

## ZABRISKIE POINT DE MICHELANGELO ANTONIONI (1970)

Jean FOUBERT  
Université Paris 7 HIMAN

On connaît le titre du célèbre ouvrage consacré par le sociologue Todd Gitlin à l'Amérique des années 1960 : *The Sixties : Years of Hope, Days of Rage*. Ces années d'espoir – déçues – et ces jours de colère – réprimés – traversés par une jeune génération, idéaliste et engagée, auront été au cœur d'un cinéma de la contestation représenté par Dennis Hopper (*Easy Rider*, 1969), Richard C. Sarafian (*Vanishing Point*, 1971), Monte Hellman (*Two-Lane Blacktop*, 1971) ou encore Michelangelo Antonioni (*Zabriskie Point*). Expérimentateur de génie, auteur d'une œuvre exigeante et passionnante, Antonioni n'est pourtant pas celui dont on s'attendrait à ce qu'il réalise un film politique : trop de spectacle, de « moments forts » qui font, selon ses propres mots, que « le rythme de la vie ne correspond pas au rythme des films politiques » (Tassone 413). Si *Zabriskie Point* n'est en effet très certainement pas à proprement parler un film politique, le metteur en scène en explique cependant la genèse par le désir « de trouver un accord nouveau entre la réalité et l'imagination, entre le document et la créativité » (Tassone 284). Ce texte pose la question de savoir si le réalisateur parvient à réunir les conditions nécessaires au maintien de cet équilibre périlleux.

Quand *Zabriskie Point* sort sur les écrans en février 1970, Antonioni est, à cinquante-huit ans, l'auteur d'une œuvre cinématographique fondamentale qui le classe parmi les acteurs centraux de l'histoire des arts visuels du vingtième siècle – prophétique, Alexandre Astruc, dès 1958, écrit dans *L'Express*, après avoir vu *Le Cri* (1957), qu'il est « l'un des plus grands metteurs en scène vivants » (Astruc 374). Né le 29 septembre 1912 à Ferrare, ville du nord-est de l'Italie logée en Romagne dans la plaine de la vallée du Pô non loin de Bologne, Antonioni approche le cinéma par le chemin de l'écriture critique qu'il pratique de manière intensive de 1935 à 1949 au sein, notamment, de la revue *Cinema*. En 1942, il s'essaie une première fois à la pratique cinématographique en assistant le réalisateur français Marcel Carné sur le tournage du film *Les Visiteurs du soir*. Puis vient le temps des premiers courts-métrages documentaires placés, au moins en raison des sujets préférés, sous le signe de la tradition néo-réaliste italienne avec *Gente del Po* (1943-47) consacré à la vie ordinaire des blanchisseuses, calfats, ouvriers agricoles, paysannes et pêcheurs habitant le long du grand fleuve jusqu'à sa plongée dans la mer Adriatique et *N.U.* (1948), évocation anti-naturaliste – « abstraite » – et poétique du quotidien des éboueurs romains. Deux ans plus tard, Antonioni arrive au film de fiction par le chemin du cinéma de genre et du film noir (*giallo* en italien) qu'il s'approprie pour en faire le véhicule d'une méditation existentielle : *Chronique d'un amour* (1950). Au fil des années 1950, le réalisateur tournera quatre autres longs métrages de fiction (*Les Vaincus* [1952], *La Dame sans camélias* [1953], *Femmes entre elles* [1955] d'après une œuvre de Cesare Pavese et *Le Cri* [1957]) avant d'entamer un cycle de quatre films salué pour être la grande tétralogie antonionienne selon Seymour Chatman, « the great tetralogy » (Chatman 51-135) : *L'avventura* (1960), *La Nuit* (1961), *L'Éclipse* (1962) et *Le Désert rouge* (1964), dernier volet de la tétralogie et premier film en couleur de l'auteur. Distingué par de nombreux festivals (Prix spécial du jury au XII<sup>e</sup> festival de Cannes et Grand prix international de l'Académie du cinéma pour *L'avventura*, Ours d'or au

