1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

72 | 2014

Varia

Identification d'un Maître. Exposer Antonioni (cahiers de travail)

Identification of a Master. Exhibiting Antonioni

Dominique Païni

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4809>

DOI : 10.4000/1895.4809

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2014

Pagination : 129-145

ISBN : 978-2-37029-072-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Dominique Païni, « Identification d'un Maître. Exposer Antonioni (cahiers de travail) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 72 | 2014, mis en ligne le 01 mars 2017, consulté le 15 avril 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4809> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4809>

Michelangelo Antonioni. Coll. Cinémathèque française.

Identification d'un Maître. Exposer Antonioni (cahiers de travail)

par Dominique Païni

1.

Première esquisse [s.d.]

Vigilance, sagesse et fragilité, étaient les vertus de Michelangelo Antonioni selon Roland Barthes.

Né à Ferrare en 1912, il fut, avec Ingmar Bergman disparu comme lui, par une coïncidence inouïe, le 30 juillet 2007, le héros de ce qu'on a coutume désormais de nommer la *modernité cinématographique*. Modernité qui s'étendit bien au-delà du « Septième Art » et contamina de son acuité et de sa manière tous les autres arts et représentations visuelles du monde en général. Modernité encore limitée dans l'œuvre du cinéaste ferrarais à l'imagination inquiète d'un avenir menacé qui s'est finalement accomplie à l'échelle de la planète en proie aujourd'hui à la violence et à la catastrophe nucléaire.

L'œuvre de Michelangelo Antonioni est considérable. Elle marque profondément les arts visuels de la seconde moitié du xx^e siècle et continue d'influencer les créateurs de nombreuses disciplines en ce début de siècle actuel.

[...] La Ville de Ferrare a acquis une importante archive de documents ayant appartenu à Antonioni : photographies, textes manuscrits, scénarii, témoignages des collaborateurs et d'amis, correspondance prestigieuse, peintures et divers travaux plastiques du cinéaste... Autrement dit, la *documentation d'une vie*, la vie d'un des plus importants créateurs du xx^e siècle. Cette archive sera la base du futur musée Antonioni à Ferrare¹.

2012 sera donc l'*anniversaire* de la naissance du cinéaste, occasion de révéler la richesse de cette acquisition documentaire. Mais ce sera plus encore l'occasion de découvrir plus largement l'œuvre d'Antonioni dans la diversité de ses aspects : cinématographiques bien entendu, *photographiques, picturales et littéraires*. Ce sera enfin l'occasion de réinscrire cette œuvre dans son temps – les arts visuels contemporains des films – et proposer les preuves de son actualité permanente en la rapprochant de l'art d'aujourd'hui.

Sur 700 m² environ – salles et jardins du Palazzo dei Diamanti –, l'exposition déploiera en les confrontant des *extraits de films*, les *photographies témoignant du travail de création et de l'intimité*

1. La ville de Ferrare et le Palazzo dei Diamanti ont probablement fait appel à moi car les responsables de cette dernière institution avaient visité des expositions que j'avais organisées sur Alfred Hitchcock, Jean Cocteau et Jean-Luc Godard et quelques autres cinéastes au Centre Pompidou dans les années 2000 (Note de 2013).

Parcours

1^{re} salle: *Brumes*

[illegible]

Première esquisse dessinée de l'exposition.

passion persévérante d'un peintre pour ses modèles. La photographie rend compte des souvenirs persistants des légendaires brouillards qui estompent les contours de la ville natale du cinéaste.

2^e salle : *Déserts*

Brusquement, le visiteur sera confronté à l'expérience du *vide* qu'Antonioni ajouta aux tendances générales vers l'abstraction de la modernité.

Deux grands chefs d'œuvre, *Professione : reporter* (*Profession Reporter*) et *Zabriskie Point*, dont les personnages sont dévorés par la poussière, la sécheresse et les brûlures du soleil, rapprochés de la peinture abstraite de Pollock qu'admira le cinéaste, et de Rothko qu'il rencontra. Le photographe américain, observateur des transitions entre ville et désert, Bruce Davidson, fut photographe de plateau. La vitalité de la peinture italienne des années 1960-1970 (Mario Schifano) est présente dans la plasticité des cadrages.

