle que promouvait le mouvement du Bauhaus, qui lui, en s'inspirant de la rationalité industrielle, proposait une architecture dont la division suivrait l'usage. « Qu'allaient donner les audaces du Bauhaus, demande Lefèbvre ? L'architecture mondiale, homogène et monotone, de l'État, capitaliste ou socialiste »<sup>136</sup>. Après s'être emparée de la pensée architecturale, l'idéologie derrière les modes de production néocapitalistes s'est ainsi répandue dans la conception de villes entières. Certes, elle a beaucoup facilité l'organisation de la vie autour du travail, mais est-ce que l'espace qu'elle produit est apte à être habité par l'humain ?

## **2.2. Habiter en nomade les zones de transitions**

Dans son ouvrage *Michelangelo Antonioni : cinéaste de l'évidement*, José Moure propose une fine analyse des effets de vide à l'œuvre dans le cinéma d'Antonioni. Selon lui, le cinéaste voit dans la figure du vide un moyen d'exprimer son « désir phénoménologique de revenir à la pure apparence des choses et d'interroger le sens du visible »<sup>137</sup>. Le

---

<sup>136</sup> LEFÈBVRE, 2000, p. 149.

<sup>137</sup> MOURE, 2001, p. 88.

« visible » apparaissant dans les plans de l'EUR évoque la nature décentralisée du lieu en tant que quartier périphérique relié à un centre dont il découle. Le contraste esthétique entre le « vieux » centre-ville de Rome et sa banlieue du sud-ouest fait l'effet d'une césure au montage : un rythme est créé par l'alternance des espaces pleins du centre et vides de l'EUR. Tous les personnages du film aboutissent souvent dans le cœur de la ville : Piero y travaille, la mère de Vittoria y réside et Vittoria les y rejoint à quelques reprises. Le récit se déploie en une série de mouvements centripètes et centrifuges incessants, du centre-ville de Rome à sa périphérie, entraînant un décentrement et un recentrement constant des personnages qui ajoute, par le contraste esthétique fort séparant les lieux, à la désorientation du spectateur.

La nature *décentralisée* des paysages périphériques n'est pas simplement présente dans les lieux narratifs, elle est aussi formalisée au sein des cadrages. José Moure remarque que « l'impression de vacuité qui se dégage de l'image antonionienne est souvent engendrée par des effets de composition qui participent essentiellement d'une stratégie de décentrement, d'anti-centrage ou de dispersion du centre de gravité usuel »<sup>138</sup>. Pour mieux critiquer l'urbanisation moderne, Antonioni va donc jusqu'à adopter dans l'élaboration de ses cadres la logique de décentrement qui la caractérise, ce qui a pour effet d'en doubler la présence significative et affective. En « excentrant » la position des personnages, il les situe à notre regard comme étant « en marge » de leur environnement. Incapable de se centrer dans ce secteur périphérique, ils n'ont d'autres choix que de se *périphériser* à leur tour, par mimésis. Cette technique de décadrage attribue ainsi à la caméra un « regard tranchant »

---

<sup>138</sup> MOURE, 2001, p. 90.

qui lui permet de « démembrer le visible »<sup>139</sup> et de souligner le rapport conflictuel entre les personnages et l'espace.

Mais comment ne pas se rabattre dans les marges au sein d'un espace priorisant la circulation des automobiles ? Comment habiter pleinement un espace déterritorialisé par et pour une idéologie économique au sein duquel l'humain n'est qu'un acteur dépossédé ? Le milieu suburbain moderne se découvre dans *L'eclisse* comme un lieu de passage ne possédant en soi aucune centralité, dont la centralité est toujours dans un *ailleurs*, toujours manquante. La largeur démesurée de ses avenues fait de l'EUR « un espace dépourvu de structure »<sup>140</sup> qui aménage son espace autour d'un vide réservé aux automobiles. Les habitants de ces lieux ne peuvent réellement habiter que leur lieu de résidence puisque l'extériorité semble n'être conçue que pour rejoindre un autre lieu, le centre « véritable ». Toute tentative d'habitation de ses espaces de transition ne mène qu'à l'errance.

Lacking a nearby center of diverse human activity and interaction, as well as access to (which includes an accepting knowledge of) untamed open space, the characters have little choice but to wander within the confines of their predetermined and alienating quarter.<sup>141</sup>

Le film brosse ainsi le portrait de l'individu moderne en « nomade, instable, naviguant sans cesse d'un lieu à l'autre des espaces trop ou pas assez investis de sens »<sup>142</sup>. L'immensité des intersections que traversent les personnages, où tout semble si éloigné et homogène, a non seulement pour effet de désorienter les passants, mais aussi de les isoler.

Ce qui est déconcertant dans une rue trop large, c'est que, visiblement, elle est délimitée et pourtant le visiteur est incapable de saisir les aides qu'elle fait miroiter hors de sa portée. Ce n'est pas qu'il se sent seul, mais abandonné.<sup>143</sup>

---

<sup>139</sup> MOURE, 2001, 97.

<sup>140</sup> ARNHEIM, p. 87.

<sup>141</sup> MARIANI, p. 323.

<sup>142</sup> ROCHE, p. 122.

<sup>143</sup> ARNHEIM, p. 87.

L'environnement périphérique découle d'un centre, donc d'une origine, et possède ainsi une ligne de fuite centrifuge à partir de laquelle se déploie dans « des mouvements de diffusion et de dispersion »<sup>144</sup> l'organisation spatiale, mouvements auxquels participent inconsciemment les personnages dans leurs déplacements, semblant être « toujours appelés par un *ailleurs* »<sup>145</sup>. L'espace de la modernité se reconnaît par son caractère transitoire, toujours en mouvement, guidé par un optimisme envers le progrès qui rend difficile tout « arrêt sur image », toute contemplation du présent. Les scènes d'errances sont un moyen pour Antonioni de ralentir la cadence afin d'encapsuler l'esprit de la modernité dans une durée cinématographique.

### **2.2.1. Michel de Certeau et les tactiques d'appropriation de l'espace**

L'errance à laquelle sont condamnés les personnages antonioniens nous inspire au premier abord à interpréter le phénomène comme le symptôme d'une aliénation. Bien que juste, cette lecture a pour effet de réduire l'œuvre à un simple discours réactionnaire, alors que la visée du cinéaste nous semble bien plus riche et complexe. Certes, la présence d'un regard critique sur certains aspects de la modernité est indéniable, mais Antonioni s'intéresse surtout aux effets que ces changements ont sur le comportement des individus – que plusieurs critiques ont restreint sous le thème de la *malattia dei sentimenti*. La lecture de Michel De Certeau nous permet de déployer l'analyse de l'errance antonionienne en des directions plus intéressantes.

---

<sup>144</sup> LEDRUT, p. 74.

<sup>145</sup> SCEMAMA-HEARD, p. 74.

Tout d'abord, il paraît particulièrement important de souligner les points de rencontre entre la pensée de Certeau et celle de Lefèbvre. Ce que ce dernier appelle « pratique spatiale », Certeau le range quant à lui sous le concept de « stratégie du pouvoir » désignant « le calcul des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir est isolable d'un "environnement" »<sup>146</sup>. Leurs idées se rejoignent surtout dans la possibilité d'une appropriation de l'espace par les sujets, qui s'opère par le « retournement des contraintes établies d'en haut contre elles-mêmes »<sup>147</sup>. En effet, alors que Lefèbvre situe toute possibilité d'opposition dans les « espaces de représentations » — c'est-à-dire dans l'appropriation de l'espace par les usagers via la fête et l'expression artistique — Certeau parle plutôt de « tactiques » que peuvent employer au quotidien les individus pour s'emparer d'un espace extérieur qui n'est pas le leur et qui a été conçu par et pour un pouvoir. Comme l'explique François Dosse dans sa biographie sur Certeau : « alors que la stratégie définit un lieu propre, une extériorité, un dehors, la tactique au contraire n'existe que dans le lieu de l'autre, sans extériorité »<sup>148</sup>. La tactique qui nous intéresse ici est celle de l'espace pratiqué par les sujets lors de leur déplacement. Dans *L'invention du quotidien*, Certeau confère un même pouvoir à la marche qu'à la parole lorsqu'il avance que « l'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (le *speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés »<sup>149</sup>. En marchant, le piéton s'approprie le « système topographique » de la ville et « réalise » l'espace de la même façon qu'un « locuteur s'approprie et assume la langue »<sup>150</sup>. Certeau tend de cette façon à souligner le rôle actif et crucial que joue le

---

<sup>146</sup> CERTEAU, p. XLVI.

<sup>147</sup> DOSSE, 491.

<sup>148</sup> Ibid., p. 497.

<sup>149</sup> CERTEAU, p. 148.

<sup>150</sup> Ibid.

piéton. Non seulement l'individu, par sa subjectivité, « actualise » les lieux stratégiques, « les fait être autant que paraître »<sup>151</sup>, mais il détient également le pouvoir de s'approprier l'espace par l'usage libre qu'il en fait, « il crée ainsi du discontinu, soit en opérant des tris dans les signifiants de la « langue » spatiale, soit en les décalant par l'usage qu'il en fait »<sup>152</sup>.

La lecture de Certeau nous permet ainsi de penser l'errance urbaine, avec ses dérives improvisées, comme un acte créateur, un vecteur d'expression permettant au sujet de s'approprier l'espace en y attribuant son propre « sens ». Comme nous l'avons vu précédemment avec le concept de médiance chez Augustin Berque, Certeau pense aussi que l'habitation de l'espace passe par l'expérience symbolique qui, dans son cas, s'actualise à travers le parcours subjectif des individus, et vient unir l'humain et son environnement. Par ailleurs, cette appropriation des lieux stratégiques va de pair avec le concept de déterritorialisation popularisé par Deleuze et Guattari, qui proposaient eux aussi des « tactiques » de territorialisation de l'espace dominé, tel que le concept de ritournelle<sup>153</sup>.

### **2.2.2. L'errance antonionienne : résistance ou aliénation ?**

Mais qu'en est-il des personnages de *L'eclisse* ? Peut-on dire qu'ils s'approprient l'espace par leurs trajectoires urbaines ? S'il est difficile d'affirmer qu'ils « transgressent » profondément ses directives stratégiques, on ne peut nier qu'ils s'« expriment » à travers lui, qu'ils le parlent. Lorsque Vittoria quitte l'appartement de Ricardo au petit matin, on la voit pendant quelques plans suivre docilement le chemin tracé des routes qu'elle emprunte.

---

<sup>151</sup> Ibid., p. 149.

<sup>152</sup> CERTEAU, p. 149.

<sup>153</sup> DELEUZE et GUATTARI, voir chapitre 11.

Son pas est léger, elle semble libérée de l'atmosphère étouffante qu'elle vient tout juste de quitter. Son moment de répit est dérangé par l'irruption de Riccardo, qui vient la rejoindre. Vittoria manifeste son déplaisir face à son arrivée en bifurquant à travers un terrain vague, comme pour marquer son désir de fuite (cf. Figure 15). Plus loin dans le récit, Vittoria et Piero s'amuse à traverser à la course les rues désertes de l'EUR, « tels deux adolescents insouciant qui feraient l'école buissonnière »<sup>154</sup>. Ils expriment par leurs mouvements une tentative de bonheur et de connexion, et ce en enfreignant les règles urbanistiques de l'espace moderne (cf. Figure 16).

D'ordre général, cependant, les personnages nous apparaissent moins comme des protestataires de l'espace abstrait que comme des victimes aliénées de celui-ci, forcées à parcourir ses lieux vides conçus davantage pour le transit des machines que des corps. Si Le Corbusier pensait les habitations comme des « machines à habiter », les urbanistes modernes concevaient les quartiers périurbains comme des « lieux à traverser ». C'est ce que déplore Henri Lefèbvre dans sa comparaison entre la ville historique (qu'il appelle aussi « ville-œuvre ») et la ville nouvelle, moderne. Selon lui, la ville historique relève davantage du concept marxiste de « valeur d'usage », « c'est-à-dire qu'elle répond à des besoins (besoin de rencontre, de rassemblement, et surtout, du *ludique*) »<sup>155</sup>. Il y oppose la ville moderne « où il n'y a plus de rues, de monuments, d'espaces communs de rencontre », où la « valeur d'usage » a été remplacée par la « valeur d'échange » propre au capitalisme, faisant de la ville nouvelle un « simple produit standardisé »<sup>156</sup>.

---

<sup>154</sup> TASSONE, p. 243.

<sup>155</sup> BUSQUET dans LETHIERRY, p. 84

<sup>156</sup> Ibid.



L'industrialisation entraîne un éclatement de la ville traditionnelle, lui impose une logique de rentabilité et de productivité qui détruit toute forme de créativité, de spontanéité, jusque dans la vie quotidienne, aliénée et marquée par une désagrégation de la vie mentale et sociale.<sup>157</sup>

À cet effet, Seymour Chatman insiste lui-aussi sur l'absence d'espaces de rencontre dans la conception de l'EUR. À défaut de se déployer dans un lieu conçu pour l'interaction sociale, comme les *piazze* qu'on retrouve au centre de Rome, la relation de Vittoria et Piero se perd dès ses premiers balbutiements dans des intersections gênant toute possibilité de connexions véritables : « the intersection evokes what is most transitory, casual, and ephemeral in our society; mere encounters, not genuine meetings »<sup>158</sup>. En effet, les usagers traversant ce paysage urbain se voient empêchés de siéger en son centre : ils ne peuvent qu'exister en « périphérie », que se déplacer en ses contours et suivre ses signes routiers afin de ne pas nuire aux mouvements des flux de circulation.

À un moment, arrêtés à une intersection, Piero prévient Vittoria qu'il l'embrassera dès qu'ils auront atteint l'autre côté de la rue. Antonioni choisit de filmer les personnages de dos, en plongée, de façon à bien mettre en valeur les lignes zébrées du passage pour piéton (cf. Figure 17). Ce choix de mise en scène n'est pas fortuit : « Aliens to the place, they need special marks – a zebra-striped zone (*passaggio zebrato* in Italian) – set parallel to the curb like long hyphens to show them where it is sage to cross. These strange marks suggest that the pedestrian is an endangered species »<sup>159</sup>. Le cadrage souligne la fragilité de leurs sentiments, mais aussi le contrôle qu'exerce l'espace sur leur relation. Dos à la caméra,

---

<sup>157</sup> COSTE dans LETHIERRY, p. 92-93.

<sup>158</sup> CHATMAN, p. 108.

<sup>159</sup> CHATMAN, p. 110.

leurs visages dérobés au regard du spectateur, ils marchent comme des condamnés. « Nous sommes à mi-chemin », dit Vittoria, en s'arrêtant au milieu de l'intersection, comme si elle prévoyait la fin inévitable de leur relation. En respectant ainsi à la lettre les signes de l'espace stratégique, les personnages semblent avoir abandonné les rênes de leur relation pour se laisser guider par l'espace, par un pouvoir extérieur, invisible, transcendant.

The streets are the natural habitat of the automobile; it is people who now have to be guided across them. [...] The stripes point with relentless and foolish dynamism. *They keep us moving*. If we take them at their own logic, we keep going around and around. Their sole concern is to get us off to other business – even if that business is itself endless and pointless.<sup>160</sup>

Le rôle narratif de l'espace ne se résume cependant pas à refléter la relation des personnages. Autrement dit, l'espace ne fait pas juste « parler » des protagonistes, ce sont aussi eux qui parlent à travers lui, en lui. L'espace s'exprime, oui, mais est également exprimé par l'« usage » qu'en font les personnages. De même, en plus d'entretenir un suspense, les paroles lancées par Piero exercent une fonction spatiale : non seulement elles raccordent symboliquement leur relation amoureuse à un point dans l'espace, qui plus est, à une intersection, mais elles subordonnent également l'évolution de leur relation à un déplacement d'un point à un autre, faisant de leur amour et de l'espace périurbain des éléments indissociables l'un de l'autre.

Leur problème de communication découle-t-il directement de cet environnement surdirectif ? L'hypothèse se défend, mais il est important de rappeler que le cinéma d'Antonioni ne se veut pas proprement sociologique, qu'il s'intéresse moins à chercher des

---

<sup>160</sup> CHATMAN, p. 111. Je souligne.

causes qu'à exprimer visuellement des rapports conflictuels. En somme, le propos central est d'abord l'incompatibilité des personnages, que le cinéaste reflète dans la mise-en-scène de cet espace qui semble empêtrer autant sur leur liberté de mouvement que leurs émotions.

Quoi qu'il en soit, malgré les contraintes infligées par l'urbanisme moderne, les personnages arrivent par moments, grâce à leur errance improvisée, à « habiter en lisse » l'espace strié de l'EUR, à se faire « nomade[s] des villes »<sup>161</sup>. Leur errance nous apparaît à l'image comme une réponse mimétique à l'apparente contingence de l'étalement urbain dans lequel ils évoluent, en cela qu'en errant les personnages ne semblent pas avoir de fin précise en tête, ne semblent pas avoir de but ou de visée autre que le mouvement. De plus, l'errance de Vittoria et Piero, par sa nature aléatoire, se perçoit non seulement comme un prolongement comportemental de la contingence propre à l'époque et son espace, mais aussi à celle des cours boursiers erratiques, dont Antonioni ne manque pas d'en souligner l'instabilité lors d'une des séquences les plus importantes du film.