XI<sup>e</sup> festival de Berlin pour *La Nuit*, Prix spécial du jury au XV<sup>e</sup> festival de Cannes pour *L'Éclipse*, Lion d'or au XXV<sup>e</sup> festival de Venise pour *Le Désert rouge*), Antonioni s'affirme alors comme l'un des auteurs cinéastes majeurs de son temps. « La maladie des sentiments » – la « *malattia dei sentimenti* » (Chatman 55-66 ; Antonioni 34-60) – de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie italiennes aura été au cœur de ce cycle de quatre films dont le cheminement esthétique et philosophique participe de l'avènement, au commencement des années 1960, d'un cinéma moderniste balisé par David Bordwell dans son ouvrage *On the History of Film Style*. « Around 1960 », écrit-il, « European directors launched what came to be recognized as a modernist cinema. » *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais (1959), *A bout de souffle* de Jean-Luc Godard (1960), *L'avventura* de Michelangelo Antonioni (1960), *8 ½* de Federico Fellini (1963), *Non réconciliés* de Jean-Marie Straub (1965), *Persona* d'Ingmar Bergman (1966), *Anita G.* de Alexander Kluge (1966), « and other major works seemed to deviate both from classical découpage and from Bazinian realism » (Bordwell 83).

À la même époque, outre-Atlantique, la forme classique de l'institution hollywoodienne – le vieil Hollywood – poursuit inexorablement son agonie. Pour nous limiter au seul exemple de 20th Century-Fox – et éviter, également, de nous perdre dans le labyrinthe des statistiques comptables – notons qu'entre 1961 et 1962, le studio enregistre un déficit record de plus de 62 millions de dollars. Analyser le déclin d'Hollywood au début des années 1960 revient à diagnostiquer l'effondrement d'un modèle de production et de distribution devenu à l'évidence obsolète. Dans son histoire culturelle du cinéma américain, *Movie-Made America*, Robert Sklar isole les facteurs et les symptômes qui soutiennent et décrivent ce processus d'obsolescence parmi lesquels, naturellement, l'essor de l'industrie télévisuelle qui accède progressivement à une position de domination dans le monde des médias et du divertissement de masse (et, son corollaire, une baisse spectaculaire de la fréquentation des salles de cinéma), la frilosité excessive des pourvoyeurs de capital qui, soucieux, dans un contexte de crise, d'assurer au mieux un retour sur investissement, encouragent à davantage de conventionnalisme jusqu'à anémier, dans certains cas, le dynamisme créatif des studios, enfin l'âge grandissant des dirigeants et réalisateurs historiques du vieil Hollywood – John Ford, Howard Hawks, Frank Capra, Douglas Sirk, George Stevens, King Vidor, Raoul Walsh, tous ces créateurs de formes et de légendes extraordinaires, se trouvent être au crépuscule de leur carrière.

Toutefois, comme le note R. Sklar, le déclin fracassant du système verticalement intégré de fonctionnement « classique » des studios pourrait fort bien avoir été la condition indispensable de la réinvention du vieil Hollywood en ce que nous connaissons maintenant par le nom de nouvel Hollywood (Sklar 286-328). Profitant de l'érosion des règles de censure prescrites par le code Hays voulue par Jack Valenti, ancien conseiller du président Lyndon B. Johnson et nouveau président du syndicat des producteurs (MPPA, Motion Picture Producers Association), Arthur Penn réalise un film de gangsters d'une violence inouïe pour l'époque, *Bonnie et Clyde* (1967), tandis que Dennis Hopper réalise le road movie *Easy Rider* (1969), œuvre phare de la culture hippie. Le concept exporté d'Europe d'auteur/réalisateur – de « caméra-stylo » (Astruc 324-28) – s'impose comme la recette du succès critique et public qu'ont rencontré les films d'A. Penn et de D. Hopper : « The industry's crisis [...] shifted emphasis away from studios and producers toward individualistic directors whose vision or style could capture public and critical attention » (Sklar 323). Des ruines de l'ancien temps émerge une génération d'artistes de cinéma de génie qui, de la fin des années 1960 jusqu'à la fin des années 1970, vont totalement régénérer la production cinématographique américaine : Robert Altman, Francis Ford Coppola, Sam

Peckinpah, Martin Scorsese, pour ne nommer qu'eux. Avidé d'attirer à lui toujours davantage d'énergies nouvelles, Hollywood recherche jusque dans le cinéma européen les talents capables de porter l'élan de son renouveau : le prometteur Roman Polanski qui réalisera, aux États-Unis, *Rosemary's Baby* (1968) et *Chinatown* (1974) ainsi que le grand architecte de la modernité cinématographique des années 1960, Antonioni qui dirigera sous contrat avec la MGM et le producteur italien Carlo Ponti trois films : *Blow Up* (1966), *Zabriskie Point* et *Profession : reporter* (1974).