3^e, 4^e et 5^e salles : *Réalités*

Comme d'autres cinéastes de sa génération, Antonioni assimile et critique la tradition « néo-réaliste ». L'influence de Bresson, la proximité de la théâtralité viscontienne, la fréquentation de la littérature des auteurs américains et français mais également de ceux qui ont réfléchi sur le « provincialisme » italien (Bassani), la beauté exceptionnelle de Lucia Bosè, conduisent le cinéaste des expériences documentaires aux premiers regards sur la bourgeoisie italienne. L'influence de la peinture réaliste, marquée des signes d'architecture métaphysique apparaissent (Sironi, Scialoja, Pino Ponti). Une somptueuse image noire et blanche caractérise cette période (*Cronaca di un amore* [*Chronique d'un amour*], *La signora senza camelie* [*la Dame sans camélia*]). Et toujours les brouillards de la plaine du Pô qui imprègnent les décors (*Il grido* [*le Cri*]).

6^e et 7^e salles : *Disparitions*

Les années 1960 voient s'accomplir la « première maturité » du cinéaste, à travers sa trilogie, qui fonde, parallèlement à Bergman, une sorte d'accomplissement thématique et esthétique définitif du « cinéma moderne ». Métaphysique des décors qui évoque De Chirico, architecture froide des villes du renouveau économique de l'après-guerre, cynisme social et lâcheté sentimentale, angoisse de la catastrophe nucléaire. Disparition d'une femme, des sentiments, et du soleil sont les prétextes de *l'Avventura*, *la Notte* (*la Nuit*), *l'Eclisse* (*l'Éclipse*). Le silence habite tout autant Bergman que les peintures de Morandi, de Castellani, de De Chirico et l'architecture de Carlo Scarpa et de Gio Ponti. Monica Vitti éclaire cette période de l'œuvre, période marquée par l'élégance mais aussi par un doute généralisé sur l'avenir d'une classe sociale.

8^e salle : *Les couleurs du monde et des sentiments*

Un des films les plus célèbres d'Antonioni occupe cette salle : *Il deserto rosso* (*le Désert rouge*). Première expérience de la couleur pour le cinéaste, couleurs dramatiquement inquiétées par l'avenir social de l'humanité, par le sort « chimique » du monde, par l'équilibre mental des hommes et des femmes incertains de leurs sentiments. La peinture toujours : Morandi encore qu'Antonioni approcha, Farulli et ses paysages industriels, Alberto Burri et ses brûlures de matériaux étrangers à l'art (les matériaux plastiques) sont les contemporains d'un cinéaste qui doute des bienfaits d'Éros.

9^e salle : *Simulacres*

L'explosion pop, psychédélique, de la musique Rock et l'impact de la publicité et de la mode sur le décor urbain et la vie quotidienne. Le cinéaste quitte l'Italie et découvre l'invention d'images nouvelles dans l'effervescence londonienne des années 1960, avant la révolte de la jeunesse européenne... Dans *Blow up*, la plasticité picturale et photographique est au service du cinéma. Antonioni s'identifie à la jeunesse bondissante d'un « voyeur » : Éros a retrouvé la santé. Un véritable renouveau de l'œuvre depuis le parti-pris de l'agrandissement et de l'analyse de l'image. *Blow up* est un des films qui contribuent au renouveau du cinéma mondial menacé de banalité télévisuelle, jusqu'à Hollywood (Brian De Palma, Martin Scorsese).

10^e salle : *Coïncidences fatales*

Une salle consacrée aux rencontres entre la peinture que le cinéaste n'a jamais cessé de pratiquer et la création des peintres modernes majeurs de cette seconde partie du xx^e siècle. *Fatalement*, Antonioni rencontre Michaux, Dubuffet, Klee, Fautrier, Soulages, Fontana... et dialogue avec eux.

11^e salle : *Ailleurs*

L'expérience documentaire tente de nouveau le cinéaste qui fut un des analystes de l'Europe contemporaine et des impasses idéologiques de l'Occident. La Chine et l'Inde l'attirent.

