

« Brume et poussière, Pour un flou atmosphérique au cinéma », *Les frontières du flou au cinéma*, sous la direction de François Soulages et Pascal Martin, Paris, L'Harmattan, 2014

Brume et poussière

Pour un flou atmosphérique au cinéma

Nombreux sont les films qui intègrent les phénomènes atmosphériques comme irréductible hostilité tournée vers leurs personnages, tempête du *Tempête* (1947) chez Epstein, brouillard du *quai des Brumes* (1938) de Marcel Carné, pluies battantes et radioactive dans *Pluie Noire* (1989) de Shohei Imamura, nuit sombre et épaisse de *Lost Highway* (1996), de David Lynch... Plus qu'un décor teinté de vie, plus qu'un accent psychologisant de l'histoire, ces bouleversements climatiques, engagés dans leur puissance, viennent brouiller les lignes nettes des corps. Les formes se voient dissipées à leur bordures, elles ne relèvent parfois plus que d'une simple présence, ombres d'elles-mêmes. Particules d'eau, de poussière, ou encore irradiation de la chaleur encerclent les corps, en estompent les contours à la manière d'un flou optique. Face à cette dissipation des lignes de l'image, à cette confusion des traits, le regard se trouble, semble perdu car placé en deçà de l'acte de reconnaissance ou d'identification.

Dans quelle mesure l'effet de flou provoqué par ces phénomènes atmosphériques peut-il être pensé à l'égal du flou optique ? C'est au travers de trois exemples, *Chott-El-Djerid (Portrait in Light and Heat)* (1980) de Bill Viola, *La Terre* (1930) d'Alexander Dovjenko et *Le désert rouge* (1964) de Michelangelo Antonioni que nous proposons de parler véritablement de « flou atmosphérique », en tant que possible mise en exergue des liens invisibles qui se tissent entre le sujet et son environnement. Trois œuvres, trois titres qui, à chaque fois, portent le nom du lieu – effectif ou imaginé – ou encore de la terre elle-même et, en quelque sorte, viennent surdéterminer le sol comme socle où émerge et se dissipe tout agrégat de matière.

Flou optique et flou atmosphérique

Passant des grandes plaines gelées et venteuses canadiennes ou américaines (dans l'Illinois, Etats-Unis, et le Saskatchewan, Canada) à la vaste étendue d'un lac asséché, dans le Sahara (Tunisie), Bill Viola cherche à capter des images irréelles, architectures et personnages fondus dans la masse chaude ou froide de l'atmosphère. Les lieux s'étirent à l'infini, ensevelissant dans leur immensité les signes de présence humaine. Les polarités du proche et de lointain en sont bouleversées, on ne pourrait dire si la forme est de dimension réduite ou déposée dans la profondeur de l'image. La chaleur féroce du désert tunisien ploie les silhouettes au gré de la danse des rayons de soleil. Dans cette élasticité instable, la perception tend à se rapprocher d'une vision fantasmagorique, le mirage, où la projection de la lumière de nos désirs, intérieure cette fois, vient s'emparer du monde inerte des choses. Silhouettes filiformes, corps-oiseaux, flammes, la magie du désert opère, réveillant ce que Salvador Dalí nommait « l'activité paranoïaque-critique », toute être ou chose étant substituable à l'infini dès lors que les contours éveillent un réseau de correspondances et d'analogies. A Chott-El-Djerid, rester à la bordure des formes, chercher à en suivre le contour afin

de les nommer, jette toute connaissance dans l'équivoque. Le pictural semble contenu – un temps, celui du mirage – dans le réel.

S'il n'y avait la bande son du vent pour maintenir la durée réelle dans l'image, le spectateur de *Chott-El-Djerid* de Bill Viola pourrait à son tour être assailli par le doute. S'agit-il de vraies mirages ou de fausses impressions léguées par un effet de flou optique ? Quand le flou est obtenu par un jeu de mise au point (nous écartons ici le flou issu du mouvement du sujet filmé), il est question d'un travail de l'image, d'une intention de fondre toute forme sur une même surface diaphane, de les rabattre sur un seul plan, tâches aqueuses sans profondeur venant s'abattre simultanément. La limpidité cristalline de l'enregistrement documentaire, voué à la netteté, se dissout. Le flou optique instaure une distance entre le regard et le monde : plus la tâche est large, plus le flou est diffus, plus remonte l'incapacité du regard à lire et à déchiffrer les éléments du réel qui défilent devant lui. Les lignes-contour ainsi nous échappent, se desserrent.

