

Véronique BUYER

«Tout chante» ou l'entrelacement des sensations dans *Le Désert rouge* de Michelangelo Antonioni

«Everything Sings» or the Interlacing of the
sensations in Michelangelo Antonioni's *Red Desert*

Abstract: I analyze Michelangelo Antonioni's *Red Desert* through the main character's way of perceiving the world. Giuliana is depressed and this particular state changes her relations to the world: her senses are overdeveloped and she has trouble understanding the complex information they are permanently sending her. The colours are the first clue of Giuliana's specific relation with the world. Antonioni creates a new reality by painting each element of the set which echoes with Giuliana's interiority. The film appeals to the spectators to develop an attentive kind of perception in order to connect with the main character and to share, for a time, her vision of the world. The sight is a central issue in *Red Desert*. Giuliana compensates her difficulty to understand the changing world by remarkable strength and power in her act of seeing. I analyze her specific relation with the

objects she sees with the help of Maurice Merleau-Ponty's work about synesthesia and Gilles Deleuze's time-image. The sight is not the only sense Giuliana develops trying to reconnect with the reality. She has a hypersensitivity which creates immediate desires she cannot control. She *really* feels every detail. Even the words become a reality she can touch. Her hypersensitivity leads her to hallucinate in the film. The spectator shares with her a hallucination which melts sounds and colours in a synesthetic moment. Finally, I consider the famous scene of the little girl on the pink beach. This scene comes from the story Giuliana tells her sick son and represents her way of understanding the world. Colours circulate in a dreamlike landscape where a mysterious singing voice emerges.

Keywords: Michelangelo Antonioni, *Red Desert*, colours, painting, senses, synesthesia, Paul Cézanne, attentive perception, hypersensitivity, hallucinations.

Véronique Buyer

Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis
E-mail: veronique.buyer@gmail.com

EKPHRASIS, 1/2012

SYNESTHESIA IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS
pp. 81-98

- *Qui chante? La plage était déserte mais la voix était là, proche, lointaine... À un moment, elle semblait venir de la mer elle-même. Une crique, des rochers. Une multitude de rochers. Elle les découvrait, pareils à la chair. Et la voix, en ce lieu, était très douce.*
- *Mais qui chantait?*
- *Tout chantait. Tout.*

Michelangelo Antonioni¹

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

Charles Baudelaire²

Choix du chromatisme et mise en commun des sensations

Immédiatement après sa fameuse «trilogie» – *L'Avventura, La Nuit, L'Éclipse* – Michelangelo Antonioni décide de réaliser des films en couleurs, en ce milieu des années soixante, suivant ainsi l'exemple de nombre de grands réalisateurs de l'époque, de Jean-Luc Godard (*Une femme est une femme*, 1961) à Federico Fellini (*Juliette des esprits*, 1965). Et, comme ces derniers, le cinéaste ferrarais n'opère ce changement qu'à condition de contrôler cette intrusion dans son travail. Ainsi, dans le chef-d'œuvre que constitue

Le Désert rouge, chaque couleur qui apparaît à l'image est issue d'une volonté forte d'Antonioni. Murs et accessoires des décors intérieurs, costumes des personnages mais aussi constructions et paysages naturels lors des prises de vues extérieures, tout a été coloré pour le film selon les directives du réalisateur lui-même, allant même jusqu'à peindre en blanc toute une forêt pendant une longue nuit, pour finalement ne jamais tourner les scènes qui auraient dû s'y dérouler³. Qu'apportent aux spectateurs ces accords colorés? Si le cinéaste s'apparente dans ce travail de composition à un peintre, le film devient-il tableau? Qu'est-ce que cela change à notre façon de recevoir l'œuvre?

Pour la quatrième fois consécutive, le personnage principal du film est une femme, Giuliana (Monica Vitti). Ce personnage principal, peut-être plus que tous les autres, est au cœur du film. Présente dans presque chacun des plans, Giuliana représente pour le réalisateur italien un aboutissement dans son tra-

1 ANTONIONI Michelangelo, *Le Désert rouge*, 1964, extrait du dialogue.

2 BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, précédées du Fac-similé de l'édition illustrée par Henri Matisse, édition de 1861, Paris, Editions du Chêne, 2007, p. 188.

3 «Je suis en train d'observer le bois qui peu à peu devient blanc. [...] Ils savent que je ne veux aucune tache sombre mais il en reste toujours une [...]. Ce passant regarde aussi, il est vrai, les ouvriers qui manœuvrent une énorme pompe montée sur un camion et qui produit, comme je le disais, un grand nuage blanc, ou qui montent sur des échelles immenses qui se perdent dans l'obscurité, ou déplacent des projecteurs et des groupes électrogènes, ou remplissent des bidons de colorant [...]», «La Forêt blanche», in TINAZZI Giorgio, *Michelangelo Antonioni: Ecrits, 1936/1985*, Rome, Cinecittà international, 1991, p. 244-245.

vail de façonnage des rôles féminins qu'il affectionne tout particulièrement, attribuant à la gente féminine une sensibilité particulière, un regard sur le monde différent de celui des hommes: «La femme est peut-être un filtre plus subtile, plus sincère de la réalité. Il y a en elle une acuité d'esprit instinctif que l'homme n'a pas toujours.»⁴ C'est indéniablement dans *Le Désert rouge* que le réalisateur pousse jusqu'à l'extrême cette question de la sensibilité féminine. En effet, ce regard particulier est au centre du film par l'intermédiaire du corps affaibli de Giuliana. Avec lui, ou à travers lui, Antonioni met à l'épreuve les sensations physiques et leurs correspondances. Le personnage féminin mobilise constamment tous ses sens pour appréhender le monde inquiétant de la zone industrielle dans laquelle elle évolue. Antonioni, mettant en scène cette hypersensibilité, et l'inscrivant sur la surface, a bien pour finalité de permettre au spectateur du film de ressentir les choses sensibles en parfaite symbiose avec Giuliana, jusque dans ses hallucinations visuelles et sonores. Ces hallucinations trouvent leurs germes à l'écran, quand elles n'y sont pas franchement, suggérant que Giuliana elle-même, à l'instar d'un spectateur de cinéma, est sujette à des synesthésies.