12^e salle : *Identification d'un maître*

Les derniers films, et pas les moindres, synthèse de ceux qui les ont précédés. Le soleil a toujours attiré le cinéaste dont les brumes ferraraises lui cachèrent l'éclat dans sa jeunesse. L'énigme féminine (*Identificazione di una donna* [Identification d'une femme]) conduit un cinéaste à se réfugier dans l'utopie d'un voyage vers la lumière solaire, autrement dit *Al di là delle nuvole* (Par-delà les nuages). Mais c'est l'occasion aussi du retour à Ferrare dans cette partie ultime de l'œuvre, du retour aux fondements essentiels de la culture italienne dont il s'agit également de réinterroger les maîtres (Michel-Ange Buonarroti, Giacomo Balla...)

2.

Esquisse d'un parcours (juillet 2011)

NB. Cette esquisse ne mentionne pas les archives : lettres, notes, photographies de plateau et de tournage, presse, affiches, les collections de tous ordres (*cartoline*, objets, etc.)

– Commencer par deux films tardifs en salle 2 (*Zabriskie* et *Professione : reporter*). C'est un parti pris qui privilégie « l'art contemporain ».

– Commencer par le thème du brouillard en salle 1 et opposer à la sécheresse du désert en salle 2. Donc commencer par poser des questions de *matières*.

– Ensuite reprendre un semblant de chronologie.

– Importance des deux « muses » mythiques : Bosè et Vitti

– Alternance des salles consacrées aux films qui forment des ensembles *et* des salles consacrées à des *motifs plastiques*.

– Pour l'instant ne pas séparer les peintures et les photographies d'Antonioni dans des salles spécifiques, isolées. Les répartir au sein de certaines salles.

– Incertitude sur la salle 12 (*Identificazione di una donna* et *Chung Kuo, Cina* [*Chung Kuo, la Chine*]), repenser la fin du parcours qui ne convient pas.

– Il faut imaginer la mise en scène extérieure dans le parc... (Demander à un décorateur?)

Le parti pris est évidemment de mettre en rapport Antonioni avec l'art actuel et celui de son temps.

- Bernard Plossu (un des plus importants photographes contemporains sur le paysage. A travaillé sur Antonioni)
- Mimmo Jodice (photographe italien)
- Alain Fleischer (installation sur Lucia Bosè. Fleischer est écrivain, photographe, cinéaste...)
- Ann Veronica Janssens (artiste belge qui crée des installations avec du brouillard artificiel. A représenté la Belgique en 2005 à la Biennale de Venise)
- Luigi Beltram
- Mark Lewis (artiste-installateur. A travaillé sur *L'eclisse*)
- Hans Peter Feldmann (artiste conceptuel. A utilisé des images de films d'Antonioni)
- John Murphy

Mettre aussi en rapport avec des films contemporains - exemples :

- *Blow up* et *Deep End* (Skolimowski)
- *Blow up* et *Gishiki* (*la Cérémonie*, Oshima)
- *Zabriskie Point* et *Gerry* (Van Sant)
- *La notte* avec le damier du sol et *les Enfants terribles* de Cocteau (le damier de la chambre des enfants)
- L'homme qui pleure de *L'avventura* et l'homme qui pleure dans *Gertrud* de Dreyer

Commandes à des cinéastes ?

Des commandes de lettres vidéo : Martin Scorsese, Hou Hsiao Hsien, Olivier Assayas, Wim Wenders, Brian de Palma, Wong Kar-wai, Nobuhiro Suwa (Les cinéastes contemporains de l'Orient asiatique perpétuent une certaine forme d'*antonionisme*).

Leur demander d'écrire une lettre à Antonioni en reprenant le titre du texte de Barthes : « Cher Antonioni ».

Salle 1 : *Brouillards*

Bernard Plossu ou Mimo Jodice.

Salle 2 : *Poussière, désert.*

Zabriskie Point / *Professione : reporter*

Cette salle s'oppose à la première : sécheresse/humidité

Jackson Pollock - peinture

Mario Schifano - peinture

Mark Rothko - peinture

2 projections - 4 écrans

Salles 3 et 4: *Réalismes*

Les débuts de l'œuvre.

Cronacadi un amore, I vinti (les Vaincus), La signora senza camelia, L'Amore in città (l'Amour à la ville), Le amiche (Femmes entre elles), Il grido.

Sironi, peintures années 1930

Salle 3: 1 projection

Salle 4: 1 projection/cinq écrans

Salle 5: *Lucia Bosè*

Alain Fleischer, un film.