### **2.3. De la *chosification* à la *désobjectivation***

On raconte souvent que l'arrivée de la technique est venue, dans l'Histoire humaine, combler le déphasage de la relation originelle entre l'être et son environnement, et cela en agissant à titre de médiateur. À cette relation être — technicité — monde, l'on peut rattacher la pensée de Lefèbvre sur l'espace néo-capitaliste moderne, et cela en remplaçant *être* par *idéologie économique* dominante et en changeant *monde* pour *monde technicisé* : idéologie économique – technicité – monde technicisée. L'idéologie, dans sa logique

---

<sup>161</sup> DELEUZE & GUATTARI, p. 601-602.

d'appréhension de l'espace, use de la technicité pour modeler le monde selon ses besoins et assurer sa propre pérennité. C'est le propre de ce mémoire de croire que l'espace moderne dépeint dans le cinéma d'Antonioni installe les personnages dans un déphasage aigu avec leur environnement. Alors qu'il est légitime de considérer la technique comme un moyen pour l'individu d'entrer dans une relation positive avec son milieu, le tout se complexifie chez l'individu moderne de l'après-guerre dont le rôle, rappelons-le, se voit réduit à un simple agent actif au sein d'un système qui le transcende. Si l'on considère la technique comme un concept offrant la possibilité pour l'humain de transformer son milieu selon ses désirs, elle agit aussi, par la même occasion, comme élément de distanciation entre les deux. Dans le contexte moderne du film, l'espace urbain se révèle comme un lieu hautement technicisé (puisque conçu selon une logique de production), ce qui a pour effet d'accentuer encore davantage l'impression de distanciation.

Les considérations d'Heidegger sur la technique comme « manifestation phénoménale de la science », ou comme « trace sensible de l'intelligible »<sup>162</sup>, ne sont pas suffisantes à notre réflexion de l'extériorité spatiale de *L'eclisse*. Certes, le rôle de la technique est bien d'être « l'adjuvant de la volonté »<sup>163</sup>, mais la réduire à un simple moyen serait de fermer les yeux sur la nature opérante de cette volonté. Comme nous l'avons vu avec Lefèbvre, le néocapitalisme est le régisseur premier de la technique, c'est en partie à travers elle qu'il arrive à imposer sa pratique spatiale et à « se rendre maître de l'extériorité »<sup>164</sup>. Dans cette chaîne de production, l'homme est positionné comme médiateur au même titre que la technique, engendrant chez lui, comme l'a pensé Marx, une aliénation déshumanisante.

---

<sup>162</sup> DULAU, p. 72.

<sup>163</sup> Ibid., p. 75.

<sup>164</sup> DULAU, p. 75.

Il s'agira, au long des pages qui suivront, de montrer, dans un premier temps, en quoi l'espace urbain représenté chez Antonioni relève de la technicité et, ensuite, de mesurer son impact sur les personnages.

### 2.3.1. De sujet à objets

*Comme l'enfant-loup devient loup à force de vivre avec eux, ainsi nous devenons lentement fonctionnels nous aussi.*<sup>165</sup>

Si la technique est un moyen pour l'homme d'entrer en relation avec son environnement et que l'urbanité moderne se révèle être un espace technicisé conçu pour l'activité économique, comment l'humain peut-il entrer en relation avec son espace vital ? Il ne le peut que par la négation de son essence. En effet, l'environnement de *L'eclisse* semble inconsciemment mener les personnages à un processus de dé-subjectivation : « ce film d'Antonioni a pour cadre l'extériorisation du rapport subjectif entre les personnages qui, de leur côté, ont *intériorisé* le cadre »<sup>166</sup>. Les lieux traversés par les personnages, autant en intérieur qu'en extérieur, sont hautement *chosifiés*. L'exemple idéal serait bien entendu l'appartement de Riccardo, qu'Antonioni nous donne pleinement à observer lors de la première séquence du film. Riccardo a tout de l'intellectuel de gauche moderne. Son appartement regorge d'objets élevant son capital culturel : son mobilier évoque des designs de haute-qualité, son bureau déborde de papiers et de livres et, surtout, plusieurs œuvres d'art siègent un peu partout dans l'espace. Ses intérêts personnels ont débordé hors de lui

---

<sup>165</sup> BAUDRILLARD, 1970, p. 18.

<sup>166</sup> DI CARLO, p. 155.

et se sont déversés partout dans son espace vital. Il semble s'être enfermé dans un système d'objets baudrillardien qui, par leur présence excessive, en viennent à occuper en entier son espace vital : « s'il y a trop d'objets, c'est qu'il y a trop peu d'espace »<sup>167</sup>.

Alors qu'à l'extérieur la volonté néo-capitaliste domine, l'espace intérieur, lui, est asservi par un excès de signes intellectuels et abstraits.

Il n'y a pas de Rédemption de l'objet, quelque part il y a un « reste », dont le sujet ne peut s'emparer, qu'il croit pallier par la profusion, l'amoncellement, et qui n'aboutit qu'à multiplier les obstacles à la relation. Dans un premier temps, on communique par les objets, puis la prolifération bloque cette communication.<sup>168</sup>

Ce mobilier qui est signe de style, ces œuvres d'art qui sont signes d'idées ou de goût, forment tout ce à quoi veut être associé Riccardo. Antonioni organise les constituants dans l'espace filmique de façon à donner l'impression que Riccardo est en voie d'être remplacé par tous ces signes. Leur fonction, d'être l'extension extérieure et matérielle de son être, semble en voie d'être entièrement réalisés. Les plans regorgent de mobiliers servant à s'asseoir – chaises, canapés. Ces derniers, dont la fonction, non utilisée, se voit soustraite de leurs formes, envahit de leur inquiétante étrangeté l'espace des cadres et n'évoque que l'absence. Riccardo nous apparaît effacé par les objets peuplant son quotidien, ces derniers apparaissent comme le « reflet de *l'éclipse des personnages* »<sup>169</sup> qui survient à la fin du film. Entourés de tout côté de ces signifiants matériels lui conférant une valeur intellectuelle ou culturelle, on le sent impuissant, figé par son incapacité à résoudre un conflit communicationnel. Dans la dynamique de sa relation avec Vittoria, il n'est plus en

---

<sup>167</sup> BAUDRILLARD, 1968, p. 178.

<sup>168</sup> BAUDRILLARD, 2000, p. 14.

<sup>169</sup> SCEMAMA-HEARD, p. 20.

mesure d'accomplir sa fonction de conjoint. Ne reste que son corps, forme humaine *afonctionnelle*.

Ricardo, tout au long de la scène, semble ne pouvoir s'empêcher de toucher ces objets : il s'accoude sur une pile de livres, il pose le bout de ses doigts sur son bureau, agrippe une toile, utilise son rasoir électrique. Il en vient même à devenir statue à deux reprises, la première sur le divan et l'autre appuyé contre une table, immobile objet humain parmi ses autres objets tout aussi inertes (cf. Figure 18). Les mouvements viennent principalement de Vittoria, qui elle « nous apparaît devant un mur ou près d'une porte, comme si elle voulait presque embrasser ces choses ou s'identifier avec elles »<sup>170</sup>. Elle aussi pose des gestes similaires, « elle s'approche des choses et les touche, en cherchant presque à s'anéantir en elles », elle semble même vouloir « devenir un cendrier »<sup>171</sup>. Ces gestuels de *chosification* reflètent une tentative de s'agencer à l'environnement, à s'y imbriquer, puisque l'habitabilité y est empêchée par le surplus d'objet et de technicités. Leur espace de vie étant envahi de technicités, leur réflexe inconscient est de se projeter en eux de façon à s'y immiscer par *mimésis*.

À l'extérieur, c'est la même histoire, comme lors de la scène où Vittoria, après avoir pourchassé les chiens de sa voisine, se retrouve dans le centre historique de l'EUR. À un moment, elle se fascine pour des « mâts qui grincent dans le vent, comme s'ils imitaient le bruissement des feuilles dans une véritable forêt »<sup>172</sup>. Son regard semble pensif, comme si

---

<sup>170</sup> DI CARLO., p. 154.

<sup>171</sup> Ibid., p. 155.

<sup>172</sup> BERNARDI, p. 114.

elle captait « le langage des objets inanimés »<sup>173</sup>. Ces poteaux métalliques nous apparaissent poétiquement comme la *chosification* moderne d'un concept organique, objets auxquelles porte notre attention Antonioni. Par la suite, c'est autour d'une statue à la gloire du passé italien que Vittoria pivote, tentant avec son regard de s'y immiscer, d'y trouver un espace qu'elle pourrait occuper. L'intensité de son regard indique qu'elle se questionne, qu'elle cherche à comprendre l'ambiguïté de sa présence phénoménale. Par son regard, geste d'empathie, elle semble vouloir emprunter la position de l'objet perçu, prendre sa place. Les personnages sont en tout temps liés « au relief que prennent les choses »<sup>174</sup>.

Alors que Riccardo se transforme en statue, Piero, lui, déborde d'une énergie agressive. Vittoria trouve chez lui « un homme qui ne discute pas, mais agit »<sup>175</sup>. Complètement obsédé par son travail à la Bourse, Piero nous apparaît comme une incarnation humaine de l'idéologie néocapitaliste l'ayant façonné. Il a parfaitement intériorisé sa fonction. Il vit, et ce même dans l'espace social, au rythme de son poste de boursier qui lui impose « toute une série de gestes, le rite du téléphone, les gestes conventionnels, les mots et les hurlements en jargon boursier »<sup>176</sup>.

La technicité moderne ne transparait pas seulement par le cadrage formel, mais aussi dans les détails et choix visuels qu'on retrouve au sein des images. Comme c'est toujours le cas avec Antonioni, le propos du film ne réside pas seulement dans la façon qu'il filme les choses, mais dans les choses filmées elles-mêmes. Il porte lentement notre attention sur

---

<sup>173</sup> TASSONE, p. 241.

<sup>174</sup> DI CARLO, p. 154.

<sup>175</sup> Ibid., p. 155.

<sup>176</sup> DI CARLO, p. 157.



des détails visuels, à tel point que le spectateur doit s'habituer à interroger l'arrière-plan pour comprendre davantage l'histoire. Il use de l'arrière-plan comme moteur narratif. Ce que le film dit, il le dit davantage par ce qu'il montre que par les dialogues. « [The subject] is always depicted, never pronounced »<sup>177</sup>. Comme nous l'avons vu, la métonymie est l'une des rhétoriques cinématographiques préférées d'Antonioni. En situant les scènes dans un contexte physique à la fois réaliste et accentué, il arrive à exprimer la visée de son propos par la focalisation apportée aux éléments de l'espace : « [The objects] do not abstractly symbolize flimsy modernity: they are themselves concrete examples of it »<sup>178</sup>. Les éléments du cadre nous inspirent rarement une analyse purement symbolique, qui aurait pour effet de nous distancer de la réalité spatiale des images. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, ce travail associatif visuel s'exerce entre le corps des personnages et les divers éléments de l'espace urbain. La fameuse séquence finale de *L'eclisse* vient radicalement chambouler cette approche. Alors que l'orientation narrative connaissait jusque-là pour vecteur principal les personnages de Vittoria et Piero, Antonioni nous offre une finale sans aucune résolution traditionnelle narrative pour les sujets. Il n'y aura pas de rendez-vous, ce qui n'empêche pas Antonioni et sa caméra de terminer le film. « The seven minutes have been called abstract, but this is not really so. All of the objects that I show have significance. These are seven minutes where only the objects remain of the adventure; the town, material life, has devoured the living beings »<sup>179</sup>. L'attention qui était portée sur la relation entre les personnes et l'espace est abolie ; la *chosification* du point de vue narratif est accomplie. Les images montrées nous ramènent à des endroits de l'EUR visités par les

---

<sup>177</sup> CHATMAN, p. 66.

<sup>178</sup> CHATMAN, p. 69.

<sup>179</sup> Ibid., p. 80.

personnages, des coins de rue précis, des bâtiments en construction : « nous reconnaissons cette route, un bidon d'eau dans lequel Vittoria a jeté un petit morceau de bois et nous revoyons une boîte d'allumettes près de ce petit morceau de bois. Mais les gestes de l'être humain qu'était Vittoria n'y sont plus : seules restent les choses »<sup>180</sup>. Le temps narratif laisse place à un temps purement cinématographique de contemplation d'un espace où l'humain est *l'étranger* et où l'attention portée sur les événements se décale sur les objets et personnes qui occupent le quartier<sup>181</sup>. C'est ainsi qu'Antonioni représente ce « processus de réduction de l'homme, du sujet, à la chose »<sup>182</sup>. La solution à l'impossibilité de Vittoria et Piero de s'intégrer dans leur environnement aura été d'en disparaître complètement, de s'en dissoudre et non plus d'agir en lui<sup>183</sup>.

## 2.4. Une temporalité crépusculaire

Ce mémoire jusqu'ici a porté sur l'espace, mais aurait tout aussi bien pu porter sur le temps. Ils sont, après tout, indissociables. Résumer le cinéma d'Antonioni uniquement à des corps qui traversent un espace serait une simplification aberrante, car on ne peut « dire que notre corps est *dans* l'espace ni d'ailleurs qu'il est *dans* le temps. Il *habite* l'espace et le temps. »<sup>184</sup>. On reconnaît son cinéma par l'effet de « temps vécu » que nous manifestent ses images, trait qu'il partage avec certains de ses contemporains tels que Ozu, Tarkovsky et Bergman. Ils arrivent tous à créer cet effet par une mesure atypique des plans filmiques : les plans sont longs, certes, mais paraissent surtout longs parce qu'ils dérogent aux règles

---

<sup>180</sup> DI CARLO, p. 154.

<sup>181</sup> CHATMAN, p. 82.

<sup>182</sup> DI CARLO, p. 154.

<sup>183</sup> Ibid., 154.

<sup>184</sup> MERLEAU-PONTY, 2010, p. 822.

narratologiques classiques : ils commencent « trop tôt » et se terminent « en retard »<sup>185</sup>. Le cinéma classique, que Deleuze situait comme relevant de l'image-mouvement, employait les plans tournés et montés comme moteur narratif : ils se devaient de faire avancer le récit, ne serait-ce qu'en fournissant des informations mineures. Toujours selon lui, le cinéma moderne serait né aux suites de la Seconde Guerre mondiale, évènement entraînant une mutation dans son essence même : de l'image-mouvement naît l'image-temps. Le néo-réalisme italien en est son créateur, avec ses cinéastes révolutionnaires tels que Rossellini, Visconti et De Sica. Ce mouvement est caractérisé par son primat pour les « situations purement optiques et sonores, bien que le son synchrone ait manqué aux débuts du néo-réalisme), qui se distinguent essentiellement des situations sensori-motrices de l'image-action dans l'ancien réalisme »<sup>186</sup>. De l'action, le cinéma passe à la contemplation, à une présence passive qui vient rejoindre, pour la première fois, l'expérience interne du spectateur : « le personnage [devient] une sorte de spectateur »<sup>187</sup>. Plutôt qu'être maintenu dans une action, le personnage se voit donc « livré à une vision » homologue à celle du spectateur, lui permettant d'accéder à l'environnement filmique et le réfléchir.

Sans doute aucun autre cinéaste qu'Antonioni n'a su mieux saisir les possibilités offertes par le « *cinéma du regard* »<sup>188</sup>. Lui-même garant du néo-réalisme au début de sa carrière, il s'en est distancé avec *L'Avventura* dans lequel les ouvriers et les ruines ont été substitués

---

<sup>185</sup> Bien entendu cela est relatif, comme l'explique Antoine Gaudin : « (Un plan) ne paraîtra long qu'en relation avec l'action qu'il accueille, et en fonction de l'horizon d'attente du spectateur, qui évalue souvent cette longueur en fonction de critères usuels forgés par le cinéma narratif dominant. » (p.139)

<sup>186</sup> DELEUZE, 1985, p. 9.

<sup>187</sup> Ibid.

<sup>188</sup> CHATMAN, p. 242.

par la bourgeoisie et la modernité du Miracle économique. Du mouvement, il a cependant conservé l'approche temporelle et son souci du regard.

La pratique antonionienne du temps narratif atteint son apogée lors de la séquence finale de *L'eclisse*. Dans les scènes qui l'a précède, les deux personnages se montrent pour la première fois amoureux, après une heure et demie d'incommunicabilité. On les voit rire ensemble, s'embrasser, se tenir par les yeux. Ce changement de cap radical dans leur relation nous donne l'impression qu'ils performant une scène de leur amour potentiel. Ils se laissent, finalement, le regard grave, avec la promesse de se revoir le soir même à vingt heures à leur endroit de rencontre habituel de l'EUR. Les dernières images qui nous est donné d'eux se réfléchissent par un même regard partagé : Piero, figé à son bureau, perdu dans ses pensées et Vittoria, agrippé à une clôture, affichant le visage d'une femme qui réalise quelque chose que le spectateur ne sait pas encore.