Enfin, nous nous intéresserons plus spécifiquement à une séquence du film: l'histoire racontée par Giuliana à son fils Valerio. Les plans extrêmement

célèbres de la petite fille bronzée qui joue sur la plage de sable rose sont en effet particulièrement représentatifs de la sensibilité du personnage de Giuliana. Nées des propres mots de la jeune femme, les images et la narration elle-même révèlent son mode d'appréhension et de ce fait de compréhension du monde: un monde étrange, dont les couleurs et les sons sont chargés d'une mystérieuse beauté.

Compositions colorées

Les films de Michelangelo Antonioni, réalisateur particulièrement attentif à la composition des images, sont des œuvres totales dans lesquelles «chaque plan, chaque scène, (...) contient le poids et le sens du tout» nous dit William Arrowsmith⁵. L'arrivée de la couleur dans le travail du cinéaste entraîne une amplification de cette recherche d'unité. Orchestrant déjà magistralement les nuances de gris dans *Le Cri* ou les noirs et blancs contrastés dans *L'Éclipse*, Antonioni, avec *Le Désert rouge*, s'ouvre toute une nouvelle gamme de coloris à penser et à organiser dans l'image. La composition colorée du film met en place des rimes visuelles: les couleurs se multiplient à l'écran, réapparaissent plus tard dans le film et créent ainsi des liens entre des éléments ou des séquences

4 *Ibid.*, p. 360.

5 «Each frame, each scene, (...) contains the pressure and sens of the whole», ARROWSMITH William, *Antonioni: the poet of images*, Ed. PERRY Ted, Oxford University Press, 1995, p. 86 (traduction personnelle).

entières. Les couleurs circulent sur la surface et dans l'ensemble du film: le rouge du titre, par exemple, trouve sa source dans les cheveux roux de Giuliana, puis colore les murs de la cabane pendant les jeux érotiques du groupe d'amis, pour enfin souligner l'impossibilité du départ de la jeune femme sur cette coque rouillée d'un paquebot qui partira sans elle. Le vert, sa couleur complémentaire et désespérément manquante dans la nature qui apparaît dans le film, toujours réduite à des teintes ocre ou charbonneuses, s'introduit en touches dérisoires dans le manteau de Giuliana ou sur le mur de sa boutique, comme pour souligner son absence inquiétante.

Ce choix délibéré des couleurs perdurera dans les films suivants⁶. Cependant, *Le Désert rouge* reste le film de Michelangelo Antonioni dans lequel le concept est poussé à l'extrême. Comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, le cinéaste n'hésite pas à prendre les pinceaux pour adapter à ses désirs les teintes des décors dans lesquels il tourne: chaque nuance de jaune dans les

buissons, chaque couleur primaire sur un tuyau de l'usine est issue de sa volonté. Antonioni compose ainsi chaque image comme le ferait un peintre sur la toile. C'est donc vers la peinture qu'il faut s'orienter tout d'abord pour comprendre ces couleurs vives, variées, artificielles et parfois incongrues qui installent une ambiance si particulière dans le film. Lawrence Gowing, dans son ouvrage sur Paul Cézanne, s'intéresse justement au choix des couleurs de ce peintre singulier, penseur des sensations:

Il était très conscient de ce que ses mutations de couleurs prenaient leur source dans la théorie autant que dans l'observation. Quand l'un de ses visiteurs s'étonnait de le voir peindre vert un mur gris, il expliquait qu'on développait le sens de la couleur non seulement par le travail mais par la raison. En fait, le besoin était à la fois émotionnel et intellectuel.⁷

La liberté d'utilisation des couleurs par Antonioni, à la manière de Cézanne dans ses tableaux, ne s'arrête pas à une recherche de réalisme mais bien à un «besoin émotionnel» autant qu'«intellectuel», une volonté d'exprimer une certaine sensibilité. Il ne s'agit pas de représenter la réalité mais de créer une réalité marquée par l'émotion, les sensations et porteuse d'un certain ressenti du réalisateur à la vision des

6 On se souvient, par exemple, de la chemise bleue et du pantalon beige de Jack Nicholson perdu dans le désert de *Profession: Reporter*, comme intégré dans cette image obstinément bicolore – le bleu sans nuage du ciel et le beige jaunâtre et uniforme de l'étendue de sable à perte de vue – qui l'absorbe et semble ne pas vouloir le laisser repartir. Et c'est encore cette sensation d'unité entre personnage et paysage que l'on ressent dans la déambulation de Thomas, vêtu d'une veste de velours vert, dans le parc de *Blow up*.

7 GOWING Lawrence, *Cézanne: la logique des sensations organisées*, Trad. FOURCADE Dominique, Paris, Macula, 1992, p. 21-23.

paysages de Ravenne. L'artiste cherche à transmettre aux spectateurs sa propre sensibilité, cette sensibilité qui colore en vert les murs de Cézanne et pare de rose ceux d'Antonioni⁸. En décalant la réalité à travers des couleurs surprenantes, Antonioni sort le spectateur de ses réflexes de réception des sensations – ici visuelles – l'obligeant ainsi à se repositionner, à interpréter ce qu'il voit au lieu de s'enfermer dans des habitudes conditionnées. «Cette recherche esthétique qui préside dans tous les films de l'auteur à la composition des images est devenue aujourd'hui tellement inhabituelle au cinéma qu'elle provoque une sensation d'insolite, d'hyperperception, de suspense par le beau», écrit d'ailleurs René Prédal au sujet du cinéaste ferrarais⁹.

Murray Pomerance, dans son livre justement intitulé *Michelangelo Red Antonioni Blue*, s'intéresse lui aussi aux couleurs du *Désert rouge*:

L'usine doit être colorée pour que nous la voyions. Pas voir *dedans*, se concentrer sur un certain passage clé narratif, un instant indicateur et singulier du flux, mais voir l'usine elle-même, pour ce qu'elle est dans chaque dimension. Voir le territoire contenant

l'usine. Ne pas voir des objets, des personnes, des nœuds, mais le champ entier de l'écran.¹⁰

Les couleurs de l'usine, mais aussi des paysages, des rues de Ravenne, du port, de la cabane, de chacun des décors du film, permettent à ces éléments du fond de l'image de surgir, de prendre une importance, une prégnance au même titre que les acteurs, entrant alors en confrontation directe avec les corps. Tous sont à la surface de l'écran autant que cette surface.