1 projection (co-production du Studio national des arts contemporains « Le Fresnoy » dont l'artiste est le directeur)

1 écran

Salle 6: *Disparitions*

La trilogie de la modernité: *l'Avventura, La notte, L'eclisse*

Carlo Scarpa, architecture.

Gio Ponti, architecture.

Emilio Vedova, peinture

Sironi, peinture

Becher, photographie

3 projections

3 écrans

Salle 7: *La couleur du monde (ou la couleur des sentiments)*

Il deserto rosso

Alberto Burri, peinture

1 écran

Salle 8: *Monica Vitti*

a. Archives diverses - hommage à Monica Vitti.

b. Mark Lewis, installation contemporaine.

4 écrans

Salle 9: *Détails et simulacres* ou *Parcs* (non définitif)

Blow-up

Chercher photographie italienne, œuvres du Pop Art américain et anglais.

1 projection

4 écrans

Salle 10: *Vides, matières, surfaces*

Vitrines (*la Notte, Al di là delle nuvole...*)

Murs (dans *la Notte, Professione: reporter...*)

Taches (l'encrier renversé de *l'Avventura, Identificazione di una donna...*)

4 écrans

Michelangelo Antonioni et Monica Vitti au Musée du cinéma pour la sortie de *l'Avventura* (1960). Coll. Cinémathèque française.

Galerie extérieure : installation à l'extérieur, dans le jardin, sur le thème des parcs. Installation évoquant *Blow up* regardée depuis la galerie extérieure couverte.

Salle vidéo : projection de tous les films d'Antonioni avec des horaires précis pendant l'exposition.

Salle 12 :

Identificazione di una donna/Chung Kuo, Cina

1 projection

1 écran

Salle 11 : *Le maître moderne*

Cinéastes inspirés par Antonioni.

3 écrans avec extraits de films comparés ou 1 projection avec extraits de films successifs.

Au total : 20 ou 22 œuvres peintes à emprunter, œuvres extérieures à l'œuvre d'Antonioni et 10 projections 30 écrans « plasma »

Les tableaux d'Antonioni seront :

- dans la salle 10 avec le thème *Vides, matières, surfaces*
- dans la salle 2 avec le thème *Poussière, désert*
- dans la salle 9 avec le thème *Détails, simulacres, parcs... (?)*

3.

Notes personnelles sur une exposition Antonioni (25 Juillet 2011)

(à l'attention de Maria Luisa Pacelli et Barbara Guidi, directrice et conservatrice au Palazzo dei Diamanti de Ferrare)

Le phénomène est récent : les cinéastes sont désormais exposés dans les musées. Le matériau cinématographique est fait de mouvement, de temps et de lumière et il impose aux architectes des propositions scénographiques nouvelles. Et certaines difficultés inédites naissent du fait qu'une œuvre cinématographique est associée dans un même espace à des objets appartenant aux autres disciplines artistiques : sculpture, dessin, peinture, photographie, etc.

Il s'agit donc de conjuguer, en un seul geste scénographique, des images lumineuses projetées (aujourd'hui par des projecteurs numériques) *et* des images qui nécessitent de la lumière dirigée sur elles. Il s'agit encore de conjuguer les images immobiles de la peinture ou de la photographie auxquelles le visiteur est libre de consacrer le temps qu'il veut *et* des « images-mouvements » qui exigent de ce même visiteur une durée d'attention correspondant à la durée des séquences filmiques. Il s'agit enfin de mêler, sur une cimaise, des images peintes ou photographiques qui invitent à la contemplation *et* des séquences qui absorbent le visiteur dans une narration même si celle-ci n'est qu'un fragment de séquence empruntée à un film plus large.

C'est cette complexité qui m'arrête car exposer l'œuvre d'un cinéaste ne consiste pas seulement à accrocher, par exemple, aux murs d'un musée, des portraits de ce cinéaste et ceux de ses acteurs ou à dévoiler des photographies de tournage, ni encore des documents permettant le secret de fabrication des films...