La séquence finale s'ouvre sur une vue d'ensemble familière de l'EUR : on y voit les arbres symétriquement alignés, les bâtiments d'habitations, un immeuble en construction et en arrière-plan la fameuse tour d'eau en forme de champignon. Les plans suivants nous ramènent à plusieurs endroits visités par les personnages : un amoncellement de matériaux de construction, l'immeuble en construction, le baril d'eau où Vittoria a jeté son bout de bois, un passage pour piétons, etc. Une musique énigmatique s'élève et les plans deviennent de plus en plus abstraits. Les personnages ne sont toujours pas arrivés, la caméra semble les attendre patiemment, les chercher. Nous croyons apercevoir Vittoria de dos en une femme blonde, mais non, ce n'est pas elle. Un homme en complet noir rappelant Piero passe, mais non ce n'est pas lui. Le vent se lève, la caméra passe le temps en nous montrant des myriades de fourmis au travail sur l'écorce d'un arbre, puis elle se réfugie

ensuite en hauteur nous donner un plan d'ensemble du coin de rendez-vous. Peut-être qu'elle pourra les apercevoir de là-haut, mais non. Entre-temps, le baril s'est troué et son eau s'écoule jusqu'au trottoir. Un peu plus loin, Antonioni nous offre des plans d'inconnus, figés sur place, qui semblent attendre quelque chose : un ami ? Un taxi ? Les personnages ? Un autobus s'arrête. Les personnages n'en sortent pas. La caméra suit plutôt un homme lisant un article de journal traitant de la menace nucléaire (*LA PACE È DEBOLE* – nous dit le titre). Les lampadaires s'allument, un ultime autobus s'arrête, les personnages n'en descendent pas pour la dernière fois. Nos inquiétudes se confirment : ils ne viendront pas.

De sujets prolétaires dans *Il Grido*, aux bourgeois de *L'avventura* et *La Notte*, Antonioni termine le troisième film de sa tétralogie par une désobjectivisation totale. Il filme l'absence des personnages « par le biais de choses inanimées »<sup>189</sup>. Les personnages ont pris le contrôle de leur destin en s'éclipsant du dénouement attendu ; une réaction imprévue, sans doute inspirée d'une époque désorientante par son indétermination. Ces derniers évacués, nous devenons les seuls et uniques spectateurs de ce monde en transition.

Quelle qu'en soit l'interprétation, ce poème-documentaire fulgurant sur l'absence et l'obscurité qui conclut le film a le mérite de ramener l'attention du spectateur au milieu et au contexte économique qui conditionnent les rapports humains, non seulement le rapport sentimental entre homme et femme, mais aussi, comme le suggère Kezich, le rapport entre les personnes et les aspects infinis de la réalité.<sup>190</sup>

---

<sup>189</sup> TASSONE, p. 246.

<sup>190</sup> Ibid., p. 247.

### **2.4.1. L'image-cristal chez Antonioni : entrelacement du présent et du futur**

La disparition des protagonistes du récit enclenche un changement inédit au sein de la narration, comme l'observe Chatman : « the film is denarrativized, and another kind of time, descriptive or expository, takes over. An open-ended ellipsis occurs- the fictional story ends, although the movie continues for another seven minutes »<sup>191</sup>. Un tel décalage narratif propose au spectateur de vivre sans entrave l'environnement de l'EUR : en « dénarrativisant » l'histoire du film, Antonioni en libère l'espace dans sa durée. Jusqu'alors le film entretenait une temporalité ancrée dans le présent des personnages. Leur disparition soudaine a pour effet de décentrer cette temporalité vers un présent davantage orienté vers un futur inquiétant.

Mais avant toute chose, qu'en est-il du passé ? Du néo-réalisme au cinéma d'Antonioni dans *L'eclisse*, l'approche contemplative du temps est demeurée, mais la nature de l'espace filmique, elle, a changé. L'urbanité moderne a pour différence avec l'Italie de l'immédiate après-guerre un désir de rupture avec le passé. La convergence dans le temps de la montée en force de la science et d'un nouveau capitalisme a inspiré un souffle d'optimisme face au progrès. Pour avancer, le progrès doit impérativement focaliser ses énergies sur le nouveau, sur le futur. Cette rupture avec le passé se manifeste en urbanisme par l'agencement de l'architecture moderne avec les nouvelles techniques de division de l'espace. En ce sens, l'EUR est un lieu dont le passé a été déterritorialisé, effacé. Les images que nous dévoile Antonioni du quartier lors de la dernière séquence n'appartiennent

---

<sup>191</sup> CHATMAN, p. 80.

qu'à la modernité, évoquant de ce fait le futur. Toutes les constructions pouvant faire référence au passé de l'EUR ont été spécialement omises du cadre : le *Palazzo dei Congressi*, le *Museo della Civiltà Romana*, le *Palazzo della Civiltà del Lavoro*, etc. Il n'y a que l'espace moderne qui y transparait.

Au fil des minutes, les plans qui se succèdent indiquent petit à petit le passage du temps narratif : l'eau (symbole de la durée<sup>192</sup>) s'écoule de plus en plus du baril, les rues se vident, un employé de la ville vient mettre fin à l'arrosage de l'herbe pour la journée, la lumière s'affaiblit et, finalement, les lampadaires s'allument pour la nuit. Ce temps ressenti est accompagné au cours de sa durée d'un sentiment grandissant de confusion et d'inquiétude : on réalise que la disparition de Piero et Vittoria est définitive. Graduellement, le spectateur dirige son attention vers la suite des choses, vers le futur : il y a d'abord un « quand vont-ils arriver ? » qui se termine en « vont-ils se revoir un jour ? ». Le film le laisse sur une double ouverture : dans un premier temps, sur l'espace vide et désert de l'EUR, puis, deuxièmement, sur une fin ouverte qui le contraint à combler lui-même les vides, à extirper des images qu'on lui montre une idée du futur des personnages. L'insistance d'Antonioni sur les divers éléments de l'environnement nous amène à vraiment vivre l'espace, à se projeter dans le néant de ses images dépouillé d'un centre narratif. Cette déliaison de l'image et des personnages participe à l'effet imprévisible, contingent du montage, orchestré selon une logique que le spectateur n'arrive plus à appréhender, faute de repère. L'inquiétante étrangeté qui en résulte se déverse sur la perception que nous avons des lieux. Ce quartier nouvellement conçu, produit d'une esthétique et d'une pensée réprimant son

---

<sup>192</sup> « L'eau représente la durée. Les cours d'eau occupent une place privilégiée dans les mythes, parce qu'ils représentent le monde en train de s'actualiser par la durée ». Dans SERVIER, p. 1150.

passé, est si désarmant qu'il donne l'impression d'un non-lieu temporel, d'un espace de non-temps. Comment appréhender l'avenir si notre passé est manquant ? Si la dimension temporelle nous précèdent manque ? Ce présent sans passé, a-t-il un futur ?

Par ces lieux déserts, par cette « suspension de présence humaine »<sup>193</sup>, Antonioni nous donne à voir les choses pour elles-mêmes, à voir avec plénitude « un autre temps que le temps humain », qu'on pourrait qualifier de « temps du monde ». En d'autres mots, il nous donne des « images-temps ». Il serait cependant plus approprié de les qualifier d' « images-cristal » dont le dédoublement entre l'actuel et le virtuel se situerait plutôt dans le présent et le futur, au lieu du passé.

Voilà ce qu'on voit dans « l'image-cristal », la « perpétuelle fondation du temps », le fait que le passé se crée dans le présent, en *même temps* que le présent. Le temps n'est pas chronologique, le passé n'est pas radicalement postérieur au présent, il n'y a pas de phases du temps séparées et successives, mais une co-extension du temps passé/présent/avenir. C'est la grande thèse bergsonienne : le passé coexiste avec le présent qu'il a été et de même l'avenir s'ouvre dans le présent, le présent est déjà l'élan vers l'avenir, c'est en ce sens que le présent « passe » à la fois vers le passé et vers l'avenir.<sup>194</sup>

L'absence d'un passé donne à cet « élan vers l'avenir » un caractère anxiogène. Antonioni arrive à ce résultat en installant l'image virtuelle (le futur) au sein même de l'image actuelle (le présent) dans une sorte de coexistence créé par les images. Cette double expression temporelle du présent vers un avenir trouve son expression active dans les divers bâtiments qu'on retrouve dans l'image, notamment dans les nombreux plans d'un bâtiment en construction (cf. Figure 19), qui s'édifie dans le cadre comme l'inquiétante matérialisation

---

<sup>193</sup> MONTEBELLO, p. 99.

<sup>194</sup> MONTEBELLO, p. 118.



d'un devenir-moderne en pleine transition : « Of all the images in the concluding section of the film, that of the unfinished building veiled in straw matting is the most disquieting. What it seems to say is, "I represent the future, not only its architecture but all its shapeless menace." »<sup>195</sup> . Le spectateur, comme les personnages avant lui, se voit imposer l'expérience spatio-temporelle d'un futur en voie d'apparaître, lui transmettant le pouvoir d'une prescience empirique.

Les chantiers et édifices en construction sont fréquemment présents dans les films d'Antonioni. Comme l'observe José Moure, les personnages antonioniens se meuvent souvent « dans le prolongement de ces zones périphériques qui déploient leurs terrains vagues, en démolition ou en construction, sur les marges des mutations de la cité moderne (mutations dans l'espace et dans le temps) et à travers lesquelles la ville antonionienne ne s'expose plus que sur le mode de l'inachèvement, de la non-appartenance, de la dégradation ou de la suspension ».<sup>196</sup>

Cette figure inachevée nous permet d'accéder à la perception du temps dans son mouvement, dans son élan vers une forme pas encore atteinte, mais imminente. Cette perception paradoxale du *mouvement figé* instaure dans l'atmosphère des plans et des lieux l'idée d'un présent dont la durée serait aspirée vers un *à-venir* certain, assimilant les images à la conception de la durée chez Bergson. En effet, l'expérience psychologique de la durée au cinéma permet l'épreuve « d'un « passage », d'un « changement », d'un devenir, mais d'un devenir qui dure, d'un changement qui est la substance même »<sup>197</sup>. La photographie pourrait très bien représenter l'image d'un bâtiment en construction figé dans son devenir, mais seul le cinéma peut nous permettre d'accompagner le bâtiment dans sa durée évolutive, d'ouvrir une brèche reliant notre temporalité à la sienne. La durée bergsonienne approuve

---

<sup>195</sup> CHATMAN, p. 66.

<sup>196</sup> MOURE, 2014, p. 52.

<sup>197</sup> DELEUZE, 1998, p. 29-30.

la conciliation de deux caractéristiques a priori incompatibles : la continuation et l'hétérogénéité. Elle présente en son sein «une succession purement interne, sans extériorité» qui s'associe à «l'espace, une extériorité sans succession»<sup>198</sup>.

Entre les deux se produit un mélange, où l'espace introduit la forme de ses distinctions extrinsèques ou de ses «coupes», homogènes et discontinues, tandis que la durée apporte sa succession interne, hétérogène et continue. Alors nous sommes capables de «conserver» les états instantanés de l'espace, et de les juxtaposer dans une sorte d'«espaces auxiliaires»; mais aussi nous introduisons dans notre durée des distinctions extrinsèques, nous la décomposons en parties extérieures, et l'alignons dans une sorte de temps homogène.<sup>199</sup>

Dans son ouvrage *La perception du changement*, Bergson avance qu'il «n'y a jamais d'immobilité véritable»<sup>200</sup>. L'appareil cinématographique est l'instrument qui donne raison à sa philosophie et nous permet, par le dédoublement des images-cristal qu'il crée, d'en arriver à la même conclusion que lui : «le mouvement est la réalité même».

On retrouve également ce double mouvement des images dans les plans de bâtiments construits, finis. À quelques reprises lors de la séquence finale, la caméra fixe son objectif sur un édifice à habitations blanc typique du Style international. La simple présence de l'objet architectural dans le cadre relève en soi d'une image cristal. En effet, un tel bâtiment renferme en lui une double-temporalité (présent et futur), présente dès la genèse dans le travail des architectes, comme l'affirme les créateurs du mouvement, «le Style International existe déjà dans le *présent*; il n'est pas simplement quelque chose que *l'avenir* nous réserve»<sup>201</sup>. Dans un des passages les plus évocateurs de la séquence,

---

<sup>198</sup> Ibid., p. 30.

<sup>199</sup> DELEUZE, 1998, p. 30.

<sup>200</sup> BERGSON, p. 21.

<sup>201</sup> HITCHCOCK, p. 29. Je souligne.

Antonioni fait succéder une série de plans se resserrant de plus en plus sur un des côtés de l'immeuble en question (cf. Figure 20). Le premier plan le cadre en vue d'ensemble. La majorité du champ est occupé par des arbres de l'EUR, nous permettant de le situer dans l'espace. Les arbres disparaissent du second plan, beaucoup plus rapproché celui-là, mais la présence de deux fenêtres à la droite du cadre nous permettent encore d'accorder la forme à une fonction et d'ainsi savoir qu'il s'agit d'un bâtiment. Finalement, les deux derniers plans, très serrés, nous révèlent un portrait de formes géométriques abstraites (évoquant le mouvement artistique du futurisme) duquel ne peut être tiré aucun contexte réaliste. Le ciel est indiscernable d'une toile blanche, et le bâtiment, lui, de formes qui seraient peintes en gris. Ce glissement de sens donné par la succession des plans se vit comme « la projection dans l'espace d'un modèle de construction artificiel, d'un leurre constamment menacé de se déréaliser et de s'évanouir »<sup>202</sup>. Le bâtiment, décontextualisé par ce « cut zoom avant », aboutit à une dénaturation de son essence par l'abstraction de ses formes qui, du même coup, l'amène à sa *dé*-temporalisation. Ces plans relèvent de ce que José Moure nomme la « ville-maquette »<sup>203</sup> antonionienne, en cela qu'en dégagant les formes architecturales de leur contexte spatial, le cinéaste évoque la problématique du regard de l'architecte moderne. C'est en effet dans la modernité que s'est répandu l'usage de la maquette dans le travail de l'urbaniste. Cet outil connaît bien des avantages, mais a notamment eu pour conséquence l'adoption par le concepteur d'un point de vue aérien, presque divin, occasionnant chez lui

---

<sup>202</sup> MOURE, 2014, p. 74.

<sup>203</sup> Ibid.

une distanciation objective sur les lieux de vie qu'il conçoit, qui eux seront subjectivement vécu et expérimenté à échelle humaine<sup>204</sup>.

Par ces images, nous faisons l'expérience d'un *hyper*-présent, d'un environnement qui semble chercher à provoquer le futur, à le trainer jusqu'au présent, ou bien à propulser le présent vers un avenir qui paradoxalement ne peut être atteint. L'architecture moderne (et puis post-moderne) tendait en quelque sorte à *prévoir* le futur en l'inventant dans le présent, et du même coup à engendrer un *nouveau passé*. Cette obsession moderne pour l'*à-venir* et pour le changement, ne résulte qu'en plus d'ambiguïté et d'inquiétude. Dans la modernité antonionienne, « le devenir n'a plus de « fin », de finalité, d'orientation et de sens évidents et perceptibles »<sup>205</sup>. Cela dit, comme l'a observé Cerateau, le grand oublié de cette idéologie structurante est l'espace lui-même, subordonné à cette ambition démesurée de projection temporelle : « Enfin, l'organisation fonctionnaliste, en privilégiant le progrès (le temps), fait oublier sa condition de possibilité, l'espace lui-même, qui devient l'impensé d'une technologie scientifique et politique ».<sup>206</sup>

---

<sup>204</sup> Un exemple extrême des conséquences occasionnés par ce phénomène réside en la ville de Brasilia, au Brésil. Ville-maquette par excellence, dont la « perfection » formelle nuit à l'expérience empirique et quotidienne de l'espace.

<sup>205</sup> LEFÈBVRE, 1962, p. 226.

<sup>206</sup> DE CERTEAU, p. 144.