Le flou nous fait verser dans le vivier tourbillonnant de l'informe, au sens où Bataille le nomme : « araignée ou crachat »¹. Il destitue la belle ordonnance apollinienne, ou devrions-nous dire platonicienne, la forme comme expression de l'*eidos*, forme idéale saisie et rapportée dans ses contours, « redingote mathématique » dira encore Bataille. Aussi, le flou, la tâche, la macule, le « crachat » semble agir comme une matrice, forme-carrefour où sont aiguillés autrement les mots. Dans son *Traité de peinture*, Léonard de Vinci rapportait regarder les murs souillés, tâchés, afin d'en imaginer les scènes, les rochers et les décors avec montages et larges vallées. En retourne-t-il ainsi du travail du regard qui, depuis l'équivoque du flou, ne cesse de procéder à des réductions

¹ Georges Bataille, « dictionnaire critique » in Yves-Alain Blois, Rosalind Krauss, *L'informe*, Paris, édition du Centre Pompidou, 1996, p. 8.

pour cerner le tangible, la forme arrêtée, – fût-elle fantasmée – derrière cet épais voile optique.

Si le flou atmosphérique, dans le cas de Bill Viola, peut se confondre avec le flou optique, il agit néanmoins en amont de l'image, dans l'espace réel de la prise de vue. Ce flou atmosphérique semble certes accentuer le devenir image du réel, en forcer les aspects picturaux. Mais, lorsque, dans cette image, on observe les contours qui se perdent, s'effritent, se fondent dans la brume, la poussière ou la pluie, cela ne relève en rien des choix techniques et artistiques de la prise de vue. Les corps sont véritablement absorbés par l'épaisseur tangible de l'air, ils sont affectés par le climat qui les enveloppe. Aussi, le flou n'est-il pas dans ce cas-ci affaire rétinienne, il est contenu dans la réalité physique des éléments puisque la peau ou les vêtements sont mordus par le froid, l'humidité, la chaleur, par la poussière qui érode ou lime toute surface. De même que le flou optique rend imprécise toute visée documentaire, fait que les images se dérobent à leur légende ou à la cerne des mots, le flou atmosphérique fait preuve d'une force corrosive rongant l'apparence des choses.

Toutefois l'équivoque qui est ici convoquée n'est pas d'ordre sémantique, n'est pas lié au flou optique laissant l'identité des choses en suspens. Il s'agirait plutôt d'un problème lié à une interprétation spinoziste : cette chaleur, ce voile humide, cette tempête qui vient me saisir est l'effet d'un élément sur mon corps. Et ce lien avec le milieu extérieur prend tout à coup l'évidence d'un simple contact. Au moment où ces empreintes se déposent, on devine la présence du soleil, de courants chaud ou froid dans l'espace limité du corps mais on ne saurait dire si cette présence lui est bénéfique ou non : le bienfait réconfortant d'un rayon de soleil sur la peau allant jusqu'à la brûlure, la fraîcheur vivifiante de l'hiver se retournant dans une mortification des chairs En cela, il y aurait équivoque, la sensation tactile versant de l'un à l'autre de façon insensible, glissant sur un axe aiguillé entre « bon » et « mauvais », ou bien – pour reprendre des termes spinozistes – entre ce qui est

adéquat à notre nature et ce qui vient diminuer notre puissance d'agir².