Récompensé par une Palme d'or au XX<sup>e</sup> festival de Cannes (1967), sélectionné pour les Oscars pour la réalisation, le sujet et le scénario, *Blow Up*, premier film de la trilogie « internationale » antonionienne, se révèle être un incroyable tour de force réconciliant autour d'une œuvre fascinante par son esthétique et la complexité de ses thèmes critique et grand public. Aldo Tassone note à cet égard que « le grand mérite d'Antonioni est d'avoir réussi à traduire » une réflexion ontologique, abstraite et énigmatique, « dans un langage magnifiquement concret et à impliquer le spectateur dans l'extraordinaire aventure intérieure du héros – une authentique initiation – comme s'il s'agissait d'un film policier » (Tassone 282). L'influence exercée par l'œuvre sur les auteurs du jeune Hollywood est considérable : substituant au personnage du photographe celui d'un ingénieur du son interprété par John Travolta, *Blow Out* (Brian de Palma, 1981) en est le remake américain et on peut penser que *Conversation secrète* de Francis Ford Coppola (1974) en décline certaines des problématiques sur le mode du film d'espionnage paranoïaque. *Blow Up* est un succès et, aux yeux de la MGM, le cinéma d'art et d'essai antonionien un produit « rentable » sur lequel il faut encore davantage investir : Antonioni réalisera en Amérique le film le plus onéreux qu'il ait jusqu'alors réalisé. De la débauche, sinon du gaspillage d'énergie et de moyens mis à disposition, Antonioni s'étonne au moins autant qu'il manifeste son divorce avec la méthode de fonctionnement des studios hollywoodiens du dernier tiers des années 1960: à Hollywood, écrit-il dans « Les Fables sont véridiques, » on « gaspille l'argent et le matériel comme je ne l'ai jamais vu faire en Europe [...] *Zabriskie Point* est sans doute le film le plus coûteux que j'aie fait » (Antonioni 265) ; ailleurs, dans « Ce que me dit l'Amérique, » il m'a fallu lutter « avec acharnement, » Hollywood, par son mode organisationnel, « aurait paralysé le film [...] ma façon de travailler est l'exact opposé de cette immense machine bureaucratique qu'est le cinéma hollywoodien [...] il ne s'agit pas seulement d'une contradiction de méthode » car, poursuit-il, nous parlons d'une « contradiction quant à la façon de voir la vie, une contradiction qui exprime le refus d'accepter momifications et clichés, mannequins et imitations » (Antonioni 258). Aux yeux de Antonioni, ces conflits d'attitude et de méthode font qu'il est extrêmement compliqué pour un réalisateur européen de travailler à Hollywood, qu'il s'y sentira inévitablement déplacé, démuné : « Je ne connais pas un film tourné en Amérique par un Européen qui soit un chef-d'œuvre – mis à part les Européens qui s'y sont installés définitivement. J'ai beaucoup d'inquiétudes pour mon film ; je ne vois pas pourquoi, moi, je réussirais » (Antonioni 268). Sur ce dernier point, le réalisateur se montre d'une très grande lucidité. Un échec commercial retentissant (un peu plus de 890 000 dollars de recettes pour un investissement d'un peu plus de 7 000 000 de dollars), *Zabriskie Point*, vilipendé par une très large frange de la critique américaine (conservatrice et progressiste), figure dans la liste des cinquante plus mauvais films de l'histoire du cinéma établie par Randy Dreyfuss et Harry Medved en 1978 (Chatman 160).

Long métrage malade, déséquilibré et insolite, *Zabriskie Point* ne compte très certainement pas parmi les grandes œuvres du cinéma antonionien, cependant le film ne mérite