### **CHAPITRE III :**

#### ***IL DESERTO ROSSO* ET L'EXPÉRIENCE CINÉMATOGRAPHIQUE DE L'ESPACE INDUSTRIEL**

Le premier film couleur d'Antonioni demeure une œuvre à part dans sa filmographie. Dernier film italien avant un long exode de 18 ans — où il tournera en Angleterre, aux États-Unis, en Espagne et même en Chine communiste — *Il deserto rosso* est sans doute, d'un point de vue technique, son plus expérimental. Bien qu'il partage plusieurs des caractéristiques de ses trois films précédents (la présence de Monica Vitti, le thème de l'aliénation moderne...), le film fait montre, dans sa mise en scène, d'une volonté du réalisateur d'explorer en profondeur les potentialités d'expressions du langage cinématographique. Ce qui frappe d'emblée est bien entendu la couleur, particularité qui a le plus fait couler d'encre à la sortie du film. Antonioni ne s'est pas contenté de sa présence naturelle. Il a plutôt tenté d'exploiter, par l'entremise de techniques que nous aborderons sous peu, sa faculté à occuper un rôle narratif central. Ses explorations l'ont aussi mené à complexifier son rapport à la profondeur de champ. À ses traditionnels plans perspectifs à grande zone de netteté, il propose de surcroît des plans à l'espace visuel beaucoup plus comprimé, voire complètement fermé. Enfin, *Il Deserto rosso* marque pour Antonioni une nouvelle approche du traitement sonore. Bien que les sons ambiants aient toujours eu une valeur expressive importante dans son œuvre, jamais auparavant n'ont-ils été utilisés pour articuler l'intériorité d'un protagoniste.

Ces trois techniques langagières sont interreliées au sein d'un même système d'énonciation : la subjective indirecte libre. Popularisé par Pasolini, ce modèle narratif est

le pendant cinématographique du concept littéraire « discours indirect libre », procédé où s'entremêlent dans une prose la subjectivité d'un personnage et le point de vue objectif du narrateur. José Moure a recours à ce terme pour parler du « subtil déphasage qu'Antonioni instaure entre les regards des personnages [...] et les plans sur ce qu'ils sont censés regarder »<sup>207</sup>. Bien que les plans purement subjectifs existent chez Antonioni, ce dernier préfère le plus souvent situer son appareil dans un entre-deux :

[...] alors qu'on s'attendrait à ce que la caméra adopte le point de vue subjectif du personnage, à aucun moment ce qui est montré ne peut être strictement rapporté au regard subjectif [du personnage] qui est toujours présent dans le champ ou sur le point d'y entrer. Pourtant, l'impression d'une vision subjective subsiste, insiste, comme si le narrateur montrait le monde à travers le regard d'un personnage sans pour autant adopter directement son point de vue.<sup>208</sup>

Obscur et difficile à définir, ce procédé n'en est pas moins hautement important. Dans ses écrits sur le cinéma de poésie, Pasolini prend son compatriote comme exemple pour définir le phénomène. Il distingue chez Antonioni deux procédés par lesquels la « conscience-caméra » opère un agencement où le regard subjectif du personnage « entre dans un rapport indirect libre avec la vision du cinéaste »<sup>209</sup>. Le premier se constate dans « le rapprochement successif de deux points de vue [d'une] même image » qui détonnent subtilement par une différence d'angle ou d'objectifs. Le deuxième procédé se définit en « la technique qui consiste à faire entrer et sortir les personnages du cadre », faisant du montage « une série de tableaux »<sup>210</sup> qui, à la fois, « préexistent » et « subsistent »<sup>211</sup> à l'entrée et au départ des personnages de l'espace filmique.

---

<sup>207</sup> MOURE, 2001, p. 128.

<sup>208</sup> Ibid.

<sup>209</sup> Ibid., p. 129.

<sup>210</sup> PASOLINI, p. 148.

<sup>211</sup> MOURE, 2001, p. 130.

Cependant, dans le cas de *Il deserto rosso*, la subjective indirecte libre ne se résume pas qu'à ces deux procédés, mais occupe également deux fonctions distinctes qui toutefois se rejoignent en un tout. Elle sert, dans un premier temps, à représenter par la mise en image de son *inhabitabilité* la violence affective que l'environnement fait subir à Giuliana (à travers le traitement des couleurs, mais aussi des sons). Dans un second temps, elle rend visible l'effet de déphasage vécu par le personnage lors de ses crises. Dès la première scène, l'environnement représenté semble indissociablement lié à l'expérience qu'en a Giuliana, de telle façon qu'on peut considérer la morosité extrême du décor comme relevant davantage d'une extériorisation expressive de l'aliénation du personnage que d'une représentation réaliste de l'espace. Antonioni a souvent réitéré en entrevue que le sujet principal du film est « surtout une question d'adaptation ». Selon lui, « il y a des gens qui s'adaptent et d'autres qui ne l'ont pas encore fait, car ils sont trop liés à des structures, ou des rythmes de vie, qui sont maintenant dépassés. C'est le cas de Giuliana »<sup>212</sup>. C'est ainsi dans le caractère inhabitable des paysages de Ravenne qu'ont été matérialisées à l'écran les difficultés d'adaptations de Giuliana. Nous aborderons pour commencer la relation du cinéaste italien avec la couleur, puis nous tenterons d'établir un portrait de sa portée expressive dans le film.

### **3.1. Les visées du traitement chromatique**

Les motivations d'Antonioni derrière son portrait glauque et funeste de la périphérie industrielle de Ravenne sont plus nuancées que ce qu'on pourrait croire. Il considérait comme « trop simpliste » l'interprétation voulant que son film ne soit qu'une accusation de

---

<sup>212</sup> ANTONIONI, 2003, p. 221-222.

« ce monde industrialisé, inhumain, où l'individu est écrasé et conduit à la névrose »<sup>213</sup>. Il a à ce propos déclaré à de nombreuses reprises que son intention était, au contraire, « de traduire la beauté de ce monde, où même les usines peuvent être très belles. La ligne, les courbes des usines et de leurs cheminées, sont peut-être plus belles qu'une ligne d'arbres, que l'œil a déjà trop vue »<sup>214</sup>. En tant qu'homme moderne, Antonioni était résolument « pour le progrès », ce qui ne l'empêchait pas d'être lucide à l'endroit des lourdes conséquences qu'engendrait ce progrès : « je m'aperçois qu'il provoque des crises, par sa violence. C'est cependant la vie moderne, le « demain » qui frappe déjà à notre porte »<sup>215</sup>. Ce « demain » moderne déjà présent, aussi artificiel et nocif qu'il soit, entraîne des changements à l'esthétique du paysage périurbain qu'Antonioni admirait, notamment par ses nouvelles propositions de couleurs.

À la fin du siècle dernier et au début de celui-ci, quand le monde a commencé à s'industrialiser, les usines étaient de couleurs neutres : grises, noires. Aujourd'hui beaucoup d'entre elles montrent des couleurs très vives. Même les conduites d'eau, d'électricité, de vapeur, sont colorées.<sup>216</sup>

Cette contradiction entre beauté et dévastation est au centre de son approche à la couleur. Afin d'exprimer ce contraste, Antonioni a littéralement peint le réel : « In *Red Desert*, I had to change the very face of reality, the color of the water, the roads, the landscapes, I had to paint them, literally »<sup>217</sup>. En empruntant cette méthode peu conventionnelle, il reproduisait les conséquences néfastes de l'industrialisation sur la nature périurbaine — ce

---

<sup>213</sup> ANTONIONI, 2003, p. 221.

<sup>214</sup> Ibid.

<sup>215</sup> Ibid., p. 252.

<sup>216</sup> Ibid., p. 249.

<sup>217</sup> BRUNETTE, p. 91.

À cet effet, il est intéressant de noter que ce procédé ne fût pas sans anicroches : « I painted an entire woods gray to make it look the color of cement, and it rained and all the color got washed away. Three days and three nights of word down the drain ».



qui n'est pas sans rappeler la façon dont il s'était inspiré du « langage géométrique » de l'architecture moderne pour cadrer certains plans de *La Notte*. Ce procédé lui a notamment valu l'épithète de « cinéaste-peintre »<sup>218</sup>, sobriquet qu'il a lui-même confirmé indirectement : « I want to paint the film as one paints a canvas; I want to invent the colour relationships, and not limit myself by photographing only natural colours »<sup>219</sup>. Fasciné d'architecture, le cinéaste italien a toujours également nourri un amour pour la peinture. D'ailleurs, plusieurs des plans urbains de *L'Avventura* ont été directement influencés des œuvres métaphysiques du peintre Giorgio De Chirico, notamment les tableaux *La matinée angoissante* (1912) et *Place d'Italie* (1913). Cela dit, si *Il deserto rosso* ne semble pas contenir de référence à des peintres connus, l'utilisation qu'Antonioni fait de la peinture s'apparente à celle de l'expressionnisme. Ce mouvement artistique avait pour visée de peindre une vision subjective du monde. Antonioni, en peignant l'espace extérieur selon l'image névrosée qu'en a son personnage principal, participe de cette subjectivation.

Si Antonioni, en peintre, a colorié la réalité (les murs, les maisons, les arbres, les prés, jusqu'aux fruits exposés sur un étal), c'est parce qu'il voulait qu'il n'y eût dans le cadre que les couleurs qui le serviraient, non pas celles de la réalité, mais celles qui *expriment* la vision du monde Giuliana.<sup>220</sup>

Cela dit, si la couleur est utilisée à des fins expressives, elle évoque également la peinture abstraite dans sa visée antiréaliste. Cette influence vient s'agencer à l'attention particulière d'Antonioni pour la géométrie jusqu'à rendre exponentielle l'importance de l'environnement immédiat dans le cadre et, par conséquent, le récit.

---

<sup>218</sup> TASSONE, p. 260.

<sup>219</sup> CHATMAN, p. 131.

<sup>220</sup> TASSONE, p. 261.

though the abstract linear beauty and signification of the monochromatic shapes and forms are still there [...], such forms are even more emphatic when embodied in vibrant blues, reds, and yellows. [Color] here becomes a kind of apotheosis of formalist *abstraction*, [...] thus ironically enhancing the expressivity of line, shape, and form, and thus inevitably diminishing the importance of narrative and character-driven drama.<sup>221</sup>.

Plusieurs critiques ont tôt fait d'appréhender les couleurs du film en leur assignant des fonctions métaphoriques. Cela pose, encore une fois, la question de l'interprétation de l'environnement dans la mise en scène. Est-ce que l'usage de la couleur doit-être *lu* à travers une relation métonymique, où son sens découlerait d'une relation de contiguïté avec le personnage, comme certaines associations métonymiques relevées au premier chapitre entre Lidia et l'architecture de *La Notte* ? Ou bien, gagne-t-elle davantage à être approchée de façon sémiologique, comme l'avance Roberto Campari en reprenant les propos de Lee Rifkin ? : « [Les] couleurs de *Il deserto rosso* sont utilisées comme des signes et des symboles. Ainsi la flamme jaune de la première scène est un signe, non seulement responsable de la pollution de l'air, mais aussi de l'agression constante du monde contemporain contre la psyché de Giuliana »<sup>222</sup>. Cette dernière approche nous semble la plus justifiée. Après tout, même Antonioni parle en ce sens lorsqu'il déclare avoir « teint l'herbe qui entoure la baraque au bord du marais pour renforcer le *sens* de désolation, de la mort »<sup>223</sup>. Dans le même ordre d'idée, d'autres théoriciens, comme Alain Bonfand, voient les couleurs du film comme des « couleurs symptômes » qui se manifestent dans cette « tragédie de paysage qui est d'abord une tragédie intérieure »<sup>224</sup>. Si Bonfand traduit le rouge, prédominant dans plusieurs scènes, en « la couleur d'un désir malade », le jaune

---

<sup>221</sup> BRUNETTE, p. 91.

<sup>222</sup> DI CARLO, p. 311.

<sup>223</sup> ANTONIONI, 2003, p. 228. Je souligne.

<sup>224</sup> BONFAND, p. 18.

est pour lui le signe de la contagion : « pavillon jaune des épidémies, levée des couleurs pour l'angoisse, fumée jaune que, à la fin du film, les oiseaux ont appris à contourner »<sup>225</sup>. Enfin, la couleur verte, « flottante, insistante » est pour lui celle « de l'anxiété diffuse » qui hante même les plans où elle n'apparaît pas, comme dans l'herbe charbonneuse dont parle Antonioni.

Il ne faudrait cependant pas tomber dans le piège de la surinterprétation qui écarterait la simple volonté esthétique, comme le pense Peter Brunette.

In general, though, it seems useless to attribute *specific* symbolic meanings to specific colors as they appear throughout the film, as many critics of Antonioni have been unable to keep themselves from doing. It seems much more profitable to think of these colors in a suggestive, vaguely emotional way, as an enhancement of the graphic element, rather than as deliberately schematic, preordained to suggest detailed concepts or themes.<sup>226</sup>

### **3.1.2. La fonction psychophysique de la couleur**

Le travail langagier accompli par la couleur relève ainsi d'un amalgame de fonctions à la fois représentatives et esthétiques. À ces dernières, nous proposons l'ajout d'une fonction sensorielle intradiégétique qui se déploierait dans l'influence psychologique qu'exercent les couleurs sur Giuliana et sur sa relation avec son milieu. Une telle approche analytique du rôle de la couleur est justifiée par le grand intérêt qu'Antonioni montrait pour ses effets sur l'être humain, comme le démontre cet extrait de son entrevue avec Jean-Luc Godard à la Mostra de Venise :

---

<sup>225</sup> Ibid., p. 19.

<sup>226</sup> BRUNETTE, p. 92.

Vous savez qu'il existe une psychophysiologie de la couleur ; des études, des expériences ont été faites à ce sujet. On a peint l'intérieur de l'usine que l'on voit dans le film en rouge ; quinze jours plus tard, les ouvriers se battaient entre eux. On l'a repeint en vert pâle, et tout le monde a vécu en paix. L'œil des ouvriers doit se reposer.<sup>227</sup>

Pour expliquer cette fonction, nous nous rapporterons aux écrits de Merleau-Ponty sur l'influence psychique et sensorimotrice de la perception chromatique. Dans son ouvrage majeur *La phénoménologie de la perception*, le philosophe avance que

[dans] l'ensemble le rouge et le jaune sont favorables à l'abduction, le bleu et le vert à l'adduction. Or, d'une manière générale, l'adduction signifie que l'organisme se tourne vers le stimulus et est attiré par le monde – l'abduction qu'il se détourne du stimulus et se retire vers son centre.<sup>228</sup>

En appliquant ces conclusions scientifiques aux états d'âme de Giuliana, nous pouvons observer certaines concordances intéressantes. En effet, à quelques reprises, la présence dans le cadre du bleu et du vert correspond à des moments où l'équilibre mental et émotionnel du personnage est chancelant. Souffrant d'hypersensibilité, l'expérience de couleurs froides, reconnues pour attirer l'attention du sujet percevant « vers le monde », se révèle source d'angoisse pour Giuliana. Son expérience sensible du monde ne se conjugue que dans l'excès, sa disposition psychique ne lui permet pas la modération. En ce sens, toute couleur favorisant la contemplation est un danger l'exposant potentiellement à perdre contact avec le réel. Merleau-Ponty décrit le bleu comme « ce qui *sollicite* de moi une certaine manière de regarder, ce qui se laisse palper par un mouvement défini de mon regard. C'est un certain champ ou une certaine atmosphère offerte à la puissance de mes yeux et de tout mon corps »<sup>229</sup>. Tôt dans le récit, après un réveil soudain, Giuliana,

---

<sup>227</sup> ANTONIONI, 2003, p. 228.

<sup>228</sup> MERLEAU-PONTY, 2010, p. 899.

<sup>229</sup> Ibid., p. 900. Je souligne.

visiblement anxieuse, erre à l'étage de sa demeure. Au moment où elle agrippe la rampe d'escalier bleue, elle est soudainement prise d'un malaise. Plus tard, lorsqu'elle accompagne un collègue de son mari, Corrado, visiter la résidence d'un ouvrier à Ferrare, dont la décoration intérieure est dominée par le bleu et le vert, son langage corporel affiche une grande vulnérabilité. C'est aussi en ce lieu que Giuliana est pour la première fois guidée à parler indirectement de sa maladie. Il est également intéressant d'observer que lors de la première scène du film, où elle semble particulièrement instable, elle est vêtue d'un manteau vert.

La présence du rouge est quant à elle associée à des moments de stabilité et de confort. Le meilleur exemple en est la fameuse séquence dans la cabine de pêcheur. Corrado, Giuliana, son mari et des amis décident de passer l'après-midi dans une petite cabine abandonnée. Le ton de la scène change drastiquement lorsqu'ils décident tous de se reposer dans une petite pièce aux murs rouge. Alors qu'une atmosphère érotique s'installe graduellement — même Giuliana fait une blague en ce sens — c'est surtout l'humeur de cette dernière qui capte notre attention. De tout le film, c'est à ce moment précis qu'elle semble être le plus calme et heureuse : elle est entièrement *présente*. L'effet d'abduction provoqué par le rouge calme l'hypersensibilité de Giuliana et lui permet de se « [retirer] vers son centre »<sup>230</sup>. Dans *La structure du comportement*, Merleau-Ponty associe l'abduction aux mouvements d'« extension » et les définit comme des « positions prises par l'organisme à l'égard du milieu »<sup>231</sup>. Selon lui, l'abduction et l'extension « expriment l'abandon aux choses et

---

<sup>230</sup> MERLEAU-PONTY, 2010, p. 899.

