1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

75 | 2015
Varia

Éloge du *Cri*

Edgar Morin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4971>

DOI : 10.4000/1895.4971

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2015

Pagination : 128-133

ISBN : 978-2-37029-075-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Edgar Morin, « Éloge du *Cri* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 75 | 2015, mis en ligne le 01 mars 2018, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4971> ; DOI : 10.4000/1895.4971

Il Grido (Michelangelo Antonioni, 1957). Photographie de plateau. Cinémathèque française.

Éloge du *Cri*

par Edgar Morin

Comme je ne suis pas critique cinématographique de profession, je ne saurais imposer par oukase mon admiration pour *le Cri* de Michel-Ange Antonioni. Je le saurais d'autant moins que la beauté profonde d'un film comme *le Cri* est le fruit d'une combinaison intime entre le sens profond d'un récit, ce récit lui-même et les moyens formels d'une technique raffinée. Ce raffinement de l'image, du découpage même du film semble *a priori* pouvoir mal agréger une histoire absolument simple et nue. Et pourtant, c'est de cette agrégation que naît notre émotion totale, l'émotion même que procure une grande œuvre : une émotion qui ne peut se réduire à l'émotion esthétique mais qui ne saurait venir à jour en dehors de l'émotion esthétique. Si je dis notre émotion, il faut tout de suite corriger. Car en même temps que *le Cri* émeut quelques-uns, il ennuie beaucoup d'autres. Si je faisais un article sociologique, j'essayerais d'expliquer pourquoi il ennuie. Mais ici, après d'autres, je veux faire l'éloge du *Cri*.

Il y a une Italie du Nord que le touriste ne connaît pas parce qu'il ne connaît pas ses hivers, dédaigne ses paysages, passe en trombe à travers ses faubourgs. Mais le cinéphile la connaît : il connaît la pluie fine du début de *Miracle à Milan*, il connaît la petite ville gogolienne du *Manteau*, il connaît les brumes des *Nuits blanches*. Étrange Italie du Nord, où Lattuada acclimate Gogol et Visconti Dostoïevski. Les grands réalisateurs italiens l'élisent pour nous parler des rêves et des secrets de la vie intérieure. C'est l'anti-Naples, l'anti-sérénade, l'anti-Lollobridgida. C'est l'Italie des tristesses et des mélancolies, des échecs et des attentes, de la peine des hommes et de la peine du cœur.

Comme Pavese dans le roman, Antonioni est le cinéaste de la peine secrète. Son Italie est celle du Pô aux environs de Ferrare. Son film va cheminer lentement, sur une grande plaine nue, comme le Pô, sous un ciel uniformément gris.

Ce décor extérieur va donner au film sa vie intérieure. Ce paysage sera l'âme même du film, l'âme vide du héros du film : l'ouvrier Aldo.

L'homme automatisé

Tout le film se déroule entre le moment où un homme est foudroyé et le moment où il tombe. Il est foudroyé lorsque la femme avec laquelle il vit, Irma (Alida Vali), lui apprend qu'elle ne l'aime plus et le quitte. Il déserte son travail, erre sur les routes, essaye de se fixer une première fois auprès d'une ancienne fiancée, se laisse retenir une seconde par une femme qui tient une station d'essence, échoue enfin dans un bidonville avec une prostituée, jusqu'au jour où il revient dans sa ville, revoit par une fenêtre Irma qui talque le bébé qu'elle a eu d'un autre, et meurt, sans même accomplir le geste actif du suicide, en se laissant tomber du haut de la tour de la raffinerie où il travaillait.

C'est donc, en fait, le récit d'une agonie qui dure un ou deux ans mais une agonie intime dont rien extérieurement ne nous est montré. C'est à la fatigue de plus en plus grande, à l'affaiblissement progressif des réflexes d'Aldo, que nous devinons qu'il se vide de ses dernières réserves biologiques. De plus, une succession d'épisodes, sur sa route, divertissent le spectateur de la vision permanente de ce qui est en fait un pèlerinage de mort. On pourrait se laisser prendre à ce chapelet de rencontres pittoresques, de petits hasards, de petits événements, s'il n'y avait en permanence le ciel gris et le fleuve languissant dont la présence monocorde nous introduit dans l'âme d'un homme.