absolument pas l'opprobre dont il a été la cible et, comme le souligne A. Tassone, il est dommage « que les producteurs américains n'aient pas accordé une seconde chance à Antonioni [tant *Zabriskie Point*] tranche nettement sur les films contestataires à la mode dans ces années-là » (Tassone 291). Car, s'il est totalement étranger et hostile à la « machine bureaucratique hollywoodienne, » Antonioni est pleinement investi et habité par le sujet américain, la volonté « de ne pas traiter les États-Unis comme un pays étrange, exotique, mais d'en recueillir le caractère profond, authentique, » de voir l'Amérique non comme « voyageur » mais comme « auteur » (Antonioni 256, 262) au point de multiplier les repérages préparatifs au tournage : New York, Los Angeles, San Francisco, Palm Springs, Las Vegas, Barnstone, Death Valley, Sacramento, Miami, Cape Kennedy, Nashville, Chicago, La Nouvelle Orléans, Dallas, Houston... Il va alors réaliser, comme il n'a jamais cessé de le répéter, non pas un film américain mais un film d'auteur européen sur un pays dont la scène culturelle et sociale s'impose à lui par l'exigence impérieuse de son actualité : « Je suis allé en Amérique parce que c'est [...] le pays le plus intéressant au monde en ce moment. C'est un lieu où l'on peut isoler à l'état pur certaines vérités essentielles ayant trait aux problématiques et aux contradictions de notre temps » (Antonioni 262). Par le noyau central de sa problématique, *Zabriskie Point* se démarque donc nettement du film qui le précède. Librement adapté d'une nouvelle de l'écrivain Julio Cortázar *Les Fils de la vierge*, *Blow Up* n'a pas pour sujet le paysage culturel et social de la Grande-Bretagne et du Swinging London des années 1960 qui ne sont ici que le cadre et le décor donnés à l'intrigue : l'interrogation fondamentale d'ordre ontologique qui l'oriente fait que « *Blow Up* aurait pu se dérouler n'importe où. » Au contraire, *Zabriskie Point* est un film où le lieu – plus généralement, le déterminant socioculturel – joue un rôle primordial. L'œuvre, affirme Antonioni, « est un film sur l'Amérique. L'Amérique est le véritable protagoniste du film » (Antonioni 253). Là où l'œuvre « anglaise » du réalisateur voulait explorer le rapport de l'individu à la réalité en isolant l'énigme fascinante de ses « étants », son œuvre « américaine » veut explorer le rapport de l'individu à la société en isolant les crispations idéologiques du temps présent.

Le scénario de *Zabriskie Point* sera co-écrit par Antonioni, Fred Gardner, Sam Shepard, Tonino Guerra et Clare Peploe qui épousera, en 1990, le réalisateur Bernardo Bertolucci. Journaliste free-lance et activiste politique, Gardner est connu pour son engagement en faveur de l'utilisation thérapeutique de la marijuana et son opposition à la guerre du Vietnam (son ouvrage, *The Unlawful Concert* [1970], relate le procès en cour martiale [octobre 1968] de vingt-sept GI's accusés de mutinerie sur la base militaire de Presidio dans la région de San Francisco). Acteur, auteur et dramaturge autant marqué par les héros maudits du mouvement Beat (Jack Kerouac) et de la New York School (Jackson Pollock) que fasciné par la culture rock – au début des années 1970, il entretiendra une relation avec l'égérie du mouvement punk new-yorkais, Patti Smith et se liera d'amitié avec les Rolling Stones et les Who – Shepard jouera les acteurs dans l'un des chefs-d'œuvre du nouvel Hollywood, *Les Moissons du ciel* de Terrence Malick (1974), avant de devenir « une star de la culture américaine » des années 1980 (Pétillon 606) quand il écrit le script du film *Paris, Texas* du très antonionien Wim Wenders (1984) en même temps que sa pièce *Fool for Love* (1983) est adaptée à l'écran par Robert Altman (1985). Quant à Guerra dont le talent s'illustrera également aux côtés de réalisateurs tels que Théodoros Angelópoulos, Federico Fellini ou Francesco Rosi, il a collaboré à l'écriture du scénario de chacune des œuvres de la tétralogie antonionienne. Autre regard venu d'Europe ausculter les crispations de la société américaine, le directeur de la photographie Alfio Contini (le sulfureux *Portier de nuit* de Liliana

Cavani [1974]) retrouvera Antonioni et Wenders sur le tournage de *Par-delà les nuages* en 1995. En charge des décors, Dean Tavoularis est un acteur clé du système esthétique du nouvel Hollywood (*Bonnie et Clyde* et *Little Big Man* [1970] de Penn, *Apocalypse Now* [1974], *Conversation secrète*, *Le Parrain* [1972] et *Le Parrain II* [1974] de Coppola...).

