



Italie-France/1960/142 mn/1.85-N&B /version restaurée 4K/60^e anniversaire

Festival de Cannes 1960-Prix du Jury
« pour la création d'un nouveau langage cinématographique et la beauté de ses images. »
Cannes Classics 2020
Lumière Classics 2020

Sortie le 28 octobre 2020

DISTRIBUTION
THÉÂTRE DU TEMPLE
PRESSE
ANNE-LISE KONTZ

« Il est difficile de penser à un autre film qui a une aussi puissante compréhension de la manière dont les gens sont liés au monde qui les entoure, par ce qu'ils voient, touchent, sentent et entendent. Plus que jamais, je vois L'Avventura comme un film sur des individus en détresse spirituelle : leurs marqueurs spirituels sont interrompus, coupés, c'est pour ça qu'ils voient le monde autour d'eux comme hostile et sans pitié. Visuellement, sensuellement, thématiquement, dramatiquement, dans tous ses aspects, c'est l'une des grandes œuvres du cinéma. »

- Martin Scorsese

SYNOPSIS

Anna, jeune mondaine romaine, n'est plus vraiment certaine d'aimer Sandro, son indélicat amant architecte. Pourtant, elle embarque avec lui pour une balade en yacht en compagnie de sa bande d'amis, parmi lesquels la fidèle Claudia. Au moment de repartir de l'île sur laquelle ils ont passé la journée, Anna manque à l'appel. Claudia et Sandro partent à sa recherche. Débute entre eux une histoire d'amour marquée par la brutalité du vide laissé par la disparition d'Anna...



LE FILM

L'Avventura occupe dans l'œuvre d'Antonioni la même place que *La dolce vita* dans celle de Fellini. C'est un geste de rupture, une avancée vers des territoires cinématographiques inexplorés, plus radical encore que l'expérience de Fellini qui prend la forme d'un « trip » excitant et ménage aux spectateurs quelques repères et signes de reconnaissance. Ici le scénario classique se dérègle très vite. Construit autour du vide, soit la disparition prématurée et définitive d'un de ses personnages principaux, une jeune femme en villégiature dans les îles Éoliennes avec un groupe d'amis fortunés, *L'Avventura* emprunte d'abord les poncifs du drame mondain (voire du roman-photo), puis de l'intrigue policière, pour s'en détacher totalement. Cette démarche esthétique était déjà à l'œuvre dans les précédents films d'Antonioni – *Chronique d'un amour* et son enquête désamorcée – mais elle s'opère ici d'une manière beaucoup plus affirmée. Plus proche de la peinture que du roman classique, le cinéma d'Antonioni part à la recherche de la sensation pure, scrute les affects de ses héroïnes, la faiblesse morale et sensuelle de ses personnages masculins, en se débarrassant progressivement des dialogues. *L'Avventura* constitue une étape décisive d'Antonioni vers un cinéma qui dépasse la psychologie et le réalisme pour parler du monde visible (la modernisation de la société italienne, la mutation de l'environnement, la crise du couple) et invisible (la névrose féminine)

par des plans à la frontière de l'abstraction. *L'Avventura* engage également un dialogue aussi secret que fécond entre l'œuvre d'Antonioni et celle d'Hitchcock. Il n'aura pas suffi qu'une femme disparaisse subitement d'un film pour que naisse le cinéma moderne. Un film aux antipodes de celui d'Antonioni allait pourtant le rejoindre par la radicalité de sa mise en scène. La même année que *L'Avventura*, Hitchcock procède lui aussi à l'élimination de son héroïne au cours du récit, de manière plus brutale mais de façon tout aussi inattendue. *Psychose*, l'autre grand film expérimental de 1960, venait à son tour de redéfinir la notion de personnage et le rapport du spectateur avec l'histoire qui lui est contée. – *Olivier Père / Arte.com*



