

Cher Antonioni

Par Roland Barthes

Cher Antonioni...

Dans sa typologie, Nietzsche distingue deux figures : le prêtre et l'artiste. Des prêtres, nous en avons aujourd'hui à revendre : de toutes religions, et même hors religion ; mais des artistes ? Je voudrais, cher Antonioni, que vous me prêtiez un instant quelques traits de votre œuvre pour me permettre de fixer les trois forces, ou, si vous préférez, les trois vertus, qui constituent à mes yeux l'artiste. Je les nomme tout de suite : la vigilance, la sagesse et la plus paradoxale de toutes, la fragilité.

Contrairement au prêtre, l'artiste s'étonne et admire ; son regard peut être critique, mais il n'est pas accusateur : l'artiste ne connaît pas le ressentiment. C'est parce que vous êtes un artiste que votre œuvre est ouverte au Moderne. Beaucoup prennent le Moderne comme un drapeau de combat contre le vieux monde, ses valeurs compromises ; mais pour vous, le Moderne n'est pas le terme statique d'une opposition facile ; le Moderne est bien au contraire une difficulté active à suivre les changements du Temps, non plus seulement au niveau de la grande Histoire, mais à l'intérieur de cette petite Histoire dont l'existence de chacun de nous est la mesure. Commencée au lendemain de la dernière guerre, votre œuvre est ainsi allée, de moment en moment, selon un mouvement de vigilance double, au monde contemporain et à vous-même ; chacun de vos films a été, à votre propre échelle, une expérience historique, c'est-à-dire l'abandon d'un ancien problème et la formulation d'une nouvelle question ; cela veut dire que vous avez vécu et traité l'histoire de ces trente dernières années *avec subtilité*, non comme la matière d'un reflet artistique ou d'un engagement idéologique, mais comme une substance dont vous aviez à capter, d'œuvre en œuvre, la magnétisme. Pour vous, les contenus et les formes sont également historiques ; les drames, comme vous l'avez dit, sont indifféremment psychologiques et plastiques. Le social, le narratif, le névrotique, ne sont que des niveaux, des pertinences, comme on dit en linguistique, du *monde total*, qui est l'objet de tout artiste : il y a succession, non hiérarchie des intérêts. A proprement parler, contrairement au penseur, un artiste n'évolue pas ; il balaye, à la façon d'un instrument très sensible, le Nouveau successif que lui présente sa propre histoire : votre œuvre n'est pas un reflet fixe, mais une moire où passent, selon l'inclinaison du regard et les sollicitations du temps, les figures du Social ou du Passionnel, et celles des novations formelles, du mode de narration à l'emploi de la Couleur. Votre souci de l'époque n'est pas celui d'un historien, d'un politique ou d'un moraliste, mais plutôt celui d'un utopiste qui cherche à percevoir sur des points précis le monde nouveau, parce qu'il a envie de ce monde et qu'il veut déjà en faire partie. La vigilance de l'artiste, qui est la vôtre, est une vigilance amoureuse, une vigilance du désir.

J'appelle sagesse de l'artiste, non une vertu antique, encore moins un discours médiocre, mais au contraire ce savoir moral, cette acuité de discernement qui lui permet de ne jamais confondre le sens et la vérité. Que de crimes l'humanité n'a-t-elle pas commis au nom de la Vérité ! Et pourtant cette vérité n'était jamais qu'un sens. Que de guerres, de répressions, de terreurs, de génocides, pour le triomphe d'un sens ! L'artiste lui, sait que le sens d'une chose n'est pas sa vérité ; ce savoir est une sagesse, une folle sagesse, pourrait-on dire, puisqu'elle le retire de la communauté, du troupeau des fanatiques et des arrogants.

Tous les artistes, cependant, n'ont pas cette sagesse : certains hypostasient le sens. Cette opération terroriste s'appelle généralement le réalisme. Aussi, quand vous déclarez (dans un entretien avec Godard) : « J'éprouve le besoin d'exprimer la réalité dans des termes qui ne soient pas tout à fait réalistes », vous témoignez d'un sentiment juste du sens : vous ne l'imposez pas, mais vous ne l'abolissez pas. Cette dialectique donne à vos films (je vais employer de nouveau le même mot) une grande subtilité : votre art consiste à toujours laisser la route du sens ouverte, et comme indécise, par scrupule. C'est en quoi vous accomplissez très précisément la tâche de l'artiste dont notre temps a besoin : ni dogmatique, ni insignifiant. Ainsi, dans vos premiers courts métrages sur les éboueurs de Rome ou la fabrication de la rayonne à Torviscosa, la description critique d'une aliénation sociale vacille, sans s'effacer, au profit d'un sentiment plus pathétique, plus immédiat, des corps au travail. Dans *il grido*, le sens fort de l'œuvre est, si l'on peut dire, l'incertitude même du sens : l'errance d'un homme qui ne peut nulle part confirmer son identité et l'ambiguïté de la conclusion (suicide ou accident) entraînent le spectateur à douter du sens du message. Cette fuite du sens, qui n'est pas son abolition, vous permet d'ébranler les fixités psychologiques du réalisme : dans *Deserto rosso*, la crise n'est plus une crise de sentiments, comme dans *L'Eclisse*, car les sentiments y sont sûrs (l'héroïne aime son mari) : tout se noue et fait mal dans la zone seconde où les affects – le malaise des affects – échappe à cette armature du sens qu'est le code des passions. Enfin – pour aller vite – vos derniers films portent cette crise du sens au cœur de l'identité des événements (*Blow up*) ou des personnes (*Profession : Reporter*). Au fond, au fil de votre œuvre, il y a une critique constante, à la fois douloureuse et exigeante, de cette marque forte du sens, qu'on appelle le destin.