Le film est imbibé de vie intérieure par le paysage. Ce qui permet à Antonioni de garder des distances cliniques à l'égard de la subjectivité de son héros. Aldo est vu par Antonioni comme un entomologiste suivant l'agonie d'un insecte frappé à mort, qui zigzague et tournoie avant de s'effondrer. Antonioni nous montre Aldo avec une objectivité apparemment détachée, une apparente non-participation qui est le secret de tout grand réalisme. Ce réalisme, en effet, nous permet d'observer et de juger ; en même temps, en réduisant les personnages à leurs comportements objectifs, il réintroduit, à travers une vision quasi déterministe, le profond sentiment de fatalité qui est celui de la tragédie.

Le déterminisme dans l'art, c'est dans un sens ce que Cocteau a appelé la Machine infernale. Son implication dans le réalisme esthétique est nécessairement tragique parce qu'elle nous donne à voir un

Il Grido (Michelangelo Antonioni, 1957).

homme-jouet, écrasé par les forces qui le dépassent, et finalement soit dompté soit broyé. En fin de compte, cette « objectivité » regagne de façon poignante l'émotion qu'elle avait fait mine de chasser, ou plutôt elle conquiert l'émotion de pitié et de terreur dont parlait Aristote, en éliminant l'émotion du gémissement et de la plainte subjective. Rien ne peut être plus déchirant que le spectacle d'un homme automate, on le sait depuis Pétrouchka et depuis Charlot. Dans *le Cri*, il ne s'agit pas d'un automate de convention : c'est l'homme automatisé lorsque tout ressort autonome s'est brisé en lui, et quand l'énergie de vivre s'est tarie en lui.

L'univers du fait divers

Quelle chose extraordinairement rare sur l'écran : la souffrance silencieuse d'un homme ; disons seulement : la souffrance d'amour d'un homme. C'est que le cinéma continue à limiter aux femmes les thèmes profonds de l'amour. On y voit bien des hommes qui se suicident d'amour, mais dans un geste de noblesse ou de sacrifice, et ce sont des personnages, du reste, secondaires. On n'a guère vu un homme agoniser d'amour tout au long d'un film. Et pourtant, les faits divers nous montrent que les hommes sont aussi bien que les femmes capables de tous les désespoirs comme de toutes les folies. Ces hommes ne sont pas particulièrement faibles ou particulièrement frustes ou même frustrés. Ce sont, comme Aldo, des êtres amenés à l'extrême faiblesse, l'extrême frustration, parce qu'ils ont perdu ce qui était l'essentiel de leur vie.

Nous sommes là, dans *le Cri*, dans l'univers du fait divers. Ce fait divers est traité en fait d'hiver, d'hiver italien brumeux ; ce traitement donne une sorte de musicalité au fait divers, mais nous maintient dans la « tranche de vie ». Ce n'est qu'à la fin du film, où Aldo revient mourir sur les lieux de son ancien bonheur, que le fait divers se mue en thème romanesque et même romantique. Il fallait sans doute que le romantisme profond de l'histoire d'Aldo, noyée dans la brume populiste, trouve ainsi son accomplissement symphonique où, à la manière de Wagner ou de Brückner, le thème heureux du prélude se retrouve dans la stridente finale de la mort.

Lorsqu'Aldo apprend qu'Irma va le quitter, il réagit : il va s'efforcer naïvement de la séduire à nouveau, puis il s'enfuit avec leur fille, comme pour se venger, et dans doute dans l'espoir qu'Irma ne pourra pas supporter le départ de son enfant. Tant qu'il gardera sa fille, il luttera encore. Lorsqu'il la renverra à sa mère, tout est accompli. Aldo n'exécutera plus que des gestes d'homme *groggy*. Il n'y aura plus que des événements de surface, jusqu'au cri final d'Irma, voyant Aldo s'écraser sur le sol.

La technique d'Antonioni s'adapte admirablement à ce récit simultanément marqué par le vide et la fatalité. Dès la première image, le spectateur ne comprend pas exactement ce qui se passe. Un notaire annonce à une femme (Irma) que son mari disparu depuis quinze ans, est mort à Sydney. Irma pleure. Regrette-t-elle son mari ? Ce n'est que plus tard que l'on comprend. En apprenant la mort de son mari, Irma se voit soudain libre (le divorce est interdit en Italie) et elle peut épouser l'homme qu'elle aime depuis quatre mois ; elle pleure parce qu'il lui faudra faire souffrir Aldo avec qui elle vit depuis plusieurs années.