La question des significations de ces couleurs a bien sûr souvent attiré l'attention des critiques et des penseurs. S'intéressant déjà à la question de la couleur au cinéma en 1940 alors qu'il n'était encore que critique dans un journal, Antonioni réfléchit aux raisons qui empêchent, selon lui, réalisateurs et producteurs de passer à la couleur. Il avance déjà dans ses propos la notion d'intériorité signifiée grâce aux teintes polychromes:

Une autre raison de cette impasse réside dans le fait que lorsqu'un art

8 Je fais ici référence à la fin de la séquence qui se déroule dans l'hôtel de Corrado, l'amant de Giuliana, et qui voit se colorer mystérieusement en rose les murs de la chambre (voir plus loin dans cet article le paragraphe intitulé *Hallucinations*).

9 PRÉDAL René, *Michelangelo Antonioni ou la vigilance du désir*, Paris, Éditions du Cerf, 1991, p. 144.

10 «The factory must be colored so that we will see it. Not see *in it*, not focus on some narrative crux, some singular telltale instant out of the flow, but see the factory itself, for what it is in every dimension. See the territory containing the factory. See not objects, not persons, not nodes, but the entire field of the screen.», POMERANCE Murray, *Michelangelo Red Antonioni Blue: eight reflections on cinema*, Berkeley, University of California Press, 2011, p. 86 (traduction personnelle).

perd cette urgence de représenter un monde intérieur, cette aspiration vers un enrichissement du moyen d'expression et se contente de suivre des sentiers déjà battus, craignant tout ce qui est nouveau et inusité, cet art est épuisé. [...] Peu à peu l'œil du spectateur s'habitue aux teintes, se laisse caresser par la douceur de certaines combinaisons, sent en elles plus de vérité, de vérité intérieure, et en tire une jouissance nouvelle.¹¹

Si les couleurs du *Désert rouge* permettent au réalisateur de «représenter un monde intérieur», Giuliana paraît, bien sûr, au centre de cette réflexion – comme elle est aussi au centre du film dans son ensemble. Cependant, il est réducteur, me semble-t-il, de limiter les couleurs du film à une simple mise en image des sensations de l'héroïne. Plusieurs chemins de pensée sont en effet ouverts: quelles sont les relations exactes entre Giuliana et ces couleurs? Quelle est la place du spectateur, témoin, autant que les personnages, des colorations mystérieuses du film? De quelles façons le monde intérieur reflété dans ces teintes vives est-il un monde commun au réalisateur et à son héroïne?

Il semble en effet exister un aller-retour permanent entre Giuliana et les couleurs qui parent son univers. Ces nuances colorées sont à la fois issues du monde intérieur de la jeune femme et exercent une influence sur son état physique. Le gris qui recouvre obstinément tous les

éléments qui composent la rue Alighieri dans laquelle se trouve la boutique de Giuliana, des façades aux fruits de l'étal d'un marchand, est tout autant vision du mal-être de la jeune femme et lourde ambiance qui pèse sur ses épaules. Giuliana a besoin de s'asseoir pour se reposer un instant, pour reprendre son souffle, étouffée par tout ce gris, ce neutre, cette absence de vie, de couleurs, ce chromatisme envahissant, tout aussi monotone qu'oppressant.

Il convient enfin de remarquer que le spectateur du film observe toutes ces visions colorées avec Giuliana. Le spectateur est alors le témoin d'un monde en mutation, tout aussi énigmatique que ses couleurs – ce monde qui agresse les sens du personnage: jaunissement de la nature, saturation des teintes de l'usine, rougeoiement de la cabane, blanchiment des rues désertes de la vieille ville, etc. Mais il assiste aussi, dans des échanges complexes et simultanés, à la coloration du monde par l'esprit perturbé de Giuliana. Résolument connecté à Giuliana, le spectateur ne partage-t-il que le sens de la vue avec la jeune femme? Jusqu'où les liens tissés entre le spectateur et Giuliana s'étendent-ils? Leurs trajectoires ne sont-elles qu'unidirectionnelles, dans une direction qui va toujours de Giuliana vers le spectateur du *Désert rouge*?

Contemplation

Sous le regard attentif de Corrado, Giuliana confie à son amant: «Si Ugo m'avait regardée comme tu le fais, il aurait compris bien des choses.» La jeune

¹¹ TINAZZI Giorgio, *Michelangelo Antonioni: Ecrits, 1936/1985*, op. cit., p. 147.

femme connaît l'importance du regard que l'on pose sur les choses et les êtres. Elle fait en effet référence à la vue à de nombreuses reprises dans le film. Dans la séquence de la cabane, Giuliana dit à Corrado: «Je ne sais pas quoi regarder», ce à quoi son amant répond: «Toi tu ne sais pas quoi regarder, moi je ne sais pas comment vivre. C'est la même chose.» Et c'est bien toute l'instabilité du personnage de Giuliana qui est résumée dans cette phrase que Corrado analyse avec justesse. Pendant son hospitalisation, ses médecins lui disaient d'apprendre à aimer quelque chose ou quelqu'un mais les rapports qui relient la jeune femme au monde sont troubles, déformés, parfois décevants mais toujours au cœur de ses difficultés d'adaptation. Elle ne sait pas quoi regarder de la même façon qu'elle ne sait pas quoi ou qui aimer ou même comment aimer, et le regard devient le symbole de son décalage.

Du fait de l'inadaptation à son environnement, Giuliana se trouve en position d'observatrice en dehors du reste du monde qui semble tourner trop vite pour elle. N'étant pas prise dans l'engrenage comme les autres personnages¹², elle explore et analyse ce qu'elle voit. Pour lutter contre cet isolement, Giuliana surinvestit l'acte de regarder ainsi que les objets observés. Sur la plate-forme flottante, elle interroge

Corrado sur son départ pour monter une entreprise en Patagonie. La capacité de Corrado à quitter sa vie actuelle, en laissant absolument tout derrière lui, semble intriguer tout particulièrement la jeune femme. Giuliana affirme alors qu'au contraire elle emporterait tout, et plus précisément *tout ce qu'elle voit*. Lorsque Giuliana regarde un objet, la relation qui s'établit entre elle et cet objet est si forte que la jeune femme ne peut s'imaginer séparée de ce dernier. Il devient un élément nécessaire dans sa vie, une partie d'elle-même rattachée à son corps au même titre qu'un membre.