Le projet spinoziste de *l'Ethique* se propose de déployer une conception différente de l'ontologie, une réflexion qui se détourne de la question de la substance ou de l'essence des êtres et qui lui privilégie une interrogation rigoureuse sur nos modalités et manières d'agir. La notion d'« affection » – chère au philosophe – n'est pas pensée chez lui comme phénomène isolé. Une simple « affection », la simple empreinte d'un corps sur le sujet, peut ainsi le faire passer à l'état de joie ou à l'état de tristesse, à l'augmentation ou à la diminution de sa puissance d'agir. En effet, chaque état repose sur des rapports constitutifs de repos et de mouvement des particules qui le composent. La mise en contact de deux corps dont le signe est cette affection, relève pour Spinoza soit d'une composition harmonieuse et bénéfique des rapports (suscitant l'affect de joie) soit d'une mise en opposition de ces rapports venant parfois affaiblir le corps en question (et éveiller ainsi la tristesse).

Si nous considérons le flou atmosphérique à la hauteur d'une affection spinoziste, est-il envisageable de penser l'altération des formes, prises dans la brume, le brouillard ou la chaleur comme reflets d'une puissance d'agir ?

La terre de Dovjenko

La terre nous fait partager la vie d'un kolkhoze. Le film débute avec un plan ouvert sur un champ de blé agité par le vent et dont la fluidité évoque les remous de la mer. Puis la caméra se déplace devant le lit d'un vieil homme qui se meurt et qui emporte avec lui les signes d'un temps

² « Le corps humain peut être affecté de beaucoup de façons qui augmentent ou diminuent sa puissance d'agir [...]. »
Spinoza, *L'Ethique*, Paris, Gallimard, Folio/essais, 2005, p. 181.

passé : la charrue et les bœufs du labour laissant dorénavant place, dans l'agriculture, au tracteur et à la modernité. En effet, tout le village attend qu'un tracteur lui soit livré. C'est Vassili qui le conduira et qui ira – confiant dans les richesses de la terre – labourer les champs. Mais bientôt, l'horizon clair du progrès se dissipe, Vassili est assassiné. Son père soupçonne un groupe de koulaks, ces paysans aisés, réfractaires à tout changement et mécontent de la montée de nouvelles personnalités. Et, tandis que ce crime reste impuni, les funérailles – solennelles – sont organisées. C'est à présent tout le village qui suit la dépouille de Vassili dans une longue procession qui rappelle la cérémonie d'entrée où la communauté venait accueillir l'arrivée du tracteur. Ici, point de pope ni de diacre, une nouvelle ère est proclamée, la confiance de tous se tourne à présent vers le temps réglé et programmé de la production. Et le film de s'achever avec des images de la terre et de ses nombreux pommiers fécondés par la pluie.

Dans la tradition du cinéma constructiviste soviétique, le montage s'élabore dans un processus dynamique de tensions et d'oppositions. Dovjenko confronte les plans les uns aux autres dans la veine de l'« effet Koulechov » (l'arrivée du tracteur/les visages en liesse), ou bien pour établir une composition de l'espace, à l'instar de Vertov, ou encore dans la montée intensive d'une dialectique des formes à la manière d'Eisenstein (Vassili sur son tracteur/un paysan qui laboure à la charrue). Outre les associations visuelles fortes, le thème d'un travail agricole modernisé correspond également à ce que le cinéma de l'époque cherche à faire valoir, on pense à *La ligne générale* (1928) d'Eisenstein qui se réfère directement au texte du Congrès du parti communiste sur la question agraire, à *L'homme à la caméra* (1929) de Vertov montrant la production au champ ou encore à *la terre a soif* (1930 muet, 1931, sonore) de Raizman relatant l'histoire d'un groupe d'ingénieurs s'efforçant de bâtir un système d'irrigation. Le pendant de ce thème est une revendication anti-cléricale commune tout autant qu'un refus de prôner toute figure

héroïque trop associée au cinéma tsariste : si un personnage se détache, ce n'est pas en tant qu'individu mais comme représentant d'une communauté ou d'une idée.