Ce n'est donc pas seulement une *documentation*, faite d'objets immobiles qui restituent l'aventure de la réalisation d'un film, qui constitue une *exposition cinématographique*. Elle doit plutôt traduire dans l'espace le talent d'un artiste qui est, avant tout, dans la plupart des cas un cinéaste non « expérimental », un narrateur. Elle doit déployer spatialement un matériau qui s'accomplit dans de la durée, durée visant à offrir au spectateur un sentiment de fusion de sa propre vie avec la vie de personnages auxquels il s'identifie. Si la *captivité* du spectateur dans une salle de cinéma obscure favorise ce voyage imaginaire dans l'univers de la fiction du film, en revanche, la *mobilité* du visiteur dans l'espace des salles d'un musée ne permet pas aussi aisément cette *capture*, cet *emprisonnement* qui donne tant de plaisirs à « l'homme ordinaire du cinéma ».

La scénographie de l'exposition doit atteindre plusieurs objectifs.

Ici l'enjeu est précisément de *transformer des partis pris scénographiques en événements narratifs* qui, s'ils ne renvoient pas à tel ou tel film en particulier, forment en revanche une suggestion stylistique de l'œuvre globale d'Antonioni et une articulation rythmée, vivement ponctuée pour la déambulation du visiteur. Et cette cadence scénographique contrebalance le fait que le visiteur ne peut en 90 minutes environ que dure sa probable visite, vivre *dramaturgiquement* tous les récits des films évoqués dans l'exposition.

Dramatiser par la scénographie, c'est l'ambition de cette exposition consacrée à Antonioni. Dramatiser par la scénographie n'est-ce pas également l'identité stylistique d'Antonioni qui est ainsi muséographiée ?

Cette exposition sera installée dans un bâtiment classique, un palais de la Renaissance, avec douze salles « figées ». La difficulté principale à résoudre réside dans le fait d'une exposition consacrée au cinéma, un art du ^{xx}e siècle dont les apparences sont le mouvement et le matériau le temps. On pourrait volontiers définir le cinéma comme une sculpture narrative du temps.

Cette exposition doit s'installer dans un palais ancien où les murs sont évidemment fixes et les salles d'exposition non modélisables, ne donnant pas la possibilité de créer un espace spécifique comme dans les musées d'art contemporain du type Centre Pompidou.

Il y aura donc la nécessité de séquentialiser l'œuvre d'une manière un peu rigide en épousant la contrainte des espaces et non prioritairement les périodes de l'œuvre du cinéaste.

J'ai pris le parti de repérer – ou de créer pour une part artificiellement – douze moments dans l'œuvre d'Antonioni. L'exposition pose des difficultés spécifiques qui excèdent les problèmes habituels de ce genre d'expositions qui confrontent des images fixes et des images en mouvement. Généralement le fait de pouvoir *créer* les espaces amenuise ces difficultés qui découlent des matériaux différents. À l'inverse, à Ferrare, il n'est pas aisé d'articuler les images immobiles et les images en mouvement, les images éclairées et les images lumineuses. La contrainte majeure qui s'est imposée à moi est donc bien l'architecture intérieure de ce palais. Mais c'est finalement une contrainte qui devrait présenter des conséquences heuristiques en créant des périodes, c'est-à-dire du relief dans l'œuvre.

L'œuvre d'Antonioni ne comprend pas beaucoup de films et ses débuts témoignent d'une recherche de style, hormis sans doute *Cronaca di un amore* qui emprunte au film noir américain. C'est cette influence qui en fait d'ailleurs la réussite. La dernière partie de l'œuvre est marquée par la diminution des facultés de communication du cinéaste. Au risque de choquer, on peut considérer qu'elle se résume à *Cronaca di un amore*, la trilogie, *Il deserto rosso*, *Blow up*, *Zabriskie Point*, *Professione: reporter* et *Identificazione di una donna*. Neuf films majeurs s'étendant sur une cinquantaine d'années environ. Je ne ferai jamais cette remarque en Italie... Encore que... Antonioni est tellement peu aimé finalement dans son propre pays.

J'ai pris le parti, contraint par ces multiples contradictions, d'articuler un principe thématique et un principe chronologique en accentuant les contrastes entre chacune des étapes que sont les salles.

Ainsi la première salle est consacrée aux origines d'Antonioni à Ferrare et j'y accentuerai l'évocation du climat de la plaine du Pô, froide, humide et infiniment brumeuse. En revanche, la seconde salle sautera immédiatement aux années 1970 et privilégiera l'exil désertique du cinéaste en se centrant sur

Zabriskie Point et *Professione: reporter*: brûlure du soleil, poussière, sécheresse, clarté des deux premières salles relèveront donc d'un double point de vue chronologique et thématique: la ville natale associée à l'Ailleurs ultérieur.