Selon Gilles Deleuze dans son livre *L'Image-temps*, la vue est une caractéristique essentielle des personnages des films modernes. Privé de son aptitude à l'action, le personnage développe sa capacité d'observation:

Le personnage est devenu une sorte de spectateur. Il a beau bouger, courir, s'agiter, la situation dans laquelle il est déborde de toutes parts ses capacités motrices, et lui fait voir et entendre ce qui n'est plus justiciable en droit d'une réponse ou d'une action. Il enregistre plus qu'il ne réagit. Il est livré à une vision, poursuivi par elle ou la poursuivant, plutôt qu'engagé dans une action.¹³

Plus encore que tous les autres protagonistes des films de Michelangelo Antonioni, Giuliana est ce «personnage-spectateur» que décrit Deleuze. Submer-

12 On pense à Corrado le voyageur, Ugo le patron d'usine, et même Valerio, le fils de Giuliana, aussi robotisé que les machines qui peuplent sa chambre.

13 DELEUZE Gilles, *Cinéma II: L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1994, p. 9.

gée par la vision d'un monde dans lequel il lui semble impossible de vivre – dans ce que le terme «vivre» comprend d'actions volontaires et de réactions contrôlées – la jeune femme ne peut répondre aux informations sensibles qu'elle reçoit. Elle ne saurait pas comment. Elle concentre alors toute son énergie à la collecte de ces informations et cela commence par la vue – sens primordial pour l'homme – même si nous verrons plus tard que ses recherches sensibles ne s'arrêtent pas là. Son regard prend alors une puissance inédite, une force capable d'affecter la personne qui observe au plus profond d'elle-même, pour l'attirer vers l'objet ainsi contemplé, comme si elle était alors mise en état de le toucher, comme si elle le touchait effectivement.

Dans la cabane près du port du *Désert rouge*, Giuliana regarde longuement par la fenêtre; elle est elle-même observée par le regard bienveillant de Corrado. Elle murmure: «Elle ne reste jamais calme. Jamais, jamais, jamais.» Une pause. «Je ne peux pas regarder longtemps la mer ou alors la terre ne m'intéresse plus.» Le bruit de la mer s'insinue alors depuis l'extérieur par la fenêtre comme pour légitimer ses paroles. «Mes yeux sont comme mouillés.» La mer que regarde la jeune femme s'immisce jusque dans ses yeux, à travers la fenêtre. Son regard, qui peut paraître flottant, possède en réalité une telle force d'insistance que l'objet de son attention finit par entrer en contact avec elle, par envahir ses yeux eux-mêmes, jusqu'à submerger toute son intériorité au point que le bruit de la mer sonne maintenant dans sa tête,

à proportion qu'il déborde de toute la surface écranique.

Maurice Merleau-Ponty, dans sa *Phénoménologie de la perception*, thématise bien ce qu'il en est de ces phénomènes subjectifs d'absorptions débordantes qui contribuent à brouiller les frontières entre l'objectif et le subjectif au point de faire advenir une nouvelle corporéité (ou plus exactement, comme il le dit «une nouvelle manière d'être»), qui fait perdre jusqu'à la pertinence de la désignation (le mot couleur, désormais inadéquat pour caractériser un nouvel état synesthésique):

Selon que je fixe un objet ou que je laisse mes yeux diverger, ou enfin que je m'abandonne tout entier à l'événement, la même couleur m'apparaît comme couleur superficielle (Oberflächenfarbe), – elle est en un lieu défini de l'espace, elle s'étend sur un objet, – ou bien elle devient couleur atmosphérique (Raumfarbe) et diffuse tout autour de l'objet; ou bien je la sens dans mon œil comme une vibration de mon regard; ou enfin elle communique à tout mon corps une même manière d'être, elle me remplit et ne mérite plus le nom de couleur.¹⁴

C'est bien dans la dernière possibilité de perception décrite par Merleau-Ponty que se situe la synesthésie: lorsque la sensation perçue, ici la couleur, ne s'arrête pas à un sens mais s'adresse au corps tout

14 MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1972, p. 262-263.

entier qui la reçoit et l'intègre dans toute sa complexité. Giuliana est constamment confrontée à cette perception totale englobante qui la submerge et qu'elle a tant de mal à contrôler. La jeune femme ne perçoit pas seulement avec les yeux mais bien avec tout son corps. Tous ses sens sont sollicités lorsqu'elle regarde la mer, ses yeux sont capables de toucher l'eau qui la fascine, tout son corps voudrait quitter la terre, partir par la fenêtre et rejoindre la mer.

Giuliana est spectatrice des paysages désolés, des zones industrialisées mais aussi, bien souvent, des actions des autres personnages dans des plans où Monica Vitti est en retrait du groupe, observatrice isolée. Giuliana est immobile et «hypervoyante» au même titre que toute personne assise dans le noir pendant une projection du *Désert rouge*. Un lien très étroit se crée alors entre elle et le spectateur du film, tous deux témoins mais surtout observateurs attentifs. En effet, les spectateurs du film d'Antonioni sont eux aussi invités, à l'image du personnage central, à percevoir le film en état d'imprégnation, à réceptionner longuement chaque image dans des plans insistants s'inscrivant dans une durée particulière.

William Arrowsmith remarque cette attention singulière demandée aux spectateurs des films du cinéaste italien:

[Antonioni], par la précision et la complexité de sa composition, la cohérence de la structure implicite dans chaque scène, la beauté fonctionnelle de ses détails, et ses efforts incessants pour

penser et pour ressentir en termes profondément cinématographiques, a pris le très grand risque de demander à son public le genre de respect intellectuel ou d'attention qu'il donnerait volontiers à un poème, une pièce ou une peinture. Mais apparemment pas à un film.¹⁵

La fixité et la durée des plans, supérieure à celle d'un film du cinéma classique, accentuent encore d'avantage cette idée d'attention particulière que requiert une œuvre de Michelangelo Antonioni. Elles renforcent cette attitude de contemplation semblable à celle que l'on peut avoir face à une peinture. Le spectateur est invité à s'imprégner de la surface de l'écran, à l'investir suivant deux processus inverses de projection de son corps dans les images du film mais aussi d'accueil de ces images en lui-même. Gilles Deleuze, à la suite de Bergson, nomme cette nouvelle façon de percevoir un film la «reconnaissance attentive» en opposition à la «reconnaissance automatique ou habituelle».