Si l'ensemble des plans de la Terre et leur agencement répond aux exigences d'un cinéma soviétique, il faut néanmoins remarquer la qualité photographique des plans : le champ de blé sous la caresse du vent, les pas de la foule sur la route qui en font monter la poussière et dont la clarté blanche irradie les corps, les nuées de grains créées par les épis de blés fraîchement coupés venant brouiller la vision des corps travaillant à la récolte à l'arrière plan, la nuit enveloppant la silhouette de Vassili, homme heureux et dansant, sur le chemin du village. Dans *Kino, histoire du cinéma russe et soviétique*, Jay Leda rapporte que ce type d'images est pourtant l'effet d'une mode qui consistait chez les cinéastes à cultiver un style photographique afin de s'attacher les faveurs d'un public de non-professionnels. En effet, le contrôle des films était soumis à une assemblée s'assurant de la « rectitude » politique des propos, puis il était proposé au jugement d'un échantillon de personnes choisies parmi la population, ouvriers ou travailleurs agricoles. C'est autour des années 1928/1929 que ce style photographique prend essor, cherchant à conquérir des comités qui se concentrent sur le contenu narratif du film, laissant de côté les questions techniques, artistiques ou créatrices lui apparaissant parfois comme dépenses inconsidérées de la part du cinéaste.

Jusqu'à maintenant, écrit Eisenstein, chez nous comme à l'Ouest, on s'est généralement persuadé que les choses de la campagne ne sont pas « photogéniques ». Comme elles sont les seules composantes de *La ligne générale*, nous serions très désavantagés si ce préjugé contenait quelques vérités. Mais je crois que c'est le contraire qui sera démontré et que les sujets ruraux s'avéreront riches en potentialités « photogéniques ».³

³ Eisenstein in Jay Leda, *Kino, histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne, éditions l'Âge d'Homme, 1976, p. 304.

La ligne générale met en exergue l'évolution d'une communauté rurale, fonctionnant d'abord sur le vieux modèle du servage et de la propriété, s'en émancipant en instaurant une coopérative laitière puis bovine. On y croise les mêmes thèmes que chez Dovjenko, l'arrivée des machines agricoles et la réticence des koulaks, on y trouve les mêmes soins pour la qualité photographique des plans : pluie s'abattant sur les corps amaigris, champ de blés ondoyant, gros plan sur une sauterelle dont les pattes crantées résonnent directement avec les rouages des machines.

Mais, dans ces moments photographiques, Dovjenko plus qu'Eisenstein révèle un travail autour du flou atmosphérique : poussière, nuit, pluie battante viennent éroder les lignes de la nature. Le contour, c'est le lieu où la chose est, où elle réside. Instaurer le flou, c'est, quelque part, brouiller les frontières et rendre possible la contamination de l'un par l'autre. Aussi, dans une incessante mise en contact des corps et des éléments, un souffle circule, un lien qui unit l'homme à sa terre. En amont de cette apologie du progrès dans les campagnes, subsiste un attachement profond à cette terre et aux souvenirs d'enfance du cinéaste, fils de paysan.

J'aimais quand les pommes tombaient le soir dans le verger, dans la pénombre – de façon inattendue, comme en cachette, elles tombaient sur la terre, dans l'herbe. Il y avait un mystère, quelque chose d'éternellement inéluctable dans cette chute du fruit.⁴

De pommes, il en est question dans son film, au début, le vieil homme qui se meurt croque une dernière fois dans ce fruit. A la fin également, la pluie inonde et éclabousse leurs contours ronds, qu'elles soient encore attachées aux branches ou tombées à terre.

⁴ Alexander Dovjenko, « les sources », in *Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*, Paris, Les éditeurs réunis, 1966, p. 146.