Emblématiques du courant psychédélique présent en Californie à l'époque, la musique ainsi que les artistes et morceaux sélectionnés pour la bande-son du film constituent la playlist idéale d'une radio hippie contestataire : Pink Floyd, Kaleidoscope, les Rolling Stones, John Fahey ou bien encore Jerry Garcia, leader et guitariste des Grateful Dead. Pour incarner à l'écran les personnages principaux, Mark et Daria, Antonioni prend le parti de faire appel à deux interprètes non professionnels : Daria Halprin, 17 ans, et Mark Frechette, charpentier originaire de Boston, dont le destin tragique résonne en écho avec celui de Mark dans *Zabriskie Point* (condamné pour le braquage d'une banque à quinze ans de prison, il mourra pendant son incarcération à l'âge de 27 ans). Sans doute le réalisateur pense-t-il alors qu'il lui suffit de choisir un couple de jeunes anonymes pour retrouver à l'écran la vérité de son sentiment et de l'opinion qu'il se forge sur cette génération de jeunes rebelles américains, qui, à ses yeux, « font preuve d'une indifférence totale envers l'argent, de pureté, de désintéressement, de révolte et d'innovation » (Antonioni 254). Or, ce choix s'est avéré désastreux. Halprin et Frechette jouent et sonnent faux ; ils se révèlent bien en deçà de ce que le film et son récit exigent d'eux et le couple souffre indéniablement de la comparaison avec les acteurs professionnels – Rod Taylor (*Les Oiseaux* [Alfred Hitchcock, 1963]), particulièrement, qui interprète le rôle de Lee Allen, le patron de Daria – qui l'entourent au moins autant qu'il ne souffre de la comparaison avec les couples du cinéma antonionien qui le précèdent (Marcello Mastroianni et Jeanne Moreau dans *La Nuit*, Monica Vitti et Alain Delon dans *L'Éclipse*...). Cité par Chatman, Stanley Kaufman explique parfaitement pourquoi Antonioni s'est trompé dans la distribution des rôles principaux de *Zabriskie Point* : « It is not so much that [Antonioni] has cast badly, it is more that he seems to have lost faith in the processes of art, has relied on the fact of youth to supply the truth of youth » (Chatman 163).

Notre lecture de la fiche technique du film montre qu'il est, dans tous les cas, certain que par les choix de collaboration faits dans le domaine de la musique et de l'écriture notamment, *Zabriskie Point* se positionne distinctement du côté des mouvements d'opposition qui contestent l'infrastructure économique et sociétale des États-Unis à la fin des années 1960. Antonioni, confirme, outre-Atlantique, la réputation qu'il a d'être un réalisateur engagé, situé sur le côté gauche de l'échiquier politique, quand, en Europe, il lui est, à l'inverse, régulièrement reproché d'adopter une attitude apolitique. En Amérique, le « projet *Zabriskie Point* » suscite effectivement la réaction hostile des milieux conservateurs et des autorités fédérales et policières qui cherchent à entraver le tournage d'un film qu'ils tiennent pour subversif et susceptible de perturber l'ordre public. Des manifestations sont organisées par des partisans du président Nixon ; le FBI enquête sur le personnel de tournage ; le shérif d'Oakland accuse Antonioni d'attiser le feu des émeutes qu'il est venu filmer ; le Département de la justice américaine s'inquiète d'une rumeur faisant état d'une orgie réunissant quelques dix mille figurants dans le désert californien (en fait d'une scène orgiaque graphique et sexuellement explicite qui n'a jamais été sérieusement envisagée, seulement conceptualisée, il s'agira d'une chorégraphie dionysiaque interprétée par l'Open Theater de Joe Chaikin dans le décor naturel de Death Valley).

Dans les jours qui suivent la sortie en salles de *Zabriskie Point*, la polémique ne diminue pas. Le film est attaqué pour son mépris de l'Amérique. Antonioni s'en indigna : « Quel mépris ?