Cette vacillation – j'aimerais mieux dire avec plus de précision : cette syncope du sens, suit des voies techniques, proprement filmiques (décor, plans, montage) qu'il ne m'appartient pas d'analyser, car je n'en ai pas la compétence ; je suis ici, me semble-t-il, pour dire en quoi votre œuvre, au-delà du cinéma, engage tous les artistes du monde contemporain : vous travaillez à rendre *subtil* le sens de ce que l'homme dit, raconte, voit ou sent, et cette subtilité du sens, cette conviction que le sens ne s'arrête pas grossièrement à la chose dite, mais s'en va toujours plus loin, fasciné par le hors-sens, c'est celle, je crois, de tous les artistes, dont l'objet n'est pas telle ou telle technique, mais ce phénomène étrange, la vibration. L'objet représenté vibre, au détriment du dogme. Je pense au mot du peintre Braque : « Le tableau est fini quand il a effacé l'idée. » Je pense à Matisse dessinant un olivier, de son lit, et se mettant, au bout d'un certain temps, à observer les vides qui sont entre les branches, et découvrant que par cette nouvelle vision il échappait à l'image habituelle de l'objet dessiné, au cliché « olivier ». Matisse découvrait ainsi le principe de l'art oriental, qui veut toujours peindre le vide, ou plutôt qui saisit l'objet figurable au moment rare où le plein de son identité choit brusquement dans un nouvel espace, celui de l'Interstice. D'une certaine manière, votre art est lui aussi un art de l'Interstice (de cette proposition, *L'Avventura* serait la démonstration éclatante), et donc, d'une certaine manière aussi, votre art a quelque rapport avec l'Orient. C'est votre film sur la Chine qui m'a donné l'envie d'en faire le voyage ; et si ce film a été provisoirement rejeté par ceux qui auraient dû comprendre que sa force d'amour était supérieure à toute propagande, c'est qu'il a été jugé selon un réflexe de pouvoir et non selon une exigence de vérité. L'artiste est sans pouvoir, mais il a quelque rapport avec la vérité ; son œuvre, toujours allégorique si c'est une grande œuvre, la prend en écharpe ; son monde est l'Indirect de la vérité.

Pourquoi cette subtilité du sens est-elle décisive ? Précisément parce que le sens, dès lors qu'il est fixé et imposé dès lors qu'il n'est plus subtil devient un instrument, un enjeu du pouvoir. Subtiliser le sens est donc une activité politique seconde, comme l'est tout effort qui vise à effriter, à troubler, à défaire le fanatisme du sens. Cela ne va pas sans danger. Aussi la

troisième vertu de l'artiste (j'entends le mot « vertu » au sens latin), c'est sa fragilité : l'artiste n'est jamais sûr de vivre, de travailler : proposition simple mais sérieuse : son effacement est une chose possible.

La première fragilité de l'artiste est celle-ci : il fait partie d'un monde qui change, mais lui-même change aussi ; c'est banal, mais pour l'artiste, c'est vertigineux ; car il ne sait jamais si l'œuvre qu'il propose est produite par le changement du monde ou par le changement de sa subjectivité. Vous avez toujours été conscient, semble-t-il, de cette relativité du Temps, déclarant, par exemple, dans un interview : « Si les choses dont nous parlons aujourd'hui ne sont pas celles dont nous parlions tout de suite après la guerre, c'est qu'en fait le monde autour de nous a changé, mais que nous aussi nous avons changé. Nos exigences ont changé, nos propos, nos thèmes. » La fragilité est ici celle d'un doute existentiel qui saisit l'artiste au fur et à mesure qu'il avance dans sa vie et dans son œuvre ; ce doute est difficile, douloureux même, parce que l'artiste ne sait jamais si ce qu'il veut dire est un témoignage véridique sur le monde tel qu'il a changé, ou le simple reflet égotiste de sa nostalgie ou de son désir : voyageur einsteinien, il ne sait jamais si c'est le train ou l'espace-temps qui bouge, s'il est témoin ou homme de désir.