Dès lors, il ne s'agirait plus de contours et de lignes statiques, déterminés dans la forme des corps mais au contraire de lignes dynamiques, qui disent dans leur ressac, l'empreinte de la nature sur l'homme, son affection, tout autant que l'action de l'homme sur la nature. Jusqu'à quel point cette dynamique vient-elle créer un continuum, de l'indistinct ? Est-ce dans cette perspective que Dovjenko filme le corps à la raideur cadavérique de Vassili – duquel paraissent jaillir des tournesols – comme une ligne horizontale, celle de la terre ? Est-ce la raison pour laquelle il nous montre un homme parlant à cette terre, son oreille collée à un monticule fraîchement retourné pour y avoir accueilli la tombe de son fils ? D'un côté, il y a ces envolées lyriques en faveur des utopies révolutionnaires, mais de l'autre, résistent ces images où Dovjenko défend une appréhension quasi primitive et religieuse de la condition humaine. Emporté par des forces telluriques, l'homme se tient à la croisée d'une terre nourricière, saisons et moissons faisant tourner le cycle du temps, et d'une terre mortifère où sont fauchées les vies. Cette pensée magique, poétique, réinvestit de signification une réalité passée au crible du rationnel scientifique, laminée par la politique des plans. Elle prophétise l'arrivée de l'invisible, ce lien avec la terre, que nul ne semble pouvoir rompre : flou atmosphérique engendré par la pluie, la poussière ou les grains de blés.

La terre fut l'objet de grand bruit. Il remporta la colère des comités de censure, un tel retour au mythologique étant considéré comme une entrave au progrès défendu par le cinéma de propagande⁵. Pourtant,

⁵ Jay Leda rapporte ici un extrait d'un article nécrologique sur Dovjenko, *sight and sound*, paru en 1957 : « La discussion fut certes chaude, en U.R.S.S. et hors d'U.R.S.S.. Dans le pays, les aristarques pouvaient percevoir et approuver l'amour de ce fils de l'Ukraine pour sa terre natale ; ils ne pouvaient que détecter sans le comprendre son message poétique ; ils en sentaient la puissance, bien au-delà de leurs esprits étroits ; ils prenaient sottement pour panthéisme ce qui était perception vraiment dialectique de l'unicité et de la continuité de l'univers. Bref,

peu de machines agricoles et de tracteurs ayant été effectivement livrés⁶, seul subsiste la magie poétique de cet attachement à la terre.

Le Désert rouge de Michelangelo Antonioni

Si Dovjenko, à ses débuts, se consacra à la peinture et au dessin d'illustration, Michelangelo Antonioni reprit quant à lui les pinceaux au moment de préparer *le Désert rouge*. Alors que *la terre* faisait preuve d'un soin tout particulier apporté à la photographie, l'univers d'Antonioni se tourne vers la couleur. Il réalise des paysages montagneux qu'une matière fluide – dans le mélange des pigments – en appelle à des formations géologiques. Ces premières expérimentations picturales déboucheront sur une série plus conséquente, développée dans les années 70, et intitulée *Montagne Incantate (les montagnes enchantés)*. Le procédé est le suivant : sur du papier cartonné, il réalise à l'aquarelle ou à la peinture de petits formats évoquant un paysage puis il les photographie pour en proposer des agrandissements à la manière de Thomas, le personnage principal de *Blow up*. Les couleurs, en général douces et en demi-teintes, apposées en aplats, viennent se rencontrer pour créer les lignes du paysage. Parfois nettes, d'autre fois

puritains et carriéristes s'alarmèrent et perdirent le contrôle de leurs nerfs. Hors d'U.R.S.S., ce même amour passionné de l'homme et de la nature fut aussi compris à contre-sens ; on l'applaudit comme un signe d'indifférence devant les conflits du monde contemporain et les idéaux de la patrie socialiste de l'artiste ; on crut que cet artiste n'était pas engagé. On n'aurait pu se tromper davantage : de tous les talents qui œuvraient dans tous les arts soviétiques, celui-là était le plus engagé. » *Op.cit.* p. 319.

⁶ « Or ce processus [de développement] ne put jamais se mettre en branle en grande partie parce que cette politique d'aide à l'agriculture ne passa jamais dans les faits : l'approvisionnement des paysans en biens de consommation (étoffes, chaussures, etc), l'approvisionnement en moyens de production (machines, outils, engrais, etc) où résidait selon Lénine la base de la construction de l'alliance entre travailleurs des villes et paysans, la *Smytchka*. »

François Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, Lausanne, édition l'Âge d'Homme, 1990, p. 241.

vaporeuses ou encore évanescentes, ces lignes instaurent les reliefs, crêtes et vallées de montagnes baignées dans une atmosphère lumineuse. L'agrandissement de l'image fait valoir toute la texture de la matière, les lignes laissent place tantôt à un subtil dégradé, tantôt à la superposition de deux couches de peinture. A l'instar de l'agrandissement de la photographie dans *Blow up*, les formes semblent se dissiper pour donner libre cours au grain de l'image, à la trame.