<sup>231</sup> MERLEAU-PONTY, 1967, p. 161-162.

l'existence passive d'un organisme qui ne maîtrise pas son milieu »<sup>232</sup>. Éviter l'exposition aux stimuli des couleurs froides, donc favoriser l'absence d'appels à rejoindre les choses, semble ainsi être l'un des moyens par lesquels Giuliana arrive à atteindre une stabilité émotionnelle. Le calme l'habite lorsqu'elle arrive à détourner son attention du monde extérieur vers son centre, son « corps objectif ». Enfin, le rouge de la pièce a également pour fonction d'aider à la réceptivité de la scène : « le rouge met le spectateur dans un état d'esprit qui lui permet d'accepter ces dialogues. La couleur est juste pour les personnages (qui sont justifiés par elle), et aussi pour le spectateur »<sup>233</sup>.

Cependant, même si d'autres moments nous permettent de rapporter l'humeur stable du personnage à la présence du rouge dans le cadre — comme la scène où Giuliana s'enthousiasme devant d'énormes pylônes rouges érigés par l'Université de Bologne — ces observations ne sont pas des règles que le film suit à tout coup. On n'a qu'à penser aux barreaux rouges du lit de Corrado, éléments visuels importants d'une scène où Giuliana fait face à une crise sévère.

### **3.2. Accéder au réel : la « subjective indirecte libre » et les jeux de profondeurs de champ**

En construisant son regard de façon à ce qu'il évoque celui du protagoniste, la caméra emprunte la forme narrative de la subjective indirecte libre. Elle ne prétend pas rendre visible avec une fidélité totale le point de vue subjectif du personnage, mais cherche

---

<sup>232</sup> Ibid., p. 162.

<sup>233</sup> ANTONIONI, 2003, p. 228.

davantage à « accompagner », à rendre présent dans le cadre l'expérience sensible et les ressentis de Giuliana de façon à ce que s'opère visuellement une dynamique réflexive entre l'intériorité du personnage et l'extériorité de l'espace. Ainsi constituée, cette approche ne se résume pas à un « simple mélange entre deux sujets d'énonciation tout constitués, dont l'un serait rapporteur, et l'autre rapporté »<sup>234</sup>, mais plutôt à un « agencement d'énonciation » qui rassemblerait une subjectivité correspondant à « un personnage à la première personne » et une autre qui « [assisterait] à sa naissance [en] le mettant en scène ».

Un personnage agit sur l'écran, et est censé voir le monde d'une certaine façon. Mais en même temps la caméra le voit, et voit son monde, d'un autre point de vue, qui pense, réfléchit et transforme le point de vue du personnage. Pasolini dit : l'auteur « a remplacé en bloc la vision du monde d'un névrosé par sa propre vision délirante d'esthétisme ». Il est bon en effet que le personnage soit névrosé, pour mieux marquer la naissance difficile d'un sujet dans le monde. Mais la caméra ne donne pas simplement la vision du personnage et de son monde, elle impose une autre vision dans laquelle la première se transforme et se réfléchit.<sup>235</sup>

Ces deux subjectivités s'agencent sans pouvoir s'unir. Les images de *Il deserto rosso* découlent ainsi de leur union impossible. Peut-être que la subjectivité pure au cinéma est impossible du fait que l'appareil ne peut que « représenter ». À tout le moins, la subjective indirecte libre est peut-être l'approche qui permet la représentation la plus fidèle du rapport au monde proprement humain. Tout comme les sens de Giuliana définissent son rapport au monde, le spectateur, par ses propres sens, se voit offert l'opportunité d'accéder à une semi-subjectivité qui lui est étrangère, à une altérité captée et transmise par une technicité. Voyante à travers sa mécanique de perception et visible par le spectateur lors de la projection, la caméra est la technologie moderne par excellence rendant possible la

---

<sup>234</sup> DELEUZE, p. 106.

<sup>235</sup> Ibid., p. 108.

représentation de l'expérience sensible et existentielle du corps, lui-même entité voyante et visible. Mais comment exactement la perception spatiale de la caméra permet-elle de penser le rapport entre l'humain et son milieu ? La profondeur de champ. En effet, les jeux de mise au point ont un rôle encore plus important que la couleur dans l'expression du rapport névrotique du protagoniste, précisément parce qu'ils permettent de traduire visuellement la fragilité de son contact avec la réalité. Le spectateur a droit à l'expérience sensible d'un espace filmique qui ne cesse de se contracter, puis de s'étendre pour se contracter à nouveau, et donne ainsi au récit une rythmique visuelle qui révèle la nature insaisissable et mystérieuse de l'environnement.

### **3.2.1. La profondeur de champ et ses fonctions**

Avant d'entreprendre une analyse de la profondeur de champ dans l'œuvre d'Antonioni, attardons-nous sur quelques théories élaborées à son sujet. Pour définir cette technique de mise-en-scène, Antoine Gaudin, dans son ouvrage *L'espace cinématographique*, la distingue d'abord de la composition perspective, qui relève de la « structure en profondeur *du* champ visuel »<sup>236</sup>, consistant en la disposition des éléments d'un cadre dans une étendue vaste. La profondeur *de* champ, elle, concerne « la profondeur de la zone de netteté »<sup>237</sup>. Antonioni, dans ses films précédents, a surtout construit ses cadres en associant ces deux notions, prônant les champs visuels nets et profonds. Pour expliquer l'évolution du procédé, Gaudin a recourt aux écrits d'André Bazin. Dans l'après-guerre, les jeux de profondeurs

---

<sup>236</sup> GAUDIN, p. 96.

<sup>237</sup> Ibid.



de champ devenaient de plus en plus fréquents et étaient tout à coup une technique admirée pour son potentiel langagier, notamment par Bazin :

Le critique français s'enthousiasme [...] pour cette forme filmique qu'il considère alors comme une révolution de la mise en scène et du découpage, et comme la conquête, par le cinéma, d'un moyen d'expression décisif sur la voie de sa mission ontologique : le réalisme.<sup>238</sup>

Bazin situait le potentiel réaliste de la profondeur de champ surtout lorsque combiné au plan-séquence. Des raisons, il en relevait deux. La première « quantitative » : un plan-séquence doté d'une grande profondeur de champ permet de respecter « l'unité de l'événement dans le temps et dans l'espace », ce qui a pour résultat d'offrir davantage de « réel disponible pour la perception »<sup>239</sup>. La deuxième raison, de nature qualitative, nous interpelle particulièrement. Selon Bazin, la longue profondeur de champ offre au spectateur « un rapport avec l'image plus proche de celui qu'il entretient avec la réalité »<sup>240</sup>, qui s'apparente à sa « perception naturelle [...] du monde extérieur »<sup>241</sup>. Ceci ne veut pas dire qu'il suffit d'un cadre à la netteté homogène pour reproduire l'effet de la vision humaine — la vue de la caméra est monoculaire alors que celle de l'humain est binoculaire — mais plutôt qu'une image à haute zone de netteté « permettrait de restaurer au cinéma une part importante de l'ambiguïté propre au réel : comme tout est net, nous sommes libres de regarder où nous voulons et le sens de ce qui s'étend sous nos yeux ne se livre pas immédiatement »<sup>242</sup>. Le spectateur est ainsi libre de la localité où il jette son regard, comme dans la réalité. Cependant, contrairement à la réalité, les images cinématographiques sont construites, c'est-à-dire que les constituants du cadre sont *choisis* et que la durée des plans

---

<sup>238</sup> GAUDIN, p. 103.

<sup>239</sup> Ibid.

<sup>240</sup> BAZIN, p. 75.

<sup>241</sup> Ibid.

<sup>242</sup> Ibid., p. 104.

est *calculée* : elles arrivent donc aux yeux du spectateur déjà organisées à partir de *sens* (qui ne sont pas nécessairement ceux qu'il y trouvera, bien entendu). C'est ainsi, selon Bazin, par la grande profondeur de champ qu'est offerte au spectateur la liberté d'*habiter* par son regard l'espace filmique, ce qui en fait un procédé réaliste. Ce phénomène d'« image habitable », on le retrouve particulièrement chez Antonioni. En effet, les facteurs de production de l'habitabilité soulignés par Gaudin, même s'ils concernent a priori le plan-séquence, conviennent tout aussi bien à l'esthétique de ses films précédents : « longue durée de la prise de vues, échelle élargie de plan, unité de l'espace dramatique »<sup>243</sup>. L'idée d'un film dont le sens ne se livrerait pas immédiatement concorde parfaitement avec l'emploi que fait Antonioni de la narration et la profondeur de champ dans *L'Avventura*, par exemple.

### **3.2.2. Filmer la dissociation : flou, sons et variations focales**

L'utilisation langagière du flou nous est exposée dès les premiers plans du film. Par une compression de la focale, une suite d'images floues et abstraites défilent desquelles on distingue les formes lointaines d'usines (cf. Figure 21). Malgré la profondeur de champ inexistante, on devine qu'elles ont été filmées en retrait, même si elles semblent « à la fois distant[e]s et proches, voilé[e]s par une prise de vue au téléobjectif sans mise au point »<sup>244</sup>. Elles provoquent l'impression d'être perçues à travers un fort brouillard qui les fait paraître « *autre, étranger, lointain* et aussi impénétrable que présent »<sup>245</sup>. Sont agencés aux images

---

<sup>243</sup> GAUDIN, p. 105.

<sup>244</sup> BERNARDI, p. 116-117.

<sup>245</sup> SCEMAMA-HEARD, p. 27.

des sons expérimentaux connotant l'univers sonore du milieu dépeint, que Chatman décrit comme un « repertoire of electronic sounds that resemble those made by the heavy equipment in the actual setting »<sup>246</sup>. Sur le traitement sonore du film, Antonioni a déclaré utiliser la musique électronique à des fins « de transfiguration des bruits réels » par laquelle il souhaitait proposer « une équivalence aux impressions sonores ressenties par Giuliana »<sup>247</sup>. On croit y entendre des scies, des turbines, entremêlé de sons mécaniques stridents, mais ce qui capte le plus l'attention est ce bruit rappelant celui d'une fréquence radioélectrique qui aurait perdu sa connexion à un récepteur. Puis émerge de cette cacophonie une voix soprano, la même qu'entendra la petite fille dans l'histoire que racontera Giuliana à son fils. La note monte et descend, d'aiguë à plus aiguë encore, se stabilise pour se déséquilibrer de nouveau, aléatoirement. La voix vient progressivement à s'imposer sur les autres bruits, jusqu'à les faire disparaître, à s'isoler. Elle devient l'unique son accompagnant les images floues du milieu industriel. Sa pureté détonne avec l'apparence grisâtre et morne des images, à un point tel qu'elle en exprime la solitude, la réclusion totale, celle de Giuliana sans doute. En l'entendant à nouveau pendant son récit utopiste, la voix semble chanter l'espoir du personnage de guérir, de se défaire des liens terribles de sa maladie mentale entravant son adaptation.

Enfin, les effets de flou du générique d'ouverture occupent une fonction bien précise. Après tout, « le flou n'est pas là, à proprement parler, pour être vu lui-même »<sup>248</sup>. En ouvrant son film ainsi, Antonioni poursuit le processus d'abstraction et de *désobjectification* de

---

<sup>246</sup> CHATMAN, p. 134.

<sup>247</sup> ANTONIONI, p. 252.

<sup>248</sup> GAUDIN, p. 97.

l'espace urbain qu'il avait entamé dans la dernière séquence de *L'eclisse*. Ici, les effets obtenus par le téléobjectif nous amènent à abstraire la fonction derrière les formes et à considérer les contours et les couleurs des usines uniquement pour leur présence visuelle, leur potentiel esthétique. Une telle introduction prépare le spectateur à une approche encore plus formaliste que ses anciens films : « This movement toward abstraction carries with it, perhaps inevitably, a corresponding antirealist impulse »<sup>249</sup>. En transformant les bâtiments en formes vagues et lointaines, les images gagnent en facticité. Le paysage s'apparente à une maquette, une reproduction matérielle : la réalité est falsifiée, déréalisée. C'est tout l'environnement industriel, cette force qui s'assujettit l'espace naturel, qui est de la sorte dénaturalisé à son tour et toute sa nature « produite » et artificielle qui se voit soulignée.

Les jeux de mise au point — de contraction et de dilatation — s'accordent au fil du récit afin de traduire visuellement les effets de dissociation de Giuliana. L'appareil de perception spatiale du personnage est enclin à se dérégler : parfois ses perceptions sensorielles se dilatent et laissent pénétrer d'un coup la violence artificielle de son milieu, d'autres fois ses sens se replient sur eux-mêmes et transforment son environnement en lieu étrange et inaccessible. Cette impression est rendue à l'image par les variations de la profondeur de champ : « [Antonioni] often established an interesting rhythm by alternating flat and deeply recessed shots in quick succession »<sup>250</sup>. Dans le premier plan « subjectif » du film, Antonioni plonge tout l'espace environnant Giuliana (dont les ouvriers en grève) dans le flou. Cet effet de distanciation, d'inaccessibilité reviendra à de nombreuses reprises pour

---

<sup>249</sup> BRUNETTE, p. 95.

<sup>250</sup> CHATMAN, p. 123.

souligner la relation complexe du personnage avec le monde réel. Comme dit son mari à Corrado : « elle n'arrive pas à s'accrocher ».

Toutefois, lorsque la zone de netteté de la profondeur de champ varie — que ce soit d'un plan à l'autre ou à l'intérieur d'un même plan — son rapport au sens varie également : le procédé devient lui-même *significatif*. L'usage qu'en fait Antonioni dans *Il deserto rosso* est novateur en ce sens, comme le soulève Peter Brunette : « Accompanying and enriching this new emphasis on color is a new emphasis (new both to Antonioni and to cinema history) on camera focus as a signifying element »<sup>251</sup>. À un moment, la réalisation que son fils simulait son handicap plonge Giuliana dans l'angoisse : elle panique et sort de sa maison. Le plan suivant, la montrant s'enfuir désespérément vers les docks, contient un ajustement de mise au point fascinant. En un même plan, la profondeur de champ procède au changement de modèle narratif caractéristique de la subjective indirecte libre. Le plan commence ainsi : les bateaux en arrière-plan sont flous, Giuliana entre dans le cadre par la gauche, la caméra la suit, elle devient de plus en plus nette, son corps nous apparaît isolé de son milieu trouble. Puis, à mesure qu'elle s'éloigne de l'appareil, un subtil renversement s'opère. L'arrière-plan se précise, devient plus net, et c'est maintenant Giuliana qui s'embrouille petit à petit, qui devient une forme étrangère, anonyme, à mesure qu'elle avance dans l'espace. Le regard narratif, par la mise au point, passe de la représentation subjective à la distanciation objective. C'est l'environnement au départ qui semble se détacher de Giuliana puis, au final, c'est elle qui paraît détachée de son milieu. Ce plan est sans doute l'exemple parfait d'un « agencement d'énonciations » tel que l'entend Deleuze,

---

<sup>251</sup> BRUNETTE, p. 92.

en cela que « la caméra ne donne pas simplement la vision du personnage et de son monde », mais petit à petit, par un ajustement focal, arrive à imposer « une autre vision dans laquelle la première se transforme et se réfléchit »<sup>252</sup>. L'environnement passe d'objet inaccessible à la perception d'un sujet, Giuliana, à « sujet-témoin » à part entière, impuissant et distant. La « conscience-caméra » d'Antonioni, par le glissement qu'elle opère entre expression d'une intériorité et extériorité passive, s'élève comme un médiateur omniscient, capable de faire le relais entre l'expérience d'adaptation difficile que traverse un individu et le point de vue objectif d'un environnement industriel indifférent à l'espèce humaine et ses besoins existentiels.

La scène suivant celle où Corrado visite Giuliana à sa future boutique présente un agencement puissant de variations focales et d'effets sonores à des fins d'expressions subjectives. Les deux personnages quittent d'abord le magasin et font quelques pas. Giuliana joue avec une feuille de journal (datant de la journée même, rappel de la vitesse à laquelle les produits tombent en désuétude dans le monde moderne). Puis soudainement, prise d'un malaise, elle s'assoit sur un banc à côté d'un marchand de fruits. On passe à un gros plan frontal. Pour la première fois de la scène, la profondeur de champ se referme sur elle : Giuliana est complètement isolée du mur en arrière-plan, devenu toile de fond embrouillée. L'image est accompagnée par le son d'un vent lointain, qui s'élève, comme une angoisse intérieure qui se réveille. Les plans suivants viennent confirmer la fonction subjective du flou. D'un plan net du marchand, on passe à un plan subjectif où ce dernier baigne dans le flou, comme simple forme du décor (cf. Figure 22). La seule zone de netteté

---

<sup>252</sup> DELEUZE, 1983, p. 108.

est réservée au derrière de tête de Giuliana, en avant-plan. Ce découpage évoque le repliement de ses sens ; la connexion à son milieu s'arrête à la limite de son corps objectif. Un son éloigné, « a kind of high-pitched whistling », s'apparentant à un cri mécanique, se fait entendre et vient doubler le ressenti anxiogène. Tout indique que ces bruits relèvent de sons internes subjectifs<sup>253</sup> évoquant le malaise intérieur de la protagoniste : « Nothing in the environment explains it, so we conclude that it is there to evoke the unsteadiness of her mind »<sup>254</sup>. La profondeur de champ revient dans les plans qui suivent. L'attention de Giuliana se tourne finalement vers la rue déserte, des profondeurs de laquelle semble provenir le bruit. Ce dernier qui s'éteint ensuite dans un écho, comme aspiré par le néant de la rue. Le même effet sonore accompagnera dans le film chacune des crises du personnage, à l'exception de la scène du brouillard, où seul le bruit de l'eau est entendu, ajoutant au surréalisme inquiétant des images.