Un autre motif de fragilité, c'est paradoxalement, pour l'artiste, la fermeté et l'insistance de son regard. Le pouvoir, quel qu'il soit, parce qu'il est violence, ne regarde jamais : s'il regardait une minute de plus (une minute de trop), il perdrait son essence de pouvoir. L'artiste, lui, s'arrête et regarde longuement, et je puis imaginer que vous vous êtes fait cinéaste parce que la caméra est un œil, contraint, par disposition technique, de regarder. Ce que vous ajoutez à cette disposition, commune à tous les cinéastes, c'est de regarder les choses radicalement, jusqu'à leur épuisement. D'une part vous regardez longuement ce qu'il ne vous était pas demandé de regarder par la convention politique (les paysans chinois) ou par la convention narrative (les temps morts d'une aventure). D'autre part votre héros privilégié est celui qui regarde (photographe ou reporter). Ceci est dangereux, car regarder plus longtemps qu'il n'est demandé (j'insiste sur ce supplément d'intensité) dérange tous les ordres établis, quels qu'ils soient, dans la mesure où, normalement, le temps même du regard est contrôlé par la société : d'où, lorsque l'œuvre échappe à ce contrôle, la nature scandaleuse de certaines photographies et de certains films : non pas les plus indécents ou les plus combattifs, mais simplement les plus « posés ».

L'artiste est donc menacé, non seulement par le pouvoir constitué – le martyrologue des artistes censurés par l'État, tout au long de l'Histoire, serait d'une longueur désespérante –, mais aussi par le sentiment collectif, toujours possible, qu'une société peut très bien se passer d'art : l'activité de l'artiste est suspecte parce qu'elle dérange le confort, la sécurité des sens établis, parce qu'elle est à la fois dispendieuse et gratuite, et parce que la société nouvelle qui se cherche, à travers des régimes très différents, n'a pas encore décidé ce qu'elle doit penser, ce qu'elle aura à penser du *luxe*. Notre sort est incertain, et cette incertitude n'a pas un rapport simple avec les issues politiques que nous pouvons imaginer au malaise du monde : il dépend de cette Histoire monumentale, qui décide d'une façon à peine convenable, non plus de nos besoins, mais de nos désirs.

Cher Antonioni, j'ai essayé de dire dans mon langage intellectuel les raisons qui font de vous, par delà le cinéma, l'un des artistes de notre temps. Ce compliment n'est pas simple, vous le savez ; car être artiste aujourd'hui, c'est là une situation qui n'est plus soutenue par la belle conscience d'une grande fonction sacrée ou sociale ; ce n'est plus prendre place sereinement dans le Panthéon bourgeois des Phares de l'Humanité ; c'est, au moment de chaque œuvre, devoir affronter en soi ces spectres de la subjectivité moderne, que sont, dès lors qu'on n'est plus prêtre, la lassitude idéologique, la mauvaise conscience sociale, l'attrait et le dégoût de l'art facile, le tremblement de la responsabilité, l'incessant scrupule qui

écartèle l'artiste entre la solitude et la grégarité. Il vous faut donc aujourd'hui profiter de ce moment paisible, harmonieux, réconcilié, où toute une collectivité s'accorde pour reconnaître, admirer, aimer votre œuvre. Car demain le dur travail recommencera.

Roland Barthes

« *Cher ami,*

Merci pour « La chambre claire » qui est un livre lumineux et très beau à la fois.

Cela m'étonne que tu dises au chapitre trois être « un sujet ballotté entre deux langages, l'un expressif, l'autre critique », et tu confirmes cette opinion dans ton extraordinaire première leçon au Collège de France.

Mais qu'est-ce que l'artiste sinon un sujet ballotté entre deux langages lui aussi, un langage qui exprime, l'autre qui n'exprime pas ?

C'est toujours ainsi. Les drames inexorables et inexplicables de la création artistique. »

J'étais en train d'écrire cette lettre quand la nouvelle de la mort de R.B. m'est arrivée par téléphone. Je ne savais pas qu'il avait eu un accident et je suis resté sans souffle, avec une douleur aiguë dans la tête. La première chose que j'ai pensé à été celle-ci : voilà, il y a un peu moins de douceur et d'intelligence dans le monde maintenant. Un peu moins d'amour. Tout l'amour qu'il mettait à *vivre et à écrire* dans sa vie et dans son écriture.

Je crois que plus nous avancerons dans ce monde qui lui, régresse brutalement, plus de ces « vertus » qui étaient les siennes nous sentirons le manque.

Michelangelo Antonioni