Aussi n'est-ce pas un hasard si *le Désert rouge* (1964) est le premier film en couleur du cinéaste. Objets, architecture ou personnages affirment leur présence dans un rayonnement chromatique : le jaune incandescent du feu de la cheminée industrielle, les jets blancs de vapeur, les tuyaux aux couleurs criardes et industrielles, les planches rouges vifs de la cabane, ... L'équipe du tournage alla même jusqu'à peindre une allée d'arbres en blanc⁷, en vain, puisque le lendemain la lumière trop forte en masquait

⁷ Dans un texte datant de 1964, l'année de la réalisation du *Désert rouge*, Michelangelo Antonioni écrit un texte intitulé « la forêt blanche » et raconte regarder peu à peu le tronc des arbres revêtir le voile blanc de peinture sous l'effort de l'équipe de tournage : « Il fait très froid. Je le sais, je le vois chez les autres. Le gel pénétrerait mes os si je le laissais passer, ou plutôt si je me laissais distraire. Mais j'ai trop à faire. Non pas que j'aie quelque chose de précis à faire, bien au contraire, je ne fais absolument rien, ou plutôt qui m'observe penserait certainement ainsi. Mais ce n'est pas vrai. Je suis en train d'observer le bois qui peu à peu devient blanc. [...] On sait que Ravenne était entourée jusqu'à il y a une vingtaine d'années par d'immenses pinèdes, et qu'aujourd'hui ces pinèdes sont en train de mourir. On le voit à l'œil nu : arbres secs, rabougris, qui végètent, c'est le cas de le dire, sans espoir. [...] Non, il est inexact de dire nature, plutôt ce qui autrefois avait été sa caractéristique de bois, nature parfaite et unique, mais désormais substituable, en ceci qu'il était naturel que maintenant il disparut pour laisser place à un espace nouveau que devaient remplir d'autres formes, d'autres volumes, d'autres couleurs. [...] Une chose est certaine, c'est qu'il fallait éliminer ce vert si je voulais que le paysage acquière sa beauté originelle, faite de gris arides, de noirs imposants, avec quelques tâches de roses et jaunes, tubes ou lointains panneaux. »

Michelangelo Antonioni, *Ecrits*, Paris, Editions Images modernes, 2003, p. 246.

partiellement l'effet. Comme dans la série de peintures, ces couleurs sont souvent mises en exergue dans un rapport de contrastes entre elles (un manteau vert dans une immensité grise, une robe vert pâle et des murs rouges, une chaise jaune et des tentures bleues ...) ou encore dans un jeu monochrome (les employés de l'usine habillés de gris dans les structures métalliques, le beige d'un pull sur un mur gris clair, ...).

Dans un texte « introduction à *Il Deserto rosso* (*le Désert rouge*) », Antonioni explique sa fascination pour l'éclat des couleurs chimiques constituant les produits de la consommation de masse :

Puisqu'il s'agit, dans *Il Deserto rosso*, d'un univers industriel, il n'est pas possible d'ignorer que cet univers produit chaque jour des millions d'objets de toute sorte et qu'ils sont tous colorés. Chaque scène de la vie intérieure est en proie à ces couleurs non naturelles, choisies selon une stratégie de vente déterminée, parfois même cherchant à influencer sur l'humeur de ses usagers. On peint les murs des ateliers et des magasins de diverses couleurs afin de reposer les yeux des ouvriers. Pas de rouge mais du vert pâle ou du bleu clair, dites couleurs « froides ».⁸