Ce passage du net au flou marque la présence de la subjective indirecte libre antonionienne telle que la concevait Pasolini : il y a présentation de deux points de vue successifs, divergeant visuellement par un changement d'angle et d'objectifs. Pour Seymour Chatman, ces deux points de vue correspondent à celui, subjectif et flou, de Giuliana, et l'autre, neutre et nette, de la caméra, menant à une « double vision » : « The camera uses a telephoto lens to achieve a very shallow focus; then it refocuses on the background, thereby bringing it into close-up. [Putting the peddler] into focus reestablishes a correct, unneurotic, unintense

---

<sup>253</sup> Voici la définition qu'en donne Henri-Paul Chevrier : « Ceux-ci correspondent à ce que pense ou ressent un personnage, aussi bien à ses battements de cœurs qu'à ses ruminations mentales. (...) Objectifs ou subjectifs, ces sons ne sont pas perçus par les autres personnages, ce qui ne les empêche pas d'être *in*. », p. 125.

<sup>254</sup> CHATMAN, p. 134.

perspective»<sup>255</sup>. Pour Antoine Gaudin, ce type de changements de plan, qu'il nomme « variation spatiale », donne au spectateur l'expérience d'un « volume d'air ». En effet, le montage nous fait passer de l'espace contracté des plans subjectifs à l'espace vaste et net de la rue ; d'un espace fermé, inaccessible, à un espace ouvert, habitable par le regard.

Antonioni emploie simultanément deux types d'approches à l'espace filmique qui, à l'échelle globale du film, s'édifie en « une architecture rythmique abstraite qui sous-tend la représentation »<sup>256</sup>. Les plans associés à la subjectivité de Giuliana relèvent d'un « espace inscrit dans le corps du film » dont la fonction est de servir de lien empathique entre le spectateur et le personnage ; les plans nets, eux, relèvent de « l'espace représenté par le film », et servent la représentation plus neutre du contexte spatial du récit. Dans son analyse du film *A woman under influence* de Cassavetes, Gaudin témoigne de la capacité de la longue focale d'agir comme « vecteur d'une empathie radicale ». En comprimant l'espace environnant, elle permet dans le *Désert rouge* d'accéder à l'intimité de Giuliana et d'ainsi partager son expérience de la réalité : comme dans le film de Cassavetes, « notre être-à-l'espace du film épouse [son] être-au-monde »<sup>257</sup>. L'expérience spectatorielle ne se résume cependant pas à celle de la protagoniste. En effet, comme témoin extérieur, le spectateur a droit à son vécu propre, et ce par les divers jeux de « variation spatiale » et l'amalgame des deux points de vue narratifs. Les mouvements de profondeur de champ s'expérimentent comme un « certain rythme d'existence »<sup>258</sup>. La courte profondeur de champ, par la coupure qu'elle instaure avec la profondeur de l'espace, s'apparente dans le vécu

---

<sup>255</sup> CHATMAN, p. 97.

<sup>256</sup> GAUDIN, p. 74.

<sup>257</sup> Ibid., p. 102.

<sup>258</sup> MERLEAU-PONTY, 2010, p. 903.



spectatoriel au mouvement d'abduction en cela qu'elle empêche le spectateur de se projeter dans l'espace et l'incite plutôt à rapprocher les images de son propre centre, à les vivre intimement. En revanche, les plans à haute zone de netteté, par l'étendu de l'espace qu'elle propose, mènent à une sensation analogue à l'adduction : la profondeur du visible attire et excite le regard, poussant ainsi le spectateur à se « [tourner] vers le stimulus »<sup>259</sup>.

### 3.2.3. Merleau-Ponty et la schizophrénie

Comme nous l'avons vu, les plans à courte zone de netteté servent principalement à mettre en image le rapport qu'entretient Giuliana avec son milieu. La perception visuelle est ce qui permet à l'humain de rejoindre son milieu, de s'y forger une place. Lorsqu'elle sent le lien entre elle et les choses l'abandonner, c'est avant tout son sens de la profondeur qui se dérobe devant ses yeux. La perception de la profondeur de l'espace est cruciale pour Merleau-Ponty, car c'est « à travers elle » que l'individu peut « accéder à un monde ».

Plus directement que les autres dimensions de l'espace, la profondeur nous oblige à rejeter le préjugé du monde et à retrouver l'expérience primordiale où il jaillit ; elle est, pour ainsi dire, de toutes les dimensions, la plus *existentielle*.<sup>260</sup>

L'absence de profondeur dans l'expérience visuelle rend difficile tout sentiment d'appartenance au monde<sup>261</sup>, ici réside la relation complexe du personnage avec la réalité. Son incapacité à faire un avec son environnement, et donc d'y participer, a pour effet de compliquer son intégration sociale. Un malade n'est pas fonctionnel pour la société : il

---

<sup>259</sup> Ibid., p. 899.

<sup>260</sup> MERLEAU-PONTY, 2010, p. 949.

<sup>261</sup> Comme dit Corrado à Giuliana : « Tu te demandes où regarder, je me demande comment vivre. Même chose ».

habite un espace parallèle. Sans ce « lien indissoluble entre les choses et [elle] », son identité s'estompe, car comme le dit le philosophe français, « c'est dans mon rapport avec des « choses » que *je me connais* »<sup>262</sup>. Antonioni a mentionné en entrevue que les symptômes névrotiques de Giuliana s'apparentent à la schizophrénie<sup>263</sup>. Lorsqu'on s'attarde aux écrits de Merleau-Ponty sur l'expérience qu'ont les schizophrènes du monde, il est difficile de ne pas y voir des traits de ressemblance :

Un schizophrène à la montagne s'arrête devant un paysage. Après un moment, il se sent comme menacé. Il naît en lui intérêt spécial pour tout ce qui l'entoure, *comme si une question lui était posée du dehors à laquelle il ne pût trouver aucune réponse*. Soudain le paysage lui est ravi par une force étrangère.<sup>264</sup>

Une telle description trouve son pendant visuel dans plusieurs moments du film. Prenons pour exemple la fameuse scène de brouillard. Alors que les personnages passent un bon moment dans la cabine de pêcheur, un bateau étranger accoste tout près. Un matelot y dresse un drapeau jaune, signe que l'équipage est touché par une épidémie. Giuliana, terrifiée, convainc les autres de quitter les lieux. Plus tard sur le quai, alors qu'elle tente d'empêcher Corrado d'aller récupérer son sac à main, elle jette soudainement un regard arrière sur les autres, restés en retrait, et se fige sur place. Ils sont immobiles, en silence. Ugo ne semble pas comprendre ce qui l'interpelle. Puis, petit à petit, le brouillard s'intensifie, s'immisce entre les corps ; « enveloppés par le brouillard, ils ressemblent à des fantômes »<sup>265</sup> (cf. Figure 23). Giuliana s'avance, le regard grave. Elle semble être le seul témoin de la scène.

---

<sup>262</sup> MERLEAU-PONTY, 2010, p. 949. Je souligne.

<sup>263</sup> ANTONIONI, 2003, p. 222.

<sup>264</sup> MERLEAU-PONTY, 2010, p. 983. Je souligne.

<sup>265</sup> TASSONE, p. 259.

The fog accentuates the separateness of the individual characters and thus articulates the [...] existential theme of the ultimate isolation of all human beings[.] The figures are posed symmetrically in the fog with varying, precisely determined degrees of visibility, in a way that reengages and deepens Antonioni's ongoing investigation into visibility and, by extension, the nature of being itself.<sup>266</sup>

Le brouillard en vient à dominer l'espace comme le ferait une « force étrangère » pour former un « second espace à travers l'espace visible »<sup>267</sup>. Le brouillard antonionien — présent également dans une scène cruciale de *Identificazione di una donna* (1982) — n'est pas un simple effet esthétique, mais un véritable procédé expressif qui « se resserr[e] en angoisse »<sup>268</sup> dans l'espace filmique et coupe tout accès aux repères visuels constituant le lieu narratif. En isolant Giuliana, il se révèle surtout comme un procédé alternatif à la courte profondeur de champ dans l'expression de sa scission avec la réalité. Ce « second espace » créé par l'imagination de Giuliana — et transmis comme tel par la subjective indirecte libre — est « celui que compose à chaque moment notre manière propre de projeter le monde »<sup>269</sup>, à la différence près que le schizophrène confond ses ressentis intérieurs avec l'espace réel.

Le schizophrène ne vit plus dans le monde commun, mais dans un monde privé[.] De là l'interrogation schizophrénique : tout est étonnant, absurde ou irréel, parce que le mouvement de l'existence vers les choses n'a plus son énergie, qu'il s'apparait dans sa contingence et que le monde ne va plus de soi.<sup>270</sup>

Enfin, il est également légitime de concevoir le brouillard comme un rappel aux épais nuages de vapeurs s'échappant des usines au début du film. En ce sens, l'espace industriel,

---

<sup>266</sup> BRUNETTE, p. 105-106.

<sup>267</sup> MERLEAU-PONTY, 2010, p. 983.

<sup>268</sup> BONFAND, p. 121.

<sup>269</sup> MERLEAU-PONTY, p. 983.

<sup>270</sup> Ibid.

incarné par le brouillard, se révèle dans la scène comme ce qui la sépare de tout rapport social sain.

### 3.3. L'*habité* bachelardien et les espaces intérieurs

*Ce ne sont pas les savants, ce ne sont pas les architectes, ce ne sont pas les urbanistes qui ont retrouvé le sens de l'habité. Si on veut reconstituer le trajet de cette idée de l'habité qui s'est perdu dans la fonctionnalisation de l'habitat, [c'est] chez les philosophes et chez les poètes [qu'il faut aller voir].*  
- Henri Lefèbvre <sup>271</sup>

À l'instar de l'environnement extérieur, les espaces intérieurs offrent peu de répit à la souffrance de Giuliana. Qu'il s'agisse de l'usine déserte qu'elle traverse, visiblement désorientée et inconfortable, au début du film à la recherche de son mari, ou de sa propre maison, à l'esthétique foncièrement moderne, ou encore de sa boutique complètement vide où elle aimerait bien vendre de la céramique (car tout lieu doit avoir sa *raison d'être* dans l'organisme de la production), aucun ne se laisse proprement *habiter*.

[...] les intérieurs des films d'Antonioni semblent se refuser obstinément à être occupés, investis par les personnages comme s'il était dans leur nature non pas de servir de décor scénique, mais d'exhiber les signes de l'absence, de l'abandon ou de la désaffection et d'exposer la présence elle-même aux modalités de l'intrusion, du transitoire, des hésitations épiphaniques, de l'attente, de l'inadéquation ou de la vacance.<sup>272</sup>

Que l'intérieur des usines ou de la boutique soit difficile à considérer comme habitable va de soi : les lieux de travail ne sont pas conçus pour être confortables, mais plutôt pour être

---

<sup>271</sup> À partir de 17m50s :  
1972. Entrevue télévisuelle. En ligne. Montréal : L'Office National du Film du Canada.  
<https://www.youtube.com/watch?v=0kyLooKv6mU>. Consulté le 15 juin 2018.

<sup>272</sup> MOURE, 2001, p. 14.

efficaces. Mais qu'en est-il des habitations qu'on retrouve dans le film ? En quoi sont-elles inhabitables ? Pour tenter de répondre à cette question, référons-nous à *La poétique de l'espace* de Gaston Bachelard. Le philosophe français pensait qu'une des dimensions principales de l'*habiter* réside en la rencontre de l'espace et de l'imaginaire. La visée de son ouvrage est de « saisir la façon dont la maison est rêvée [car] c'est dans le rêve que le vécu réel de la maison apparaît, forme désirée, espace désirable »<sup>273</sup>. Il arrive à cette conclusion en analysant les images poétiques d'un grand nombre de textes, desquelles émerge une condition déterminante à toute *habitation* : l'espace habité doit se constituer avant tout comme une « zone de protection majeure »<sup>274</sup>, permettant la rêverie et la sécurité.

Selon Bachelard, « tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison »<sup>275</sup>. En des termes qui évoquent la notion de l'*habité* chez Heidegger (que nous aborderons sous peu), le philosophe croit que la maison doit être dotée d'une verticalité, de la cave au grenier, lui permettant de toucher « au ciel et à la terre » et d'ainsi se déployer au sein du cosmos : « la maison est comme un monde dans le monde, et comme un nouveau corps ; elle se rattache au monde et s'en distingue »<sup>276</sup>. Il la voit aussi comme « un être concentré »<sup>277</sup> au sein duquel l'humain peut se retirer en son propre centre. Tout état de rêverie, cependant, ne peut que découler d'un sentiment de sécurité et d'intimité ; si l'humain ne se sent pas à l'abri dans un espace, il ne l'habite pas.

---

<sup>273</sup> LEDRUT, p. 93.

<sup>274</sup> BACHELARD, p. 45.

<sup>275</sup> BACHELARD, p. 24.

<sup>276</sup> LEDRUT, p. 94.

<sup>277</sup> BACHELARD, p. 35.

Giuliana a bel et bien une maison, mais ne semble pas y trouver le confort et la sécurité. À l'esthétique moderne, sa maison est construite selon une logique purement formelle et fonctionnelle qui ne donne aucune place à l'expérience imaginaire et symbolique de l'habitat bachelardien. À défaut de s'intégrer dans un cosmos naturel et d'inciter à la rêverie, la maison est plutôt construite pour s'intégrer parfaitement dans son espace environnant : elle est conçue selon les « besoins » fonctionnels d'une existence vouée au travail et à la production. Raymond Ledrut en vient à cette même conclusion dans son analyse moderne de la pensée du philosophe.

Il semble, en effet, si l'on suit Bachelard, que notre société crée une spatialité qui n'est plus vraiment « habitable », c'est-à-dire où l'imagination, le désir et le rêve de l'espace ne peuvent se déployer. En ce sens ces pièces et ces logements, qui ne sont plus de vraies chambres et de vraies maisons, sont proprement inimaginables ou non imaginables ; on ne peut que les concevoir et les fabriquer.<sup>278</sup>

### **3.3.1 L'impossibilité du refuge : la présence permanente de la production**

Les scènes situées dans la maison de Giuliana regorgent de plans où apparaissent des fenêtres en bandeau. Comme nous l'avons vu au premier chapitre, l'une des révolutions du modernisme consistait en la rencontre de l'espace extérieur et intérieur, dont les fenêtres en bandeaux, par leur apparence aérienne et par la grande quantité de lumière qu'elles laissent pénétrer, étaient un élément central. Dans le contexte du film, elles ont cependant pour effet néfaste de constamment faire de l'environnement industriel une présence dans l'intériorité de la demeure ; Giuliana ne peut se préserver de l'extériorité oppressante. Sa

---

<sup>278</sup> LEDRUT, p. 91.

demeure se fait ainsi le prolongement de son conflit existentiel, un lieu où « l'intérieur lutte contre l'extérieur, hostile »<sup>279</sup>. La fenêtre du couloir et celle de la chambre de son fils, larges et rectangulaires, donnent directement sur un port industriel. Les plans intérieurs sont ainsi envahis par le passage de bateaux de transport qui, par un « redoublement du cadre dans le cadre »<sup>280</sup>, traversent l'espace intérieur et imposent la présence constante du mouvement des flux de production au sein de la maison, censé être un refuge intime (cf. Figure 24) ; « comme dans un processus de contamination, l'extérieur entre dans l'intérieur »<sup>281, 282</sup>.

Par ailleurs, ces fenêtres sont les mêmes qu'on retrouve dans les bureaux des usines au début du film : non seulement la maison de Giuliana ne peut la protéger de l'espace industriel, mais elle partage avec lui l'esthétique de ses usines, conçues selon une fonctionnalité inadaptée à l'habitation humaine. Deux des plans en usines proposent la même indifférenciation entre intérieur et extérieur. L'un d'entre eux montre « une immense baie vitrée [donnant] sur deux gazomètres, sphères énigmatiques et menaçantes », tandis que dans l'autre « une baie vitrée identique laisse se découper des pins, mais irréels, des arbres qui n'appartiennent plus à l'ancien paysage des hommes »<sup>283</sup>. Tout ce qui constitue le monde de Giuliana, y compris sa propre demeure, relève de quelque manière de

---

<sup>279</sup> BONFAND, p. 19.

<sup>280</sup> MOURE, 2001, p. 99.

<sup>281</sup> BONFAND, p. 22.