Ensuite, je reprendrai un fil chronologique et documentaire en m'attachant au début de l'œuvre « néo-réaliste » en insistant sur deux influences: Visconti et probablement Bresson. Mais je ne suis pas certain de cette seconde influence. Carlo di Carlo la conteste.

C'est un même parti pris de contrastes et de reliefs qui me conduira à dédier deux salles à deux femmes, dont le hasard heureux permettra l'opposition gracieuse et relevant presque d'un principe théorique: Lucia Bosè, la brune qui interprète les deux premiers films et Monica Vitti, la blonde, qui incarne la période moderniste.

Blonde et brune, noir et blanc. C'est ainsi que je soulignerai la mystérieuse et implicite résistance d'Antonioni à la couleur, indépendamment du fait que le cinéaste a multiplié tant de désirs pour la couleur et qu'il en fut probablement un des maîtres modernes. Mais je crois que, tel Sternberg résistant à la netteté de l'image au-delà de l'avènement du cinéma sonore, tel Chaplin résistant à l'avènement de la parole au-delà de son avènement, tel Godard résistant à la narration classique, Antonioni rusa avec le

Lucia Bosè dans *la Signora senza camelie* (Michelangelo Antonioni, 1953).

déni de la couleur. *Il deserto rosso* est en effet un film en couleur, en camaïeu plus exactement et un nombre limité de teintes sont apposées sur les éléments naturels eux-mêmes du paysage. *Blow up* est caractérisé par une dominante verte (celle des parcs anglais) et le noir et blanc du costume du personnage principal et de ses photographies. *Zabriskie Point* a la couleur ocre uniforme de la poussière du désert et du sable.

L'œuvre d'Antonioni a l'apparence d'une certaine forme de calme mais elle est traversée par une relative entreprise de destruction de la notion « d'événement dramatique ». On peut même évoquer une certaine obsession d'Antonioni pour le thème de la disparition. Une des salles portera d'ailleurs ce titre et servira ce thème, s'attachant plus particulièrement à la légendaire trilogie : *l'Avventura*, *la Notte*, *l'Eclisse*, films dont l'enjeu dramaturgique est la perte de tout ressort dramatique.

Après la sortie du néo-réalisme, une grande salle donne donc toute sa puissance à la novation narrative de la trilogie, particulièrement marquée par la volonté du cinéaste de supprimer les repères psycho-géographiques de ses personnages à l'égard de la réalité urbaine et par voie de conséquence de troubler les repères narratifs chez le spectateur. On se souvient des errances sans véritable but de

Monica Vitti et Alain Delon dans *l'Eclisse* (Michelangelo Antonioni, 1962).

Monica Vitti et de Jeanne Moreau dans le Milan de la reconstruction des années 1960 et dans les quartiers de l'Eur, caractérisés par l'architecture mussolinienne.

Cette dissolution narrative, cette incertitude sur les destinées des personnages sont favorisées par des références d'Antonioni à l'architecture métaphysique – celle des villes abandonnées de *L'avventura* – et à la mélancolie de l'architecture Renaissance dans le même film. Le grand immeuble Pirelli de Gio Ponti dans *La notte* et les châteaux d'eau, véritables champignons atomiques, ou les quartiers résidentiels de l'Eur dans *L'Eclisse* contribuent également à cette inquiétude urbaine.

Les infinies valeurs de gris dans ces trois films trouvent une résolution colorée dans *Il deserto rosso* et l'exposition s'attachera à marquer le contraste entre le noir et blanc et le camaïeu coloré, mais révélera aussi la fuite d'Antonioni hors de cette Italie qui le déçoit : une Italie souillée par le développement chimico-industriel et secouée par les luttes sociales. Le film porte bien son nom : *Il deserto rosso*.

Autre contraste : cette Italie quittée et perdue s'affronte, dans la salle suivante, au « swinging pop » londonien de *Blow up*. La jeunesse de son héros, Thomas, emprunte son modèle au photographe *up-to-date* de l'époque, David Bailey et à la musique des Yard Birds.