C'est donc en rapport avec les impressions qu'elles laissent que les couleurs sont pensées dans ce film. La protagoniste, Giuliana, erre dans les paysages industriels de la banlieue de Ravenne comme en proie à des humeurs fluctuantes, elle semble délestée de tout repère. On la voit, au début du film, se diriger vers l'usine, tenant son fils par la main. A un ouvrier en grève, elle achète un sandwich qu'elle dévore avidement cachée derrière les maigres buissons d'hiver. Le soir, elle se réveille en sursaut, prise de fièvre. Son mari, Ugo, paraît ne pas saisir ce qui la ronge. A Corrado, un ingénieur et collègue qui deviendra son amant, elle explique qu'elle ne sait pas de quelle couleur peindre les

⁸ *Ibidem*, p. 249.

murs de sa nouvelle boutique, ni d'ailleurs ce qu'elle souhaite y vendre. Elle lui avouera également avoir cherché à mettre fin à ses jours dans un accident de voiture. Plus loin on la retrouve avec Ugo, Corrado et une bande de fêtards, dans une cabane de pêche sur le port. Le feu brûle dans la cheminée et le vin coule dans les verres. Antonioni pare cette scène de milles petits détails qui se substituent au récit, de ces impressions ou tonalités qui ponctuent l'instant présent : le feu qui réchauffe les pieds de Giuliana, l'œuf de caille aux soit-disant vertus aphrodisiaques dans lequel elle croque, un cri soudainement entendu sur le port réveillant un sentiment de panique chez elle, le pavillon jaune de la quarantaine qui se hisse depuis un cargo, son sac tombé par terre qu'il faut aller récupérer alors qu'elle est sorti précipitamment de la cabane et cherche sa voiture.

Dans la scène qui lui succède, on aperçoit les convives, à présent à l'extérieur dans le brouillard épais, presque fumant, des bords de l'eau. Ils se tiennent droits, régulièrement et étrangement espacés les uns des autres. Ils regardent Giuliana. Tous sont plongés dans un flou atmosphérique qui laisse les corps en suspens, dégagés de tout contexte ou décor, arrachés au temps qui passe. Quelques secondes après, elle se rue vers sa voiture, prend le volant et se dirige tout droit vers la mer. Elle freine brusquement tout au bord des quais, évitant de justesse de foncer dans l'eau, comme si la brume en avait effacé les lignes. Autour d'elle, cette brume qui paraît l'aveugler, pare du même voile monochrome blanc tout objet ou être, dissipe les frontières entre les choses. Rien qu'un désert blanc.

Nombreux sont les déserts, réels ou symboliques dans l'œuvre d'Antonioni : les dunes de *Zabriskie Point*, l'île dépeuplée de *l'Avventura*, le désert de *Professione : reporter*, le parc vide de *Blow up*. Ces lieux sont des éléments déterminants dans le cinéma d'Antonioni pour leur valeur d'errance, pour la capacité qu'ils ont de favoriser l'événement, non pas l'événement entendu comme ce qui

arrive, comme fait significatif, mais l'anodin, le fortuit, l'indicible, tout ce dont on pourrait dire « il m'advient ». Il n'est pas tant question d'un sujet qui exprime et expose ses sentiments que d'un lieu par lequel le sujet découvre les perceptions et les sensations qui le remplissent, qui le pétrissent et parfois en influent la course.

Le Désert rouge cherche en quelque sorte à interroger les relations que tisse l'individu avec son environnement. D'une part, le paysage est présenté à la manière d'un reflet miroitant la vie intérieure des personnages. Les fumées colorées, le brouillard, les espaces monochromes, tristes et gris des rues italiennes, les effets de flou du premier plan ne sont pas sans se faire l'écho de l'univers dépressif de Giuliana et de son incapacité à s'inscrire dans l'existence. De l'autre, l'ambition de ce film est celle de comprendre de façon plus générale le sujet dans sa relation avec son environnement:

Il est des êtres, cependant, qui par leur nature, en raison de leur héritage moral, sont aux prises avec le monde moderne et ne s'adaptent pas. Il se produit alors un phénomène de sélection naturelle : ceux qui suivent le rythme du progrès survivent, les autres disparaissent dans leurs crises. [...] C'est la vie elle-même et il ne saurait y avoir à cela rien d'extraordinaire.⁹

Certains, nous confie le cinéaste, s'adaptent à cette vie (le mari, Ugo, qui semble être heureux, ou Corrado, à mi-chemin de la névrose), d'autres, à la dérive, demeurent coupés de ce monde. Giuliana n'a pas d'ancrage, incapable de se vivre dans sa subjectivité propre, éparpillée dans les mille sensations que lui procure le « désert rouge » de sa vie, coïncidence douloureuse entre l'environnement extérieur et la sphère intérieure. Elle se vit dans un état de dispersion, dans l'impossible unité de son être. Car, les personnages d'Antonioni, selon Gilles Deleuze, sont malades, en proie à une dissolution latente.