<sup>282</sup> Ces fenêtres rectangulaires ne manquent d'ailleurs pas de rappeler l'écran de cinéma, qui, comme une fenêtre par laquelle le spectateur regarde, nous donne à voir que des récits profondément ancrés dans l'idéologie néo-capitaliste. Ses images perpétuent notre croyance en cette dernière, nous amène à la penser sans alternative, comme naturel et juste, l'édifiant à nos yeux en horizon indépassable. Le cinéma, cette technicité moderne, cet outil de représentation de la réalité dont l'usage et la transmission est régi par un « pouvoir », joue un rôle important dans le maintien de l'hégémonie économique. Le spectateur, comme Giuliana, est soumis à la présence constante du capitalisme.

<sup>283</sup> BONFAND, p. 15.

l'industrialisation, faisant de sa maison non pas « un nouveau corps », comme le veut l'idéal bachelardien, mais un lieu de production comme les autres.

Le Corbusier ne voyait certainement pas la chose sous un angle négatif. Selon lui,

il ne faut pas avoir honte d'habiter une maison sans comble pointu, de posséder des murs lisses comme des feuilles de tôle, *des fenêtres semblables aux châssis des usines*. Mais ce dont on peut être fier, c'est d'avoir une maison pratique comme sa machine à écrire.<sup>284</sup>

À un moment du récit, Giuliana raconte à son fils l'histoire d'une jeune fille vivant dans une île paradisiaque dont l'environnement est complètement opposé à celui du film. La scène suivante, de retour au présent narratif, montre Giuliana jetant par la fenêtre de sa chambre un regard traumatique sur le port industriel. Le contraste entre le paysage idéalisé de son histoire et celui de la réalité lugubre de Ravenne lui provoque un frisson de terreur. En n'inspirant ni sécurité ni protection, l'espace intérieur se révèle inhabitable. En ce sens, José Moure décrit les maisons antonioniennes comme « des “lieux d'inhabitation” réfractaires à la présence, inhospitaliers », qui forcent ses résidents à vivre dans l'incarnation matérielle de leur « non-appartenance au monde qui l'entoure »<sup>285</sup>. Une maison pratique n'est pas une maison *habitable*, n'est pas un lieu où peuvent se déployer rêveries et songes. L'espace fonctionnel n'a que faire de l'imagination, il assujettit l'intemporel à un présent-futur constant, où tout instant de repos se conditionne dans l'entre-deux, dans l'appréhension du travail et de la production. Il condamne l'individu à une réalité où le temps et l'espace sont produits et où l'imaginaire, ni productif ni producteur, se voit relégué aux oubliettes.

---

<sup>284</sup> LE CORBUSIER, 1957, p. 201. Je souligne.

<sup>285</sup> MOURE, 2001, p. 17.



### 3.3.2. Habiter les coins

Si, comme le dit Bachelard, la maison « dit une intimité », si elle est « révélatrice d'un état d'âme »<sup>286</sup>, ce qu'elle révèle de Giuliana se résume à ceci : elle est sans refuge. La protagoniste est dépossédée de tout « nid » dans lequel elle pourrait se recentrer, se cacher, se couvrir, pour ensuite, comme « l'être qui *rentre dans sa coquille*, [se] prépare[r] *une sortie* »<sup>287</sup>. Dans *La poétique de l'espace*, le philosophe insiste sur l'importance des interstices, des espaces isolés où l'humain peut s'immiscer et rêver : « tout coin dans une maison, toute encoignure dans une chambre, tout espace réduit où l'on aime à se blottir [...] est pour l'imagination une solitude, [...] le germe d'une chambre, le germe d'une maison »<sup>288</sup>. Sa maison lui refusant toute intimité et protection, le langage corporel de Giuliana laisse transparaître chez elle un désir de s'immiscer, de se forger un espace, surtout lorsque l'angoisse la saisit. Dans l'appartement de l'ouvrier à Ferrare, lorsqu'elle se confie indirectement à Corrado, on la voit s'adosser à un mur, comme pour se sentir supportée, pour ensuite se blottir dans un coin du couloir, son bras gauche replié sur son torse dans une tentative de se faire toute petite, comme pour transformer cette encoignure en « le germe d'une maison », d'un nid. Entreprise impossible, hélas. Elle se ressaisit rapidement, se recentre au milieu du passage et du cadre comme pour retourner à la réalité. Même chose à l'intérieur de sa boutique, où on la voit raser les murs, se réfugier dans les coins de la pièce, puis regagner le centre. Elle tente d'habiter les lieux intérieurs en se *périphérisant* en ses coins, ses limites, se faisant miroir de l'espace décentré qui domine de l'autre côté des murs.

---

<sup>286</sup> BACHELARD, p. 77.

<sup>287</sup> Ibid., p. 110.

<sup>288</sup> Ibid., p. 130.

Ce qui s'apparente le plus à un nid est bien entendu la petite pièce rouge dans la cabane de pêcheur. Non seulement la couleur est réconfortante, mais la pièce forme aussi un espace clos complètement déconnecté du monde extérieur. Giuliana y fait son nid, se blottit contre Corrado. En proximité intime de ses amis, elle se sent soutenue. Sentiment qu'on ne comprend réellement que plus tard lorsque, tapi dans un coin de la chambre de Riccardo, elle évoque son désir ultime d'avoir tous les gens qui l'ont jamais aimé autour d'elle, « comme un mur », une zone tampon entre elle et le monde, au sein de laquelle, peut-être, elle atteindrait l'*habité* (cf. Figure 25). La solidité de son lien avec le réel dépend ainsi des autres, de leur présence sécurisante, de laquelle elle craint être séparé. Ceci est explicité lors de son monologue final, livré à un marin étranger, dans lequel elle déplore l'unicité corporelle qui sépare tout individu : « si tu me pinces, tu ne souffres pas ».

Certes, il y a une beauté propre à l'esthétique moderniste. Les lignes géométriques, la mobilisation des vides, la symétrie, sont pour plusieurs synonymes de beauté. Cependant, cette beauté si rationnelle et calculée est-elle propice à l'expérience d'une intimité sécurisante ? Bachelard répondrait que pour « vivre les images de la fonction d'habiter », on ne doit pas se laisser séduire par « des beautés extérieures » car « la beauté extériorise, dérange la méditation de l'intimité »<sup>289</sup>, et ainsi, complique toute habitation.

---

<sup>289</sup> Ibid., p. 106.

### 3.4. Qu'est-ce que le *bauen* ? Heidegger et l'habitation

Nous avons parlé dans ce chapitre de plusieurs catégories d'espaces : espace existentiel, espace second du schizophrène, espace filmique (c'est-à-dire « inscrit dans le corps du film »). Mais que pouvons-nous dire de l'espace représenté par le film ? Comparativement aux films précédents, il n'est plus celui d'une urbanité en pleine modernisation, mais un paysage « naturel » ravagé par les industries de la production. Il nous paraît naïf ici de toujours parler d'espace en *transition*, tellement la volonté capitaliste semble avoir déjà « gagné ». Mais en quoi et pourquoi l'espace produit que l'on retrouve dans le film est-il inhabitable ?

Très tôt dans son texte *Bâtir, habiter, penser*, Heidegger insiste sur la différenciation entre les constructions et les habitations : « Toutes les constructions [...] ne sont pas aussi des habitations. Un pont, le hall d'un aéroport, un stade ou une centrale électrique sont des constructions, non des habitations »<sup>290</sup>. Cependant, ces endroits, bien qu'ils ne soient pas des habitations, peuvent servir à certains individus de *chez-soi* : « l'ingénieur qui dirige la centrale électrique s'y trouve chez lui, mais il n'y habite pas. Les bâtiments donnent une demeure à l'homme »<sup>291</sup>. Giuliana se sent étrangère à son mari qui, lui, semble se satisfaire de n'*habiter* que ce qui relève de son rôle dans le système de production. Ugo, comme Piero avant lui, a assimilé sa fonction, il *est* un industriel et, de ce fait, il se sent *chez lui* dans son milieu de travail. Giuliana, comme nombre de femmes de sa génération, n'occupe qu'une fonction familiale : elle est mère et femme mariée. Elle ne connaît aucune

---

<sup>290</sup> HEIDEGGER, p. 170.

<sup>291</sup> Ibid., p. 171.

« demeure » autre que sa propre demeure qui lui est hostile. Corrado, quant à lui, est le personnage se rapprochant le plus de la protagoniste. « Il est lui-même un inquiet, un insatisfait »<sup>292</sup>, qui ne cesse de se relocaliser, ne trouvant sa place nulle part. « I'm not happy in one place or the other » confie-t-il à un moment.

Pour penser la question de l'*habité*, Heidegger propose de retourner grâce à l'étymologie à la source du mot bâtir (*bauen*) afin d'y cerner son être, car « la parole qui concerne l'être d'une chose vient à nous à partir du langage »<sup>293</sup>. Il ne croit pas que l'homme contrôle le langage, mais plutôt le contraire, que « c'est celui-ci qui le régent »<sup>294</sup>.

Il déplore tout d'abord l'oubli du sens originel de *bauen*, qui en vieux haut-allemand signifiait *habiter*. En reliant l'origine du mot à *bin* (être), il avance que « la manière dont nous autres Hommes sommes sur terre est le *buan*, l'habitation. Être homme veut dire : être sur terre comme mortel, c'est-à-dire : habiter »<sup>295</sup>. Heidegger tient à rappeler que l'habitation est « le trait fondamental de la condition humain »<sup>296</sup> : l'être humain, avant tout, habite la terre en mortel. Ce qui signifie que la construction d'un lieu d'habitation découle avant tout de l'*habité*. Nous ne pouvons donc demander ce que signifie bâtir ni arriver à une réponse à cette question si nous ne nous disons pas tout d'abord que *bauen* est dans sa nature *toujours* habiter — en d'autres termes, l'habitation précède toute conception d'*habitat*.

---

<sup>292</sup> TASSONE, p. 256.

<sup>293</sup> HEIDEGGER, p. 172.

<sup>294</sup> Ibid.

<sup>295</sup> HEIDEGGER, p. 173.

<sup>296</sup> Ibid., p. 174.

Cependant, *bauen* signifie également enclore et soigner, mais aussi « veiller, à savoir sur la croissance, qui elle-même mûrit ses fruits ». Donc en ce sens précis, *bauen* n'est pas fabriquer, comme dans son acception la plus commune. « Les deux modes du *bauen* — *bauen* au sens de cultiver [...] et *bauen* au sens d'édifier des bâtiments [...] — sont tous deux compris dans *bauen* proprement dit, dans l'habitation »<sup>297</sup>. Il y a donc eu, au fil du temps, un glissement de sens, une perte des notions de l'*habité* et du soin que l'homme doit apporter à son environnement. Sa recherche étymologique le mène par la suite à relier *bauen* à *freien*, signifiant « épargner, ménager »<sup>298</sup>. Il conçoit cette notion comme quelque chose de positif : « il a lieu quand nous laissons dès le début quelque chose dans son être, quand nous ramenons quelque chose à son être et l'y mettons en sûreté »<sup>299</sup>. En somme, il n'y a pas d'habitation propre sans ménagement. L'humain habite la terre par ce qu'il laisse les constituants de son environnement être en les ménageant, en les ramenant à eux-mêmes et les protégeant.

La pensée du philosophe nous aide à cerner les fondements de l'*inhabitabilité* propre à l'espace industriel du film. Il n'y a pas d'*habité* possible au sein de l'idéologie capitaliste. Le *bauen* consiste à conserver l'être de la terre, mais « sauver la terre est plus qu'en tirer profit », et quiconque « sauve la terre ne s'en rend pas maître »<sup>300</sup>. Le personnage de Ugo, en tant qu'acteur industriel, pratique « le culte des idoles »<sup>301</sup> (de l'idole capitaliste plus exactement) : il ne cherche pas à « bâtir », mais à produire. L'idéologie néo-capitaliste, en réduisant l'environnement naturel à une valeur quantifiable de ressources et en

---

<sup>297</sup> Ibid., p. 173-174.

<sup>298</sup> Ibid., p. 175.

<sup>299</sup> Ibid.

<sup>300</sup> HEIDEGGER, p. 178.

<sup>301</sup> Ibid.

assujettissant son espace à ses « besoins », va totalement à contresens de tout ce que nous apprend Heidegger sur le *bauen*. Cette volonté économique s'est immiscée au centre de la relation humain-monde pour y instaurer une distance qui ne cesse de croître, empêchant toute médiation saine entre l'individu et son environnement.

Mais sauver la terre ne signifie pas seulement préserver d'un péril, « c'est proprement libérer une chose, la laisser revenir à son être propre »<sup>302</sup>. Cette libération n'est possible que par le ménagement de quatre éléments cruciaux qu'Heidegger nomme le Quadriparti : le ciel, la terre, les mortels et les divins. Ainsi, les mortels *habitent* lorsqu'ils ménagent l'être de leur environnement, en le protégeant et en s'adaptant aux conditions de son ménagement, donc en étant (habitant) au sein des choses qui sont déjà.

L'habitation ménage le Quadriparti en conduisant son être dans les choses. [...] De cette manière, que les mortels protègent et soignent les choses qui croissent et qu'ils édifient spécialement celles qui ne croissent pas. Construire et ménager, tel est le « bâtir » (*bauen*) au sens étroit.<sup>303</sup>

Mais quel type de construction répond aux exigences du *bauen* ? Pour illustrer sa pensée, Heidegger prend l'exemple d'un pont réunissant deux rives. Une telle construction libère par ce qu'elle amène « au fleuve l'une et l'autre de leurs arrière-pays »<sup>304</sup>. Il répond bel et bien à une fonction, sans pour autant brimer l'être de chaque élément du Quadriparti : « le pont laisse au fleuve son cours et en même temps il accorde aux mortels un chemin »<sup>305</sup>. Le pont, dans son être utilitaire, libère de nouveaux espaces pour l'humain tout en ménageant l'être de la nature. Il donne aux mortels la possibilité d'habiter *au sein* des choses. En outre, en rassemblant le Quadriparti, il « lui accorde une place », crée un lieu

---

<sup>302</sup> Ibid.

<sup>303</sup> HEIDEGGER, p. 179.

<sup>304</sup> Ibid., p. 180.

<sup>305</sup> Ibid.

qui « n'existe pas avant le pont »<sup>306</sup>. Produire des constructions, qui elles produisent des lieux, qui eux ménagent le Quadriparti, voilà ce qu'est « bâtir » pour Heidegger.<sup>307</sup>

Mais où se situe l'espace industriel du film par rapport au *bauen* d'Heidegger ? Il en est le reflet inversé. Les routes, les usines, les cheminées, les silos, les tours métalliques, ne créent pas des lieux, mais des non-lieux. Ils transforment le paysage naturel en paysage recraché. À défaut de libérer l'être des choses, ils l'empoisonnent, l'enchaînent. L'espace y est « pensé » seulement lorsqu'il s'agit de satisfaire les exigences du système. Cette nouvelle entité, la production néo-capitaliste, ne tend pas à protéger ce qui *croît*, mais à protéger la *croissance économique*, à assurer la perpétuation de son même. Les eaux tout comme la terre de Ravenne sont polluées à un point tel que leurs apparences et couleurs ont subi une mutation. Les cheminées contaminent le ciel et forcent les oiseaux à s'en éloigner loin pour ne pas mourir : le construit ne s'adapte pas à l'être des choses, mais impose aux choses de s'adapter à sa présence néfaste. L'espace de la production « prend ici son aspect le plus terrifiant : celui d'un désert de fin du monde, résultat d'une sédimentation industrielle et d'une prolifération gangrenée qui a fini par asphyxier toute forme de vie, rendre toute présence impossible »<sup>308</sup>. En somme, rien de construit en ces lieux ne relève du *bauen* puisqu'ils profanent l'être de l'environnement dans le but de servir une idéologie qui est, de surcroît, nocive pour l'existence des mortels.

Le seul espace du film qui répond aux exigences du *bauen* heideggérien nous vient de l'histoire que raconte Giuliana à son fils. On y voit une jeune fille se mouvoir, nager,

---

<sup>306</sup> Ibid., p. 183.

<sup>307</sup> Bien que très exigeante, cette conception du bâtir n'est pas que virtuelle : elle est concevable dans le réel. Le pont heideggérien trouve en effet son pendant moderne en certaines constructions de Frank Lloyd Wright, comme sa fameuse Maison sur la cascade.

<sup>308</sup> MOURE, 2014, p. 79.

contempler, bref, habiter en simple mortelle parmi l'être des choses qui sont déjà. Le paysage de l'île paradisiaque suggère la possibilité d'une harmonie complète entre la terre et les mortels, à un point tel que les rochers qu'on y retrouve incarnent des formes humaines, organiques - « the numerous rocks, that she had never realized, were like flesh » confirme Giuliana en voix off. On croit même y deviner les traits de visages, comme sculptés à même la pierre (cf. Figure 26). Les seules constructions qui se manifestent à l'image sont ces bateaux qui passent à l'horizon, lesquels s'agent parfaitement au *bauen* : en reliant les territoires entre eux, ils accordent un chemin aux mortels et fondent des lieux. Il est important de noter que cet espace, le seul proprement habitable du film, nous est projeté de l'imaginaire de Giuliana, ce qui vient confirmer la thèse bachelardienne selon laquelle l'imagination joue un rôle central dans tout *habité*.