À tel ou tel aspect de la chose correspond une zone de souvenirs, de

15 «By the precision and the complexity of his composition, the coherence of his structure implicit in every scene, the functional beauty of his detail, and his unmistakable effort to think and feel in genuinely cinematic terms, has taken the great risk of demanding from his audience the kind of intellectual respect or attention it would willingly give to a poem, a play, or a painting. But not, it would seem, to a film.», ARROWSMITH William, *op. cit.*, p. 85-86 (traduction personnelle).

rêves ou de pensées: chaque fois, c'est un plan ou un circuit, si bien que la chose passe par une infinité de plans et de circuits qui correspondent à ses propres «couches» ou à ses aspects. À une autre description correspondrait une autre image mentale virtuelle, et inversement un autre circuit. [...] Chaque circuit efface et crée un objet. Mais c'est justement dans ce «double mouvement de création et de gommage» que les plans successifs, les circuits indépendants, s'annulant, se contredisant, se reprenant, bifurquant, vont constituer à la fois les couches d'une seule et même réalité physique, et les niveaux d'une seule et même réalité mentale, mémoire ou esprit.¹⁶

Toutes ces couches, tous ces circuits mentaux ainsi sollicités chez le spectateur, dans son esprit bien sûr mais avant tout dans son corps lui-même, font appel à une multiplicité de sensations, tout à la fois occasions et lieux de réactivation des perceptions anciennes qui résidaient en lui à l'état de souvenirs. Une pluralité de sens est alors engagée dans cette perception attentive d'un film tel que le constitue Antonioni et qui éveille chez le spectateur des souvenirs de sensations visuelles qui sont elles-mêmes de véritables sensations, sonores, tactiles voire même olfactives et gustatives liées à cet objet. Ces sensations synesthésiques émeuvent alors le spectateur à l'égal de ce personnage sur l'écran qui est mis en état de les éprouver.

Hypersensibilité

La vue n'est pas le seul sens que Giuliana utilise de manière particulière dans le film. Ses cinq sens sont toujours en éveil. Dans une tentative désespérée de comprendre le monde qui l'entoure, Giuliana scrute mais aussi écoute, touche, et même goûte tout ce qu'elle rencontre. La jeune femme, que sa dépression a coupée du monde, se sert de son corps et donc de ses sens comme moyens d'accès à la réalité perdue.

Giuliana manifeste une immédiateté dans ses désirs suscités par les informations qu'elle perçoit. Au début du film, apercevant un ouvrier en grève qui mange un sandwich, la jeune femme s'approche et demande à l'homme où il a acheté son encas. Mais la réponse qu'elle obtient ne lui convient pas: Giuliana ne peut pas aller chercher un autre sandwich, elle veut celui-là, ici et maintenant. Elle le prend donc à l'ouvrier intrigué de la voir dévorer son sandwich entamé. De la même façon, elle voudrait faire l'amour avec son époux dans la cabane de leurs amis et sa spontanéité se confronte au triste pragmatisme d'Ugo: «Mais, comment veux-tu faire?» Dans cette même séquence, le pavillon jaune (épidémie) hissé au mât du paquebot près de la cabane la fait fuir au loin, entraînant avec elle, dans sa frayeur subite, les autres membres du groupe.

Lorsque Giuliana accompagne Corrado chez l'ouvrier, la séquence est marquée par de nombreuses réactions enfantines de la jeune femme face à des sensations tactiles et visuelles qui

16 DELEUZE Gilles, *Cinéma II: L'image-temps*, op. cit., p. 65.

l'interpellent. Marchant sur un chemin au bas des immeubles, elle s'arrête soudain, interloquée. En gros plan, ses pieds reviennent sur une latte mal fixée qu'elle fait bouger un instant. Giuliana jette un regard rapide à Corrado, puis reprend sa marche. Plus loin, un plan large silencieux filme le couple devant un passage ouvert entre les immeubles. La jeune femme s'arrête devant l'allée, une bourrasque de vent qui provient du passage ébouriffe ses cheveux. Elle adresse à nouveau un regard interrogateur à Corrado qui, d'un geste, lui indique quelle route prendre. Mais était-ce réellement la question sous-entendue dans ce regard? N'était-ce pas plutôt: «Vous sentez? Ce courant d'air, ce phénomène étrange qui se produit ici?» À chaque fois que Giuliana jette un regard furtif à Corrado dans cette séquence, inquiète, surprise ou rieuse, elle semble l'interpeller et par cet échange de regards, l'inviter à partager avec elle ses peurs, ses découvertes, ou plus immédiatement, ses sensations visuelles, sonores, tactiles qui suscitent en elle des désirs contradictoires. Comme un enfant perpétuellement surpris par ce qu'il découvre à chaque instant, Giuliana cherche l'approbation, ou simplement le regard d'un autre (d'un adulte) pour partager mais aussi confirmer ses propres sensations «Vous aussi vous avez vu?», «Vous aussi vous sentez?» Mais Corrado ne répond pas à ses attentes. Il ne ressent pas le monde de la même manière qu'elle:

Quand ils parlent, ses mots à lui sont abstraits, séparés des choses, fabriqués, déjà vides; mais lorsqu'elle parle, ils sont

toujours en relation avec les choses [...]. Giuliana ressent le monde et tous ses objets, sa couleur et sa lumière à travers ses cheveux, le bout de ses doigts, la surface de ses yeux.¹⁷

Sam Rohdie appuie ces remarques sur le début de la scène que nous venons de mentionner. Giuliana et Corrado croisent un étal de marché où une femme achète des anguilles. Cela perturbe visiblement Giuliana qui sort du champ, le visage crispé, suivie par Corrado rieur. Ce dernier poursuit alors la conversation sur les anguilles: «Elles sont très belles, transparentes...» Giuliana secoue la tête: «Non, je vous en prie, arrêtez. Ces histoires me font peur. Vous ne pouvez pas imaginer les peurs que j'ai.»