Je crois rêver. Les deux personnages sont-ils traités avec mépris ? Ne sont-ils pas eux aussi américains ? » (Antonioni 264). Toutefois, force est d'admettre que l'hostilité des cercles conservateurs s'avère proportionnelle à l'hostilité affichée par le réalisateur à l'encontre d'un très large pan de la culture et de la société américaines. Dans ce pays qui aurait la « manie des inégalités, » où, si elle n'est pas corrompue comme la bourgeoisie européenne, la *middle-class* serait une classe de « fous sociaux, » où les « businessmen » censeurs de la MGM prétendent hypocritement agir dans l'intérêt de la « communauté, » une majorité de la population accepterait, selon Antonioni, les violences policières en se laissant « leurrer par les libertés consenties [...] sans se demander ce qui est au contraire empêché, et sans en souffrir. » La tolérance affichée partout comme valeur déguiserait l'acceptation « de tout, de la misère du ghetto au Vietnam » (Antonioni 254, 259). Aveuglé par l'enthousiasme de son adhésion inconditionnelle – qu'il qualifiera d'instinctive – à la cause des jeunes radicaux (les Afro-Américains et les jeunes Blancs, écrit-il, sont « l'espoir qui reste à l'Amérique » [Antonioni 259]), le peintre lucide et éclairé de la société italienne cède à la tentation facile des stéréotypifications essentialistes quand il s'agit des États-Unis : « Mon rapport avec l'Amérique est le reflet d'une répartition des Américains en deux catégories bien distinctes : d'un côté, deux tiers de personnes irritantes et insupportables, de l'autre un tiers de gens merveilleux. Les premiers sont la *middle class*, les seconds, les jeunes » (Antonioni 254). Les préjugés antonioniens desservent la caractérisation des personnages en l'entachant d'un profond manichéisme : face au « noble » hippie, l'homme d'affaires est une créature cynique et indifférente, retranchée dans les gratte-ciels et villas d'architecte où s'organisent la spéculation immobilière et l'abrutissement publicitaire d'un pays de consommateurs ; le policier un philistin autoritaire et violent qui écrit « Carl Marx » pour « Karl Marx » ; l'homme des classes moyennes un individu grotesque, matérialiste et grossier qui, plutôt que de s'absorber dans la contemplation du paysage magnifique de Death Valley, se demande bien pourquoi personne n'a jamais songé à y installer un restaurant... Certes, nous explique Antonioni, les personnages de *Zabriskie Point* « ne sont plus de simples personnages [...] mais des symboles » de l'Amérique, seulement le grand réalisateur semble confondre ici la caricature et le symbole ; il n'est pas Stanley Kubrick qui sait convaincre et s'exprimer avec génie sur le mode de la farce satirique outrancière (*Docteur Folamour*, 1964). Surtout, à regarder l'œuvre, il apparaît évident que Antonioni se montre assez largement ignorant des évolutions et des subtilités d'une société dont il ne maîtrise pas totalement le langage et les codes : du slogan peint sur l'avion volé par Mark (« suck bucks » pour « bucks suck » !) jusqu'au constat plus fondamental qu'en 1969, le mouvement de la contestation hippie qu'il célèbre ne cesse pas de s'essouffler, placé face à des contradictions internes qui vont tragiquement culminer à l'occasion du concert d'Altamont donné par les Rolling Stones (le 6 décembre de cette année) au cours duquel le service d'ordre assuré par les *Hell's Angels* – qui, grands fournisseurs en drogue de la communauté hippie, continuent alors de faire l'objet d'un culte romantique dans les milieux contestataires de San Francisco – poignarde à mort un jeune Afro-Américain sous les yeux médusés de Mick Jagger. Cité par Barney Hoskyns, journaliste rock spécialiste de l'époque, Rock Scully, le manager influent des Grateful Dead, déclare avec lucidité que Woodstock et Altamont sont « les deux bouts du même bâton merdeux [...] le résultat de la même maladie : l'hypertrophie de la bohème de masse à la fin des Sixties » (Hoskyns 140). Accaparé par sa vision strictement schizophrène et partielle de l'Amérique, le réalisateur de *Zabriskie Point* ne sait pas ou ne veut pas voir les ambiguïtés d'un mouvement qui agonise.