Finalement, il ne faudrait pas oublier que toutes ces réflexions sur l'*inhabitabilité* du monde moderne, ou sur l'habitabilité d'un paysage fantasmé, ne pourrait avoir eu lieu si ce n'était de l'expérience cinématographique, ce lieu hospitalier par excellence. Interpellant presque l'entièreté des sens, le médium s'expérimente par le spectateur comme un véritable espace vécu. Le mécanisme de captation de l'appareil cinématographique permet au cinéaste de façonner son propre espace, ouvert à être rejoint. La subjective indirecte libre à l'oeuvre dans les images de *Il deserto rosso* agit comme un pont reliant l'espace filmique à mon corps percevant, permettant le passage des affects et percepts du personnage à mes sens et érigeant le lieu de l'expérience spectatorielle. Par cette rencontre, j'accède à un autre espace, dans lequel j'y projette mon corps et mon être, mais aussi à partir duquel je fais ma propre expérience de l'expérience de Giuliana. Sans le partager entièrement, j'accompagne son vécu, je marche à ses côtés : je regarde par la fenêtre de son angoisse.



Pour posséder le visible qui m'est donné par le film, je dois en être possédé, m'ouvrir à son *interaction*, à ce double mouvement des images, qui *me font* en se donnant à mon expérience, et que *je fais* en leur accordant du sens.

L'appareil cinématographique permet ainsi l'expérience d'une réversibilité s'apparentant à la notion de chair chez Merleau-Ponty, cette « indivision de l'être du corps et de l'être du monde »<sup>309</sup>, en cela que comme elle, il s'instaure comme un « moyen de communication [...] entre le voyant et la chose »<sup>310</sup>, entre le spectateur et le film. Et puis, l'écran de cinéma, n'est-elle pas la matérialisation technique de cette *chair du monde*, cette « surface de contact »<sup>311</sup>, cette « mince pellicule du visible »<sup>312</sup> qui s'insère entre l'horizon intérieur du spectateur et l'horizon extérieur du film ? Enfin, tout ce que constitue l'expérience spectatorielle n'est au final possible que parce que le cinéma constitue un espace visible qui, en s'ouvrant à mes sens, devient habitable, car « regarder un objet, c'est venir l'habiter »<sup>313</sup>.

---

<sup>309</sup> DUPOND, p. 5.

<sup>310</sup> MERLEAU-PONTY, 1964, p. 176.

<sup>311</sup> Ibid., p. 318.

<sup>312</sup> Ibid., p. 319.

<sup>313</sup> MERLEAU-PONTY, 2010, p. 746.

## Conclusion

La force du capital hante l'espace antonionien tel un spectre. Son visage est partout, même lorsqu'il se dissout dans une façade en verre, comme certains des bâtiments modernes de *La Notte*. La transparence architecturale, pensée au départ comme un symbole de transparence politique, se dévoile tout autre devant la caméra d'Antonioni. En insistant sur sa faculté réflexive, les plans nous amènent à constater la nature inaccessible, insaisissable des constructions de verre, qui, sous leurs masques translucides feignant des désirs d'authenticités et de libérations, participent en vérité aux sentiments d'aliénation, d'isolation et de perte de sens affligeant l'individu moderne. Aux regards de Lidia et de la caméra, le verre n'offre qu'une image inversée des choses qui l'entourent, des choses qu'il n'est pas. À d'autres moments, il se fait miroir de diversion. En renvoyant le regard de Lidia sur elle-même, il se déresponsabilise et l'abandonne. En n'offrant aucun symbole précis par lequel elle pourrait entrer en relation avec lui, l'architecture moderniste refuse au personnage toute possibilité de connexion, d'assimilation. L'identité de l'architecture transparente ne se définit que dans la négation, par ce qu'elle n'a pas, par ce qu'elle ne dit pas, par ce qu'elle ne cache pas : elle tend au *presque rien*.

De l'architecture moderne des centres urbains, nous avons avec *L'eclisse* élargi notre champ d'analyse à l'urbanisme, et spécialement au phénomène du quartier périphérique. À partir des écrits de penseurs comme Henri Lefèbvre, nous avons pu, via les personnages, réfléchir à ce que signifie habiter un espace décentré, un espace qui se résume à « découler de », dont la valeur d'usage et la valeur d'échange dépendent toutes deux de sa distance à un centre, à ce que signifie se mouvoir en un milieu où l'humain n'est pas le souci *central*

et est donc condamné à vivre sans appartenance. En ces lieux de transition, nous avons vu que les individus se voient relégués dans les marges, qu'ils voient leurs mouvements réduits à contourner la fonction réelle de l'espace : le passage des automobiles. Leur seul moyen de s'approprier l'espace dominé est d'errer en lui, parfois en ne respectant pas les règles qu'il impose. Quand l'hostilité ne vient pas de l'extérieur, elle se trouve à l'intérieur, dispersé dans les nombreux objets peuplant l'appartement de Riccardo. Ces derniers sont d'ailleurs responsables de l'éloignement entre lui et Vittoria ; comment ne pas se perdre parmi une telle panoplie de signifiants ? À la fin, Antonioni n'offre aucune solution à tous ces constats, il concède plutôt à l'espace urbain moderne la place qu'il lui revient, libérant toute l'étrangeté de son rapport au temps.

C'est finalement sur l'environnement industriel de *Il deserto rosso* que s'est déployé notre analyse. Nous avons vu de quelles façons le cinéaste a usé de la couleur, du son et de la profondeur de champ pour représenter à l'image le rapport névrotique qu'entretient Giuliana avec son milieu. Il a également été question de la place prépondérante qu'occupe la subjective indirecte libre dans l'expression de cette subjectivité spatiale. C'est par l'agencement de tous ces outils cinématographiques qu'Antonioni a façonné, pour reprendre la formule de Merleau-Ponty, « une expression de l'expérience par l'expérience »<sup>314</sup> permettant au spectateur de vivre l'espace *dénaturalisé* de la production industrielle, espace au sein duquel, enfin, toute habitabilité ne se révèle possible que si le sujet consent à l'accepter comme maison.

---

<sup>314</sup> MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, p. 201.

Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, l'espace antonionien est souvent transitoire, soit dans sa fonction ou dans sa situation. Des espaces de transitions (boulevard, autoroutes, rues désertes...) aux espaces en transitions (terrains vagues, lieux de constructions, périphérie suburbaines...), tous y sont proprement inhabitables, car en mouvement, en plein processus de métamorphose identitaire. Les protagonistes s'y sentent tout aussi indéfinies que leur environnement. Incertains, ils improvisent, s'essayent à l'amour, traversent le décor à la recherche de finition. Leur environnement est dans un processus de passage d'un monde ancien— la vieille Europe, avec son histoire, ses mauvais souvenirs — à un monde moderne, incertain parce que nouveau, comportant lui-même ses propres codes que les personnages n'arrivent pas à déchiffrer et auquel, par conséquent, ils ne peuvent s'accrocher. Un monde étranger, qui inquiète. C'est l'étrangeté de ce que nous ne comprenons pas encore, que nous ne pouvons encore situer dans l'histoire.

En définitive, quelles réflexions sur l'urbanité moderne ce mémoire a-t-il soulevé à travers le cinéma d'Antonioni ? Que sa conception entière a été pensée par et pour le capitalisme : ses bâtiments, ses rues et boulevards, jusqu'à l'aménagement total de ses quartiers et zones périphériques. Que la visée originelle derrière ce paradigme, c'est-à-dire de servir de système organisateur servant à répondre aux besoins des individus, a été renversée. Que ses promesses de progrès, de libération, n'a au bout du compte conduit qu'à l'aliénation. Qu'en transférant la responsabilité à l'individu, ce pouvoir l'a contraint de s'adapter à un espace qui n'est pas le sien, à y trouver son sens et ses repères, bref, il lui a infligé la tâche de trouver lui-même la solution qui lui permettrait d'enfin accéder au monde et d'y faire son nid. Cependant, il nous semble important de réitérer que, bien que ses films nous

permettent d'arriver à de telles conclusions, ces dernières ne correspondent pas nécessairement à la visée originelle du cinéaste. Dans son approche de l'espace urbain, Antonioni semblait avant toute chose s'intéresser au déphasage séparant certains individus du monde continuellement changeant de la modernité. Cette thématique, si chère à son œuvre entière, était pour lui l'occasion d'explorer les possibilités esthétiques offertes par cette étrange nouvelle forme d'urbanité. Et d'ainsi, peut-être, faire du cinéma l'art moderne par excellence, celui qui accompagne l'époque en lui renvoyant sous forme d'images les questions et problématiques la tracassant.

## Bibliographie

ANTONIONI, Michelangelo. 1961. *La nuit/La notte*. Traduit par Michèle Causse. Paris : Buchet/Chastel.

——— 2003. *Écrits : fare un film è per me vivere*. Paris : Éditions Images Modernes.

ARNHEIM, Rudolf. [1977] 1986. *Dynamique de la forme architecturale*. Bruxelles : Pierre Mardaga éditeur.

BACHELARD, Gaston. [1957] 2012. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France.

BARNSTONE, Deborah Ascher. 2005. *The Transparent State : Architecture and politics in postwar Germany*. London : Routledge.

BARRATONI, Luca. 2012. *Italian post-neorealist cinema*. Edinburgh : Edinburgh University Press.

BAUDRILLARD, Jean et Jean Nouvel. [2000] 2013. *Les objets singuliers : Architecture et philosophie*. Paris : Arléa.

BAUDRILLARD, Jean. 1968. *Le système des objets*. Coll. « Bibliothèque Médiations ». Paris : Gallimard.

——— 1970. *La société de consommation*. Paris : Gallimard.

——— 1993. *Cool Memories, I et II : 1980-1990*. Paris : Le Livre de poche.

——— 2000. *Mots de passe*. Paris : Le Livre de poche.

BAZIN, André. 2007. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris : Éditions du Cerf ; Condé-sur-Noireau : Corlet publications.

BELL, Daniel. 1976. *Vers la société post-industrielle*. Paris: Éditions Robert Laffont.

BERGSON, Henri. 2011. *La perception du changement*. Paris : PUF.

BERNARDI, Sandro. 2006. *Antonioni, personnage paysage*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.

BERQUE, Augustin. [1987] 2015. *Écoumène : Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris : Éditions Belin.

BONFAND, Alain. 2003. *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*. Coll. Inventeurs de formes. Paris : Images modernes.

BONY, Anne. 2006. *L'architecture moderne*. Paris : Larousse.

BORIAUD, Jean-Yve. 2001. *Histoire de Rome*. Paris : Fayard.

BRUNETTE, Peter. 1998. *The films of Michelangelo Antonioni*. Cambridge : Cambridge University Press.

CERTEAU, Michel De. 1990. *L'invention du quotidien : 1. arts de faire*. Paris : Gallimard.

CHATMAN, Seymour. 1985. *Antonioni, or, the surface of the world*. Berkeley : University of California Press.

CHEVRIER, Henri-Paul. 2005. *Le Langage du cinéma narratif*. Montréal : Les 400 coups.

DAVID, Paul-Henri. 2001. *Psycho-analyse de l'architecture*. Paris : L'Harmattan.

DELEUZE, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie* 2. Paris : Minuit.

DELEUZE, Gilles. 1983. *L'image-mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuit.

— 1985. *Cinéma 2 : L'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit.

— [1966] 1998. *Le bergsonisme*. Paris : Presses universitaires de France.

— [1962] 2010. *Nietzsche et la philosophie*. Paris : Presses universitaires de France.

DI CARLO, Carlo (dir.). 1988. *L'œuvre de Michelangelo Antonioni*. Roma : Ente autonomo di gestione per il cinema.

DOR, Edouard. 2016. *Rome mise en scènes*. Coll. « Ciné Voyage ». Paris : espaces&signes.

DOSSE, François. 2002. *Michel De Certeau : Le marcheur blessé*. Paris : Éditions La Découverte.

DUFOURCQ, Annabelle. 2012. *Merleau-Ponty, une ontologie de l'imaginaire*. Dordrecht : Springer Netherlands.

DULAU, Pierre. 2008. *Heidegger pas à pas*. Paris : Ellipses.

DUPONT, Pascal. 2001. *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*. Paris : Ellipses Éditions.

FOUCAULT, Michel. [1975] 1993. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard.

FRAMPTON, Kenneth. 1985. *L'architecture moderne : une histoire critique*. Paris : Philippe Sers.



GARO, Isabelle. 2009. *L'idéologie, ou, La pensée embarquée*. Paris : La fabrique éditions.

GAUDIN, Antoine. 2015. *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*. Paris : Armand Colin.

HEIDEGGER, Martin. 1958. *Essais et conférences*. Paris : Gallimard.

HITCHCOCK, Henry-Russel et Philip Johnson. 2001. *Le Style international*. Coll. « Eupalinos ». Marseille : Éditions Parenthèses.

LAZAR, Marc (dir.). 2009. *L'Italie contemporaine : de 1945 à nos jours*. Paris : Fayard.

LE CORBUSIER. 1957. *La charte d'Athènes*. Paris : Minuit.

— [1923] 1995. *Vers une architecture*. Paris : Flammarion

LEDROUT, Raymond. 1990. « L'homme et l'espace ». Dans *Histoire des mœurs*, p. 59-114. Vol. 1. Col. Folio histoire. Paris : Gallimard.

LEFÈVRE, Henri. 2000. *La production de l'espace*. Paris : Anthropos.

— 1962. *Introduction à la modernité : préludes*. Paris : Les éditions de Minuit.

LETHIERRY, Hughes (dir.). 2011. *Sauve qui peut la ville : Études lefebvriennes*. Paris : L'Harmattan.

MARIANI, Manuela et Partrick Barron. 2011. « Cinematic Space in Rome's Disabitato: Between Metropolis and Terrain Vague in the Films of Fellini, Antonioni, and Pasolini ». *Modernism/Modernity*, vol. 18, no 2 (avril), p. 309-333.

MERLEAU-PONTY, Maurice. 2010. *Œuvres*. Coll. Quarto. Paris : Gallimard.

— 1960. *Signes*. Paris : Gallimard.

— 1964. *Le visible et l'invisible*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard.

— [1942] 1967. *La structure du comportement*. Paris : Presses universitaires de France.

MONGIN, Olivier. 2005. *La condition urbaine : la ville à l'heure de la mondialisation*. Paris : Éditions du Seuil.

MONTEBELLO, Pierre. 2008. *Deleuze, philosophie et cinéma*. Paris : J. Vrin.

MOURE, José et Thierry Roche. 2014. *Michelangelo Antonioni: anthropologue de formes urbaines*. Paris: Riveneuve éditions.

MOURE, José. 2001. *Michelangelo Antonioni : cinéaste de l'évidement*. Paris : L'Harmattan.

PAÏNI, Dominique. 2017. *L'attrait des miroirs*. Crisnée, Belgique : Yellow now.

PALLASMAA, Juhani. 2010. *Le regard des sens*. Traduit par Mathilde Bellaigue. Paris : Éditions du Linteau.

PASOLINI, Pier Paolo. 1976. *L'expérience hérétique : langue et cinéma*. Coll. « Traces ». Paris : Payot.

ROCHE, Thierry. 2016. *Antonioni – Ferrare : une hypothèse plausible*. Crisnee : Yellow Now.

SCEMAMA-HEARD, Céline. 1998. *Antonioni : Le désert figuré*. Paris : L'Harmattan.

SERVIER, Jean. 1991. « Histoire de la pensée symbolique ». Dans *Histoire des mœurs*, p. 1096-1185. Vol. 2. Col. Encyclopédie de la Pléiade. Paris : Gallimard.

SOMAINI, Antonio. 2011. « Utopies et dystopies de la transparence. Eisenstein, *Glass House*, et le cinématisme de l'architecture de verre ». En ligne. *Appareil*, vol. 7. <http://journals.openedition.org/appareil/1234>. Téléchargé le 15 juillet 2018.

TASSONE, Aldo. [1995] 2007. *Antonioni*. Coll. « Champs ». Paris : Flammarion.

TOURAINÉ, Alain. 1992. *Critique de la modernité*. Paris : Fayard.

ZEVI, Bruno. [1973] 2016. *Le langage moderne de l'architecture : pour une approche anticlassique*. Marseille : Éditions Parenthèses.

## Annexes

Figure 1 :



Figure 2 :



Figure 3 :



Figure 4 :



Figure 5 :



Figure 6 :



Figure 7 :



Figure 8



Figure 9



Figure 10



Figure 11



Figure 12





Figure 13



Figure 14



Figure 15





Figure 16



Figure 17



Figure 18



Figure 19



Figure 20



Figure 21



Figure 22



Figure 23



Figure 24



Figure 25



Figure 26