La réalité de Giuliana est brutale en comparaison avec l'expérience plus rationalisée de Corrado: quand elle parle de poissons, les poissons sont présents, immédiats, réels; il peut parler des poissons en leur absence et en pensant à quelque chose d'autre. [...] Pour elle, le langage est présence, position, perspective. [...] Parler de poissons transparents en passant à côté d'un frêle rosier dans un lotissement froid est le sommet de l'abstraction. La modernité, la société

17 «When they speak his words are abstract, divorced from things, made up, already empty; but when she speaks they are always in relation to things [...]. Giuliana feels the world and all its objects, its colour and its light through her hair, her fingertips, the surface of her eyes.», ROHDIE Sam, *Antonioni*, Londres, British Film Institute, 1990, p. 164 (traduction personnelle).

té de masse, l'extrême mobilité et l'industrialisation favorisent toutes les relations abstraites, mais Giuliana essaie vraiment, contre toutes probabilités, d'être là dans ce qu'elle pense, ce qu'elle dit et dans ce qu'elle fait, et ainsi les «poissons transparents» sont terrifiants. Pas les poissons eux-mêmes mais leur évocation, qui est elle-même transparente, insaisissable, échappant toujours au réel.¹⁸

Murray Pomerance s'intéresse aussi à cette scène du film et, en particulier, à cette discussion entre Corrado et Giuliana au sujet des anguilles. Il souligne la différence profonde qui oppose les deux personnages dans leur façon d'appréhender le réel, même lorsqu'il n'est que mentionné, comme c'est le cas ici pour ces poissons à la forme

singulière. Pour Corrado, ce ne sont que des mots, voire des images abstraites qu'il manipule donc sans se soucier de l'apparition physique et sensible qu'il engendre devant les yeux de sa compagne. Pour Giuliana, les mots, stériles dans l'esprit de Corrado, génèrent des formes et les anguilles de l'étal du marchand reprennent vie, elles ondulent, visqueuses et translucides, autour de son corps et elle peut les voir, elle peut les toucher.

Hallucinations

La multiplication des sensations perçues par Giuliana tend vers l'hallucination. La jeune femme saisit le monde qui l'entoure de manière si intense et si complète qu'elle finit par *trop* percevoir, par percevoir des objets visuels et sonores qui ne sont pas réellement présents, par ressentir des sensations que rien n'engendre, mise à part elle-même. C'est dans la séquence qui se déroule dans la chambre d'hôtel de Corrado que le spectateur assiste à ces hallucinations. Très troublée par la maladie feinte de son fils, Giuliana s'est précipitée auprès de son amant. Dès son arrivée dans la chambre, un grondement sourd et insolite se fait entendre. Le son, présent dans toute la séquence, prend parfois des allures de sifflement aigu, alors qu'il ne possède aucune source diégétique rationnelle. Rapidement, ce bruit intermittent semble s'attacher à Giuliana elle-même, s'arrêtant lorsque Corrado entre dans le cadre, s'intensifiant sur des gros plans du corps torturé de la jeune

18 «Giuliana's reality is brutal by comparison with Corrado's more streamlined experience: when she talks of fish, fish are present, immediate, real; he can talk of fish in the absence of fish and while thinking of something else. (...) For her, language is presence, position, perspective. (...) To speak of transparent fish while walking past a tiny implantation of roses into a cool apartment complex is the height of abstraction. Modernity, mass society, rapid mobility, and industrialism all favor the abstract relation, but Giuliana is trying hard, against considerable odds, to be *here* in what she thinks, what she says and what she does, and so the "transparent fish" are terrifying. Not the fish themselves but the invocation, which is itself transparent, slippery, always evading the real.», POMERANCE Murray, *op. cit.*, p. 94-95 (traduction personnelle).

femme. Elle semble d'ailleurs être la seule à l'entendre et réagit plusieurs fois aux variations sonores en se redressant, se retournant, comme à la recherche de sa source. Elle va même jusqu'à fermer la porte entrouverte d'un placard pour tenter d'arrêter le sifflement. Mais le son, à la source définitivement indiscernable, résiste toujours.

Dans l'ouvrage intitulé *Le Cinéma et les sens*, Thomas Elsaesser et Malte Hagener s'arrêtent un instant sur l'ouïe, ce sens qui semble ici faire défaut à Giuliana. Les auteurs citent Mirjam Schaub :

Le rôle «anthropologique» principal de l'ouïe [est] de stabiliser notre corps dans l'espace, de le maintenir en place, de faciliter une orientation tridimensionnelle et, surtout, d'assurer une sécurité tout autour qui inclut également les espaces, objets et actions que nous ne pouvons voir, particulièrement ce qui se passe dans notre dos. Tandis que l'œil cherche et pille, l'oreille écoute ce qui nous pille. L'oreille est l'organe de la peur.¹⁹

L'ouïe de Giuliana, peut-être plus que ses autres sens, est à l'origine de ses peurs. Elle dira d'ailleurs dans cette séquence qu'elle a peur «des rues, des usines, des couleurs, des gens, de tout». Les hallucinations auditives de Giuliana

l'installent dans un monde menaçant. Les espaces qu'elle ne voit pas, et que devraient révéler les sons étranges qui lui parviennent, se teintent alors d'un mystère inquiétant qui l'enveloppe constamment.

Très vite dans la séquence, les hallucinations auditives de Giuliana sont rejointes par des illusions visuelles. La jeune femme, assise sur le lit, fixe le mur blanc derrière Corrado qui l'observe intrigué: «Que regardes-tu?» «Là!» répond Giuliana, mystérieusement. Très doucement, elle s'allonge, ne quittant pas le mur des yeux, comme fascinée par quelque chose qu'elle est encore seule à percevoir. Le sifflement strident se fait alors entendre très nettement. Giuliana regarde maintenant le plafond de la chambre qui arbore de mystérieuses couleurs violacées. La jeune femme, effrayée par ces teintes intenses, se couvre soudain le visage avec le drap, cherchant une protection illusoire qui passe avant tout par une profonde volonté de *ne plus voir*. Le plafond est maintenant parfaitement blanc. Ces mêmes couleurs énigmatiques, plus rougeoyantes, parent plus tard un mur de la chambre, toujours sous le regard de Giuliana.

«Quand je dis que je vois un son, je veux dire qu'à la vibration du son je fais écho par tout mon être sensoriel et en particulier par ce secteur de moi-même qui est capable des couleurs»²⁰, écrit Merleau-Ponty. Lors des deux

19 SCHAUB Mirjam, *Bilder aus dem Off. Zum philosophischen Stand der Kinotheorie*, Weimar, VDG, 2005, p. 76, in ELSAESSER Thomas, HAGENER Malte, *Le Cinéma et les sens: Théorie du film*, trad. SZANIAWSKI Jeremy, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 155.

20 MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 270.

apparitions colorées, le sifflement qui agresse Giuliana pendant toute la séquence se fait plus intense. Ces deux types d'hallucinations, sonore et visuelle, semblent étroitement liés, à l'écran bien sûr, mais en particulier à l'intérieur même du corps du personnage. Ce son, parfois aigu comme un rouge vermillon, parfois plus grave, tendant vers le violet, devient couleur et Giuliana le voit alors se matérialiser sous ses yeux, ou peut-être, plus justement, en elle, dans «ce secteur capable de couleurs».