Antonioni demandera à ce que son œuvre ne soit pas jugée sur la base exclusive de critères politiques et sociaux : « Qu'un auteur intériorise ses choix politiques et sociaux pour ensuite les exprimer dans une œuvre [...] qui, à travers des images liées à la réalité par un fil imaginaire, renvoie à ces déterminants, n'est pas une raison suffisante pour que l'on juge le film sur cette base » (Antonioni 264). Surtout, il se défend d'avoir voulu réaliser un film révolutionnaire à moins qu'on ne comprenne ce mot « dans le contexte d'une dialectique spirituelle » (Antonioni 263). Il faut effectivement se poser la question de la signification à donner à l'itinéraire suivi par Daria et Mark. Servie par un montage sec et nerveux, filmée dans un style documentaire totalement maîtrisé, l'ouverture du film donne à voir le déroulement d'une assemblée générale où le spectateur reconnaît Frank Bardacke, un membre du Free Speech Movement – mouvement protestataire organisé par des étudiants de l'université de Berkeley en 1964 – et Kathleen Cleaver, professeur de droit mariée au ministre de l'information des Black Panthers, Elridge Cleaver. Lassé par ce qu'il juge être d'interminables attermolements, Mark déclare qu'il est prêt à mourir pour la cause mais qu'il est absolument déterminé à ne pas mourir d'ennui. Convaincu que seule l'action violente constitue une réponse adaptée aux violences policières, il quitte avec fracas ses « camarades » de lutte pour se procurer une arme qu'ironiquement, un armurier acceptera de bon cœur de lui céder, persuadé qu'il est par Mark qu'elle aura pour cible la communauté afro-américaine. Rendu sur les lieux d'une émeute étudiante, le protagoniste voit la police abattre, dans la confusion, un jeune Afro-Américain. Mark veut riposter et faire feu, seulement quelqu'un tire avant qu'il n'en ait eu l'occasion. Le protagoniste est ici pris de vitesse par l'avènement soudain de l'événement « climactique ». Devancé dans son intention, Mark n'est tout simplement pas au rendez-vous : « l'instant prégnant est alors aux marges du récit » qu'oriente la volonté d'engagement révolutionnaire du personnage. (Bonfand 5). Avorté, son geste a toutefois été enregistré par les caméras de la télévision. Mark devient le faux coupable de la fiction pour qui il est impératif de fuir. Vient ainsi le temps typiquement antonionien de l'errance qui prend dans *Zabriskie Point* la forme d'une balade aérienne effectuée à bord du petit avion de tourisme que Mark a dérobé. Alors qu'il survole le désert américain, il aperçoit au loin une Buick pilotée par une jeune fille, Daria, qu'il étonnera puis séduira par une série d'acrobaties aériennes aussi dangereuses que fascinantes à l'œil. L'avion n'a plus de carburant et le jeune couple fait chemin en voiture jusqu'à Zabriskie Point où, cadre sublime donné à l'accomplissement physique de leur passion amoureuse, le désert saisi dans l'absolue minéralité du paysage aride de lacs asséchés se métamorphose, sous le regard ébloui du spectateur, en un nouveau jardin d'Eden. Pour que se révèle à l'écran non plus l'« Amérique » mais l'Amérique telle qu'en elle-même – parvenir à ce que se dévoile l'essence d'un continent manifestée dans l'éclat aveuglant de la pureté siliceuse du *wilderness* – il aura auparavant fallu que défile, dans *Zabriskie Point*, une succession de clichés et d'images de l'Amérique. Car, dans les métropoles états-uniennes, une découverte, du nom qu'on donnait par le passé à des murs peints<sup>1</sup> en découvre une autre ; une première falsification « urbaine » de l'Amérique rurale en dévoile une seconde quand le côté peint d'une remorque dissimule la surface peinte d'un panneau dont Bonfand nous dit qu'il est « un mur, une frontière, le mur des images qu'il faut dépasser pour atteindre l'être de l'Amérique » (Bonfand 103). Ce « mur des images » qu'Antonioni cherche à dépasser en employant la stratégie de « la soudure » caractéristique du nouvel Hollywood (Thoret 25) est aussi celui du cinéma américain dont le souvenir affleure à la surface du film : depuis le village de western et de vieux cow-boys fatigués

<sup>1</sup> Voir Bonfand au sujet de *La Nuit* (Bonfand, *Antonioni*, 39-42).

où s'arrête Daria jusqu'à cette scène qui voit Antonioni rejouer la légendaire scène de l'attaque aérienne dans le désert de *La Mort aux trousses* d'Hitchcock (1959) en une scène de séduction d'une stupéfiante originalité.