⁹ *Ibidem*, p. 251.

Si nous sommes malades d'Eros, disait Antonioni, c'est parce qu'Eros est lui-même malade ; et il est malade non pas parce qu'il est vieux et périmé dans son contenu, mais parce qu'il est pris dans la forme pure du temps qui se déchire, entre un passé déjà terminé et un futur sans issue. Pour Antonioni il n'y a de maladie que chronique, Chronos est la maladie même.¹⁰

Conclusion

Cette brève étude sur l'utilisation du flou atmosphérique au travers de trois exemples nous a apporté quelques éléments de réponse. On pourrait le distinguer du flou optique en ce qu'il semble influencer véritablement sur le devenir des personnages, brume, poussière ou pluie nous apparaissant comme des « affections » – pour reprendre un terme spinoziste. Employés dans l'image cinématographique, ces particules semblent se charger du lien invisible qui relie le sujet à son environnement. Si dans le film de Dovjenko, l'homme semble lui-même pétri de la terre nourricière qui le fait vivre et qui l'emporte ; dans l'univers d'Antonioni, il paraît se constituer au travers des sensations et tonalités issues de sa rencontre avec le monde physique des choses. Et ces sensations grouillantes, ces couleurs par milliers, font de lui un être sans limite, en proie à une dispersion ou à une mort prochaine.

Au delà de la recherche d'une esthétique photographique de l'image, l'utilisation du flou atmosphérique par ces deux films ne joue pas tant sur l'effacement du contour des choses que sur l'érosion de la ligne entre le sujet et le monde. Il y aurait, ici, une secrète négation de la schize, de cette séparation entre intérieur et extérieur. Si l'individuation se détermine par la solidification de cette schize, comparable à un tracé, alors le flou atmosphérique la plonge dans un état instable et mobile, évanescent. Pour Roger Caillois qui s'intéresse au

¹⁰ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Les éditions de Minit, 2006, p. 36.

mimétisme animal, à la façon dont les êtres se fondent dans leur milieu, il y aurait dans le vivant une pulsion morbide venant contrebalancer les forces individuantes d'Eros. C'est en effet sous l'influence de Freud qu'il écrit : « L'être vivant souffre de la dénivellation qui existe entre le milieu et lui-même. Il y a bien dans chaque organisme une volonté de vivre, mais il y a aussi un secret acquiescement à l'abandon de la conscience et de la vie, ces conquêtes pesantes, ces deux tensions qui, par une double rupture d'équilibre, l'ont amené à *son* existence. »¹¹

Le flou atmosphérique semble alors être la marque d'une pulsion de mort, d'une force entraînant le sujet vers une dissolution dans son environnement. Aux plans mettant en œuvre le flou atmosphérique lui répond une fixité, une qualité photographique ou picturale, carcasse immobile des choses apparaissant au bord de l'explosion. Mouvement invisible dans l'image fixe, force latente de dispersion, le flou atmosphérique pourrait, à la suite d'André Breton être appelé à son tour « explosante-fixe »¹².

Daphné Le Sergent

¹¹ Roger Caillois, *le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, Folio/essais, 1998, p. 78.

¹² *Explosante-fixe* est une expiration du mouvement où quelque chose, pour une raison quelconque, s'est trouvée stoppée déraillé, différé dans sa course.

« Je regrette, écrit Breton, de n'avoir pu fournir, comme complètement à l'illustration de ce texte, la photographie d'une locomotive de grande allure, qui eût été abandonné durant des années aux délires de la forêt vierge. »

André Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, p. 15