Il Grido (Michelangelo Antonioni, 1957). Photogramme. Cinémathèque française.

Ce ressort évidemment artificiel, par lequel Antonioni masque pendant un temps au spectateur un élément d'information capital pour qu'il en ait la révélation après coup, il l'utilisera presque à chaque séquence. Il ne s'agit pas seulement pour Antonioni d'entretenir constamment des micro-suspenses, ni encore de présenter les événements tels qu'ils apparaissent à ceux qui les vivent ou les voient, c'est-à-dire toujours amputés d'un éclairage essentiel. Cette technique crée surtout un climat qui est en permanence celui-ci : le spectateur sait qu'il se passe quelque chose, mais dont l'essentiel lui échappe sur le moment ; l'essentiel c'est à la fois le déterminisme inconnu des causes et la chimie qui s'opère dans les âmes, c'est la machine infernale dont ne reconnaissons les effets qu'avec retard. Nous sommes soumis à un mécanisme qui précède notre conscience ; nous sommes, comme Aldo, quoique à notre façon propre, dépassés par ce qui se passe.

Nous sentons que quelque chose se passe, et cependant rien n'arrive, si ce n'est au moment final. En attendant, nous sommes livrés aux événements de surface, la rencontre d'un groupe de fous le long de la route, le dépannage d'un canot à moteur, des histoires de femmes ; Antonioni s'arrête sur ces événements de surface.

On pourrait craindre qu'autant de petits sketches, ou de morceaux de bravoure, puissent nous faire oublier le néant intérieur d'Aldo. La réussite du *Cri* est au contraire de nous révéler ce néant par ces

descriptions périphériques. C'est parce qu'il n'y a plus rien dans la vie d'Aldo que la caméra, comme le ferait le regard d'un cheminier, peut balayer la vie du bord de la route. Les impressions se succèdent, aussi bien pour nous, spectateurs, que pour le héros devenu passif, c'est-à-dire spectateur.

Ainsi, la technique du micro-suspense et la technique du flash pittoresque en feignant de nous écarter du sujet, nous y ramènent : la première nous ramène à la Machine infernale, la seconde au vide d'une vie devenue passive. L'une et l'autre convergent jusqu'à la séquence finale où brusquement, un peu comme Visconti à la fin de *Senso*, Antonioni va mettre en œuvre les moyens du théâtre, du roman, de la symphonie. Aldo arrive dans sa petite bourgade. Elle est entourée par un cordon de carabinier. Des foules y galopent. Ce tumulte théâtral et symphonique s'explique : on veut exproprier la commune pour en faire un aérodrome. Mais, esthétiquement, nous sommes entrés dans le tourbillon de la tragédie ou de l'opéra d'où va surgir le grand thème romanesque et musical : la fin qui se conclut sur le commencement, le grand retour au point de départ. Le spectateur s'aperçoit à peine de cette mutation, parce que le grand cri d'horreur qui va jaillir a été préparé, tout au long du film, comme dans une chrysalide.

Promotion de l'amour

Après *Chroniques d'un amour* et *Femmes entre elles*, le *Cri* est le troisième film d'Antonioni connu en France. Je n'aborderai pas ici l'unité d'inspiration et la profonde originalité d'Antonioni. Mais je préfère essayer de les rapprocher de réalisateurs très différents mais non moins originaux, pour me demander si, aujourd'hui, le lien commun de la plupart des tentatives cinématographiques qui s'efforcent plus ou moins de briser les conventions du cinéma n'est pas dans une volonté d'approfondissement, d'aggravation et de vérification du thème de l'amour. Que ce soit chez Ingmar Bergman dans *Rêves de femmes*, chez Visconti dans *Senso* et en France chez Astruc dans *Une Vie* ou chez Malle dans *les Amants*, il y a une approche de l'amour plus libre et plus amère, plus réaliste et plus tragique.

Ceci du reste est parallèle au dépérissement des thèmes sociaux et politiques qui attiraient, dans les années 1936 en France et dans l'immédiate après-guerre en Europe occidentale, les cinéastes non-conformistes. Autrement dit, à l'avant-garde qui signifiait révolution succède une avant-garde qui signifie amour. La promotion du thème de l'amour n'est nullement à déplorer, comme le font certains critiques ; ce qui est à déplorer, c'est la disparition de la question sociale.

La Nef, n° 24, janvier 1959, pp. 86-89.