Bonfand marque justement la référence constante faite dans *Zabriskie Point* au film d'Hitchcock (Bonfand 104). Antonioni aurait au demeurant pu reprendre le titre de *La Mort aux trousses* pour intituler son œuvre tant, depuis l'ouverture, la mort ne cesse de pourchasser Mark pour finalement le rattraper au terme du film sur la piste d'un aéroport où il est abattu par la police. Daria apprend la nouvelle de la fin tragique de son amant par la radio et se tourne dans la direction de la splendide villa de son employeur. Fait inhabituel dans le cinéma d'Antonioni, nous sommes alors invités à partager l'intimité des pensées de l'héroïne et la voyons se repasser, pour un temps qui paraît suspendu pour l'éternité, le film fantasmé de l'explosion de la villa sous différents points de vue, depuis l'extérieur jusqu'à l'intérieur où le souffle pulvérise au ralenti meubles et objets de consommation courante. Alberto Moravia voit dans la conclusion magistrale donnée à l'œuvre « une prophétie du désastre atomique qui punira la société de consommation pour avoir permis que Thanatos l'emportât sur Eros, que la fin, à savoir l'homme, devînt le moyen et que le moyen, à savoir le profit, devînt la fin » (Tassone 290). S'écartant du chemin de l'interprétation culturelle et sociale, Bonfand y reconnaît une mise en branle de l'univers pictural de Pollock. L'explosion, écrit-il, « compose un tableau en mouvement [...] le cinéaste investit le ciel pour en faire un support infini [...] le cadre n'est que la délimitation de quelque chose qui se poursuit au-delà, hors cadre ». Antonioni remet ainsi en cause la « forme-tableau » et « c'est en cela qu'il y a du Pollock dans sa façon de filmer » (Bonfand 82-83). Davantage que par sa mise en scène d'une crise sociétale, le film *Zabriskie Point* nous paraît effectivement convaincre par sa mise en scène de la crise esthétique de la « forme-tableau » que le spectateur associera autant à l'*action painting* d'un Pollock qu'à la *color-field painting* d'un Barnett Newman ; la grand-route qui traverse les espaces désertiques du film d'Antonioni est pareille aux rubans *strips* ou *zips* qui parcourent les « champs colorés » peints par Newman : elle répète de l'intérieur ce qu'est la fonction fondamentale du cadre chez Antonioni de délimiter sans limiter, d'être ouverture vers le « hors cadre » et l'« au-delà » (« [...] the limiting edges of Newman's larger canvases [...] act just like the lines inside them : to divide but not separate or enclose or bound ; to delimit, but not limit » [Greenberg 226-27]). Le réalisateur n'a pas gagné le pari de l'expérience américaine. La puissance de la vision d'artiste déborde si largement la puissance de vision du moraliste que l'œuvre en ressort inconsistante et bancale. *Zabriskie Point* reste le grand échec de la carrière cinématographique de Antonioni.

### **Fiche technique :**

*Zabriskie Point*. États-Unis. 1970. MGM. Production : Carlo Ponti. Réalisation : Michelangelo Antonioni. Scénario: Michelangelo Antonioni, Fred Gardner, Sam Shepard, Tonino Guerra, Clare Peploe. Photographie : Alfio Contini. Direction artistique : Dean Tavoularis. Montage : Michelangelo Antonioni, Franco Arcalli. Musique : Pink Floyd, Kaleidoscope, Jerry Garcia. Distribution : Mark Frechette (Mark), Daria Halprin (Daria), Rod Taylor (Lee Allen), Paul Fix (le propriétaire du café), G. D. Spradin (l'associé de Lee Allen), Bill Garaway (Morty), Kathleen Cleaver (Kathleen). Durée : 110 minutes.



**Bibliographie sélective :**

ANTONIONI, Michelangelo. *Écrits*. Paris : Images modernes, 2003.

ASTRUC, Alexandre. *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1984)*. Paris : L'Archipel, 1992.

BONFAND, Alain. *Le Cinéma de Michelangelo Antonioni*. Paris: Images modernes, 2003

BORDWELL, David. *On the History of Film Style*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1997.

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

CHATMAN, Seymour. *Antonioni or, the Surface of the World*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1985.

GREENBERG, Clement. *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1989.

HOSKYNS, Barney. *San Francisco. 1965-1970, les années psychédéliques*. Bordeaux : Le Castor astral, 2006.

PETILLON, Pierre-Yves. *Histoire de la littérature américaine. Notre demi-siècle. 1939-1989*. Paris : Fayard, 1992.

SKLAR, Robert. *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*. New York: Vintage Books, 1994.

TASSONE, Aldo. *Antonioni*. Paris: Flammarion, 2007.

THORET, Jean-Baptiste. *Le Cinéma américain des années 1970*. Paris : Éditions de l'étoile/Cahiers du cinéma, 2006.

**Dvd :**

ANTONIONI, Michelangelo. *Zabriskie Point*, Warner Bros, 2008 (zone 2).