À la fin de la séquence, lorsque Giuliana et Corrado font l'amour, Antonioni ne filme que des gros plans flous des corps nus. L'écran devient une surface mouvante en camaïeu de teintes rosées qui finissent par colorer les murs eux-mêmes. En effet, à l'insu du spectateur, ils se sont parés d'une teinte rose poudrée qui a recouvert également chacun des objets de la pièce dans laquelle se fondent maintenant les corps de Giuliana et Corrado, étendus sur le lit.

Les sensations de Giuliana prennent forme dans son corps et par son corps qui, canalisant toutes les informations sensibles émises par le monde extérieur, les focalise en ce point central. Cette concentration paraît parfois dépasser la jeune femme, qui ne contrôle plus ce bombardement sensible dont elle est victime, et ce trop-plein ressort alors de son corps qui ne peut plus le contenir. Cela commence par une grande fatigue, des spasmes dans les membres, des cauchemars, puis les sensations, toujours

plus nombreuses, toujours plus intenses, explosent, et les murs se parent des couleurs rougeoyantes de la souffrance ou du rose pastel de l'apaisement. Devant les toiles de Francis Bacon, Gilles Deleuze est frappé par l'expression donnée aux corps torturés peints par l'artiste et son corps de spectateur des œuvres est alors lui aussi chargé des sensations inscrites dans le tableau:

[La sensation] est être-au-monde, comme disent les phénoménologues: à la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation, l'un par l'autre et l'un dans l'autre. Et à la limite, c'est le même corps qui la donne et qui la reçoit, qui est à la fois objet et sujet. Moi spectateur, je n'éprouve la sensation qu'en entrant dans le tableau, en accédant à l'unité du sentant et du senti. La leçon de Cézanne au-delà des impressionnistes: ce n'est pas dans le jeu «libre» ou désincarné de la lumière et de la couleur (impressions) que la Sensation est, au contraire c'est dans le corps, fût-ce le corps d'une pomme. La couleur est dans le corps, et non dans les airs. La sensation, c'est ce qui est peint. Ce qui est peint dans le tableau, c'est le corps, non pas en tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation (ce que Lawrence, parlant de Cézanne, appelait «l'être pommesque de la pomme»)²¹

21 DELEUZE Gilles, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, 3^{ème} éd., 2 vol., Paris, Éditions de la Différence, 1994, p. 27.

Le corps de Giuliana, comme ceux des personnages de Francis Bacon, est au centre de la circulation des sensations, à la fois lieu de réceptions sensibles mais aussi objet émettant. Il accueille également le corps du spectateur qui se projette dans l'écran comme Gilles Deleuze entre dans le tableau de Bacon. Le spectateur intègre par moments le corps de Giuliana qui devient alors le lieu de partage des sensations.

Toujours étroitement lié au personnage de Giuliana, le spectateur est lui aussi induit en erreur par ses perceptions à la vision du film. Adeptes du faux-raccord, Antonioni joue avec ses habitudes et le perd dans de fausses subjectives, des enchaînements trompeurs, des continuités brutalement brisées. Thomas Elsaesser rappelle que «le système de montage transparent²² se base essentiellement (sinon exclusivement) sur les liens de regards: en partie regards des personnages à l'intérieur du monde diégétique, en partie regards imaginaires, et que la configuration spatiale d'un film est défini par ses axes de vue»²³. Rompant avec ce que l'auteur nomme le «montage transparent», le cinéaste ferrarais fausse le regard du spectateur de la même façon que la vue de Giuliana est troublée. Notons que, pour Pascal Bonitzer, c'est

justement lorsque son œil est trompé un instant par l'œuvre d'art qu'il contemple que le spectateur participe au spectacle; c'est dans ce jeu d'erreur et de compréhension de cette erreur qu'un véritable lien se crée entre l'œuvre et celui qui la regarde.

Qu'est-ce qu'un trompe-l'œil? Une représentation, qui se dénonce en deux temps comme l'illusion d'un spectacle réel, comme illusion de réalité. La conscience et le tableau, le plan et le tableau si l'on veut, d'abord confondus dans l'illusion de réalité, se détachent brusquement l'un de l'autre. Et c'est bien ce détachement, non l'illusion, qui fait la jouissance du trompe-l'œil. [...] Ce qui joue dans le trompe-l'œil est une dialectique de l'illusion et du démenti.²⁴

Lorsqu'Antonioni trompe le spectateur dans un faux-raccord, c'est bien cette même «dialectique de l'illusion et du démenti» qui entre en jeu. Le spectateur, d'abord déstabilisé, est plus que jamais intégré au film qui s'adresse alors directement à son attention particulière. En perturbant la linéarité, la monotonie d'une perception sensible rendue imperceptible dans l'automatisme des habitudes des spectateurs, le cinéaste met en évidence cette perception. Le spectateur, à l'image de Giuliana, est ramené à sa position de récepteur hypersensible face aux informations que lui transmet le film.

22 Le «montage transparent» correspond au respect des règles classiques de succession des plans (règle des 180°, raccord dans le mouvement, passage du regard à l'objet regardé, etc.), ELSAESSER Thomas, HAGENNER Malte, *Le Cinéma et les sens: Théorie du film*, op. cit., p. 106-109.

23 *Ibid.*, p. 109.