Plan de l'exposition, 29 septembre 2011.

Simultanément, une certaine image de l'homme italien est également abandonnée, qui était incarnée par Massimo Girotti, Gabriele Ferzetti et Marcello Mastroianni, au profit du jeune photographe bondissant de *Blow up*, de noir et blanc vêtu.

Chronologiquement survient ensuite, dans l'œuvre d'Antonioni, le thème du désert mais celui-ci aura déjà été évoqué au début de l'exposition. D'où le sentiment, la conscience, nous l'espérons, que le visiteur aura d'une boucle, d'une clôture. Et par certains aspects, d'un sentiment d'impasse de l'œuvre ainsi que dans l'existence du cinéaste. D'où le fait que la salle suivant le départ à Londres sera dédiée aux œuvres picturales, sur papier, réalisées par le cinéaste dont toutes ressortissent d'une même procédure d'agrandissement, d'un *blow up*: une minuscule aquarelle photographiée et agrandie.

Enfin, les deux dernières salles seront la confirmation d'une sorte de recherche désemparée de l'Ailleurs. Une avant-dernière salle sera consacrée à l'Inde et à la Chine – où Antonioni tourna des documentaires – et s'opposera ultimement au retour en Italie avec *Identificazione di una donna*. Il s'agira en effet de faire coïncider une certaine recherche d'identification féminine avec l'identification d'une nation et d'une culture.

Les toutes dernières expériences cinématographiques sont bien nommées. D'une part, *Al di là per le nuvole* – c'est en effet vers eux qu'Antonioni revient en retournant à Ferrare – et d'autre part, le dernier court métrage, *Lo sguardo di Michelangelo* (le Regard de Michel-Ange), sur le Moïse de Michel-Ange dont il partage le prénom et *Ritorno a Lisca Bianca...* Oui, en effet un parcours d'exposition telle une boucle.

4.

Notes personnelles : Antonioni cinéaste contemporain

(septembre 2011)

Le soufre politico-sexuel de Pasolini, l'art clownesque de Fellini ou la noblesse opératique de Visconti ont probablement estompé l'importance de l'œuvre d'Antonioni dans les années 1990 et 2000. Le 30 juillet 2007, la coïncidence de sa disparition avec celle de Bergman pouvait être considérée comme une fatalité contribuant à l'éclipse, si je puis dire, d'un artiste obsédé par la disparition. Indéniablement, les rétrospectives, les expositions et les études critiques n'ont pas privilégié, ces quinze dernières années, l'auteur de cette trilogie fondamentale pour la modernité cinématographique et les arts contemporains dans leur ensemble. On peut pourtant aisément repérer aujourd'hui une douzaine d'artistes contemporains qui ont emprunté le début et le final de *l'Eclisse* dans des travaux vidéos :

- Doug Aiken : *Diamond sea*,
- Christian Marclay : *Up and Out* (1998) (la bande son du film de De Palma *Blow out*, sur les images d'Antonioni)
- Eric Baudelaire : *The Makes*
- le couple Kopystiansky : reprise de la première séquence de *l'Eclisse...*
- Louidgi Beltrame et Elfi Turpin à la recherche de fossiles d'ammonites.

LO SGUARDO DI MICHELANGELO
ANTONIONI E LE ARTI

Ferrara, Palazzo dei Diamanti 10 marzo - 9 giugno 2013

Jack **NICHOLSON** et Michelangelo **ANTONIONI**
sur le tournage de *Professione: reporter*, Ferrara, Galerie d'Arte
Moderna e Contemporanea, Museo Michelangelo Antonioni

Commissaire de l'exposition
Dominique PAINI

Organisateur

**Ferrara Arte e Gallerie d'Arte
Moderna e Contemporanea** di
Ferrara

in collaborazione con
Cineteca di Bologna

Convenzione

Tous les jours: **lundi 14h-19h**

de **mardi à dimanche 10h-19h**
(Fermeture des entrées 30 minutes avant
la fermeture de l'exposition)

Cheret Piquet, Lundi de Pique, 25
avril, 1 mai et 2 juin

Tarifs

€ 10,00 **tarif plein**

€ 8,50 **tarif réduit**

(0-18 ans, 65 ans et plus, étudiants uni-
versitaires, catégoria convenzionali)

€ 9,50 **groupes**

(minimum 15 personnes; 1 accompagnateur
gratuit chaque 20 payants)

€ 4,00 **groupes scolaires**

(2 accompagnateurs gratuits pour chaque
classe)

Gratuit: moins de 6 ans, visiteurs handi-
capés et leur accompagnateur, journalistes,
guides accompagnateurs, militaires

Informations

Call Center

Ferrara Mostre e Musei

tel. +39 0532 244949

fax +39 0532 203064

diamanti@comune.fe.it

www.palazzodiamanti.it

Info: Call Center Ferrara Mostre e Musei, tel. 0532 244949

Mark ROTHKO, Sans titre, 1961.
Courtesy Fondazione Orsi. © 2012 Kera Rotkio Prize
& Christopher Rotkio / ARS, New York, by SIAE 2012

Photographie de
Zacharia Point, 1970

Jackson POLLOCK, Painting A, 1950. Rome, Galleria
Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. Su concessione
del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. © by SIAE 2012

Photographie
de tournage de
L'addio, 1962.
Ferrara,
Gallerie d'Arte
Moderna e
Contemporanea,
Museo
Michelangelo
Antonioni

Témoin parmi les plus éclairés du XXe siècle, avec ses films, Michelangelo Antonioni a sondé de son regard innovateur l'âme humaine, filant sans cesse les inquiétudes du monde contemporain avec élégance et séduction. Son œuvre, plus que jamais actuelle, a dépassé les frontières du septième art exerçant une influence remarquable sur d'autres milieux culturels – des arts figuratifs, au théâtre, à la musique – en plus de celle sur le cinéma d'hier et d'aujourd'hui. Au printemps 2013, le Palazzo dei Diamanti, consacra, à ce père de la modernité cinématographique, une rétrospective. Conçue et réalisée par Ferrara Arte et les Galeries d'Arte Moderne et Contemporain – musée Michelangelo Antonioni, en collaboration avec la Cinémathèque de Bologne, cette exposition inédite, dédiée au cinéaste italien, retracera sa trajectoire créative à la lumière du rapport riche et intense qu'il eut avec les arts figuratifs. Le précieux patrimoine de dessins, d'objets et de documents relatifs à la vie et au travail d'Antonioni, appartenant aujourd'hui à la ville de Ferrara, sera exposé aux côtés d'œuvres de très grands artistes du XXe siècle tel que Rothko, Pollock, De Chirico, Morandi, Burri ou encore Vedova, provoquant un dialogue inédit et suggestif entre film et peinture, littérature et photographie. C'est le portrait complet d'un des plus grands artistes du

Michelangelo ANTONIONI, Les Montagnes enchaînées n. 55
Ferrara, Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea,
Museo Michelangelo Antonioni

siècle dernier qui se dégage ici avec force, un témoignage intense de sa puissance créatrice et de l'éternelle modernité de son langage poétique qui, comme l'a écrit Martin Scorsese, a offert « au cinéma d'incroyables possibilités illimitées ».

– Jeff Wall : ses images sous caissons lumineux sont des contre-plongées de banlieues résidentielles. Wall m'a confirmé l'influence sur lui d'Antonioni.

– Julian Schnabel : un hommage peint à Antonioni présenté à Venise (Biennale 2011) au Musée Correr.

Pourtant, c'est paradoxalement depuis la crise que traverse le monde depuis 2007 que l'œuvre d'Antonioni prend une actualité nouvelle. Autrement dit cette crise aux allures nouvelles paraît plus énigmatique que les crises du passé parce que la complexité des ressorts financiers et boursiers la rend plus opaque pour le commun des mortels.

[...] Il faudrait sans doute rappeler aujourd'hui l'importance de l'influence d'Antonioni sur le cinéma moderne et contemporain.

Nobuhiro Suwa avec *Un couple parfait*, Naomi Kawase dans le scénario de *Shara*, Hong Sang-soo avec *Saenghwalui balgyeon* (*Turning gate*), Tsai Ming Liang avec *Tianqiao bu jianle* (*le Pont n'est plus là*) : aujourd'hui le cinéma asiatique rappelle le cinéma occidental à des devoirs d'exigences stylistiques qu'Antonioni – avec Godard – avait probablement poussés au plus loin.