24 BONITZER Pascal, *Décadrages: peinture et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995, p. 34-35.

Rêverie

Peu avant la fin du film, le fils de Giuliana, Valerio, feint une perte de sensations dans les jambes dans le but de rater l'école. Sa mère, marquée par les photographies d'enfants atteints de poliomyélite que contiennent les magazines qui s'amoncellent dans son salon, s'inquiète profondément. Giuliana, à la demande de son fils, lui raconte une histoire en attendant le médecin qui semble ne jamais vouloir arriver, tant le temps paraît se diluer et accentuer la douleur insoutenable de la jeune femme. La séquence débute par un plan flou, très célèbre, qui met en images les mots de Giuliana. Les couleurs mêlées semblent s'organiser au son de sa voix, les images émerger de son histoire, de son esprit. Un panoramique vers le bas dévoile une petite fille bronzée qui fixe la caméra. La voix de Giuliana, en *off*, dresse le portrait de son étrange héroïne: «Les grandes personnes l'ennuyaient et lui faisaient peur. Elles n'aimaient pas les autres enfants. Aussi elle restait seule, avec les cormorans, les mouettes et les lapins sauvages.» À un plan de la petite fille qui nage en éclaboussant autour d'elle, succèdent, comme à l'identique, trois plans des animaux décrits par Giuliana. La petite fille, à l'image du cormoran, de la mouette et du lapin sauvage, appartient à la nature inviolée du lieu. La crique aux couleurs improbables²⁵

est filmée délicatement dans des plans fixes décomposant l'espace: l'eau transparente, les rochers polis, le sable fin et rosé. «Elle aimait cet endroit. Les couleurs de la nature étaient si belles et rien ne faisaient de bruit.», décrit encore la voix de Giuliana. Le silence du lieu est souligné par les clapotis discrets de l'eau. La petite fille s'allonge sur le sable, son corps bronzé chauffé par les rayons du soleil. Des vaguelettes roulent doucement sur la plage. Chaque image renvoie le spectateur à une sensation physique mémorisée dans des souvenirs de plage: la fraîcheur de l'eau, la rugosité chaude de la surface des rochers, la finesse du sable qui coule dans les mains et s'imprègne des marques des paumes des pieds nus, enfin la chaleur du soleil.

Un voilier apparaît soudain à l'horizon accompagné d'un étrange bruit de tempête qui cesse et laisse un silence pesant s'installer mystérieusement. Le voilier semble vide et c'est seul qu'il vire et s'en va. Soudain, un chant rompt le silence. Giuliana poursuit: «- Qui chantait? La plage était déserte mais la voix était là, proche, lointaine... Certains moments, elle semblait venir de la mer elle-même. Une crique, des rochers. Une multitude de rochers. Elle les découvrait, pareils à la chair. Et la voix, en ce lieu, était très douce.» Lawrence Gowing fait une description d'une toile de Cézanne intitulée *Rochers à Château Noir* à laquelle cette séquence du film renvoie incontestablement:

Les blocs arrondis de grès altéré
par les intempéries se massent au-

²⁵ Le sable rose et la mer turquoise dont les couleurs sont pourtant les seules qui n'ont pas été modifiées par la main du réalisateur-peintre.

dessus d'une fissure en plan incliné; c'est le genre d'endroit où il arrive d'éprouver que le *genius loci* développe réellement une présence physique, assez perturbante, et Cézanne a peint le lieu comme un corps. Le jaune sable est présent ou latent partout. Il est le haut d'une première gamme de couleurs, qui descend jusqu'au violet par le vert; il est le milieu d'une autre, plus profonde celle-ci, entre le rouge et le vert-bleu; et il s'allie en un vibrant accord à un bleu clair très pâle [...] – comme si la forme allait se mettre à palpiter, bien physiquement, au mélange des tons. Le contour, à la manière d'une ardente caresse, ajoute un arrondi; on se surprend à créditer d'un extraordinaire volume corporel les modulations d'une gamme à une autre, et à partager une humeur sensuelle non exempte d'une sourde violence.²⁶

Alors que Cézanne «a peint le lieu comme un corps», Antonioni filme les rochers rosés et polis comme les plis de la chair. Les couleurs se répondent en camaïeu de rose et doré dans le sable et les rochers. Le bleu turquoise de l'eau lui-même semble rosir dans les gros plans des vaguelettes. La transparence de l'onde laisse deviner les grains de sable brassés doucement au rythme de la houle. Et le silence, troublé seulement par le clapotis de l'eau, pèse sur le paysage lorsque la voix s'élève,

mystérieuse et troublante, «sensuelle non exempte d'une sourde violence».

«– Mais qui chantait?» demande Valerio. La caméra parcourt doucement le paysage, comme à la recherche de l'origine de la voix, qui enfle puis semble s'éteindre pour revenir à nouveau plus forte, telles les vagues qui roulent sur la plage. La caméra s'attarde sur les rochers en plusieurs gros plans. Puis l'image devient à nouveau floue, fondant ses composants en une masse de couleurs mêlées, lorsque Giuliana répond à son fils: «Tout chantait. Tout.» Tous les éléments du paysage balayé par le regard se croisent et se confondent dans le son de la voix, tous semblent être à l'origine de cette chanson qui émane de la crique rose, dont les couleurs irréelles invitent à la poésie et au mystère du chant.

«Tout chantait. Tout.» Cette parole insigne renvoie aux sollicitations et aux rassemblements synesthésiques propres au cinéma d'Antonioni. Des circulations des couleurs dans les décors aux sensations intenses qui lient Giuliana à chaque élément du monde qui l'entoure, «tout chante» mais surtout tout se répond et s'unit dans le film. Tout se passe comme si cette scène recelait en elle la valeur d'un véritable manifeste esthétique, une pensée «en cinéma» de l'art du cinéaste ferrarais.

26 GOWING Lawrence, *Cézanne: la logique des sensations organisées*, op. cit., p. 62.

Bibliographie

- ARROWSMITH William, *Antonioni: the poet of images*, Éd. PERRY Ted, Oxford University Press, 1995.
- BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, précédées du Fac-similé de l'édition illustrée par Henri Matisse, édition de 1861, Paris, Editions du Chêne, 2007.
- BONITZER Pascal, *Décadrages: peinture et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma II: L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1994.
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, 3^{ème} éd., 2 vol., Paris, Éditions de la Différence, 1994.
- ELSAESSER Thomas, HAGENER Malte, *Le Cinéma et les sens: Théorie du film*, trad. SZANIAWSKI Jeremy, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- GOWING Lawrence, *Cézanne: la logique des sensations organisées*, trad. FOURCADE Dominique, Paris, Macula, 1992.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1972.
- POMERANCE Murray, *Michelangelo Red Antonioni Blue: eight reflections on cinema*, Berkeley, University of California Press, 2011.
- PRÉDAL René, *Michelangelo Antonioni ou la vigilance du désir*, Paris, Éditions du Cerf, 1991.
- ROHDIE Sam, *Antonioni*, Londres, British Film Institute, 1990.
- SCHAUB Mirjam, *Bilder aus dem Off. Zum philosophischen Stand der Kinotheorie*, Weimar, VDG, 2005.
- TINAZZI Giorgio, *Michelangelo Antonioni: Écrits, 1936/1985*, Rome, Cinecittà international, 1991.