LE FILM PRÉSENTÉ PAR MICHELANGELO ANTONIONI

Le monde est aujourd'hui menacé par un grave déséquilibre entre une science qui se projette consciemment vers l'avenir, disposée à se renier chaque jour elle-même pourvu qu'elle acquière un fragment de cet avenir, et un monde moral raidi, figé, que nous considérons tous comme tel et que pourtant nous concourons tous à préserver par lâcheté ou par paresse. Où est-il le plus aisé d'observer ce déséquilibre ? Quelle est sa zone la plus à nu, la plus sensible, disons la plus douloureuse ? Pensez à un homme de la Renaissance, à sa joie, à sa complétude, à la diversité de ses activités. Ce sont des hommes grands, des hommes de la technique autant que des bâtisseurs conscients de leur dignité, de l'importance d'être des hommes, de la plénitude ptolémaïque de l'homme. Puis l'homme s'est découvert copernicien, projeté aux confins d'un univers inconnu. Aujourd'hui naît un homme nouveau, avec toutes les peurs, toutes les terreurs, tous les balbutiements d'une gestation. Et ce qui est plus grave, cet homme porte d'emblée le lourd fardeau de sentiments qu'il serait inexact de qualifier de vieilliss ou de dépassés, car ils sont plutôt inadaptés, ils conditionnent sans aider, ils entravent sans indiquer aucune issue, aucune solution. Et pourtant l'homme ne parvient pas à se débarrasser de ce fardeau. Il agit, il aime, il hait, il souffre, sous l'injonction de forces et de mythes moraux qui aujourd'hui, à la veille d'atteindre la lune, ne devraient plus être ceux du temps d'Homère ; ils le sont pourtant. L'homme est disposé à se débarrasser immédiatement de conceptions techniques ou scientifiques erronées. Jamais la science n'a été aussi humble, aussi faiblement apodictique. Dans le domaine des sentiments règne au contraire la raideur la plus absolue. Au cours des dernières années nous les avons approfondis, disséqués, analysés jusqu'à l'épuisement. De cela nous avons été capables, mais non pas d'en trouver de nouveaux, non pas de nous engager sur la voie d'une correction de ce déséquilibre toujours plus grave et plus accentué entre l'homme moral et l'homme scientifique.

Naturellement, je ne veux ni ne puis le corriger ; ce serait être moraliste, et mon film n'est ni une dénonciation ni un prêche : c'est un récit en images où j'espère qu'il est possible de saisir non pas la naissance d'un sentiment fautif, mais la façon dont aujourd'hui on se trompe dans l'ordre des sentiments. Parce que je le répète, il y a une vieille morale, des mythes vieillis, de vieilles conventions. Et nous tous savons qu'ils sont vieux et dépassés, mais pourtant nous les respectons. Pourquoi ? La conclusion à laquelle parviennent mes personnages n'est pas l'anarchie des sentiments. C'est peut-être une forme de pitié réciproque. Bien vieille aussi, celle-là, me direz-vous. Mais que nous reste-t-il à faire si nous ne parvenons pas à être différents ? Que croyez-vous que soit l'érotisme qui règne aujourd'hui dans la littérature et le spectacle ? C'est un symptôme, le plus simple, le plus détectable peut-être de la maladie des sentiments. Mais nous ne serions pas érotiques, c'est-à-dire malades d'Eros, si Eros était sain, et par sain j'entends juste, ajusté à la mesure et à la condition de l'homme. Il y a au contraire un malaise, et comme face à tous les malaises l'homme réagit mais réagit mal, sous la seule impulsion de l'érotisme, et il est malheureux. La catastrophe dans *L'Avventura* est une impulsion érotique de ce genre ; malheureuse, mesquine, inutile. Il est insuffisant et inutile de savoir d'un point de vue critique que l'impulsion érotique à laquelle il cède est vulgaire et inutile, comme le sait le personnage de *L'Avventura*. Voici l'écroulement d'un mythe : qu'il suffise de savoir, de s'analyser soi-même, d'analyser les ramifications et les complexités de sa propre personne. Une démarche de ce genre ne suffit pas. Elle n'est que préliminaire.

On vit une aventure chaque jour. Avec chaque rencontre sentimentale, morale ou intellectuelle. Nous savons que les vieilles tables de la loi ne portent que des écrits déjà trop déchiffrés, et pourtant nous nous obstinons à leur être fidèles avec une opiniâtreté que par ironie je voudrais qualifier d'émouvante. Ainsi, l'homme moral qui ne craint pas l'inconnu de la science a aujourd'hui peur de celui de la morale. En ayant son départ dans la peur et la frustration, son aventure ne peut aboutir qu'à un échec.

Allocution de M. Antonioni donnée lors de la présentation du film au Festival de Cannes 1960, retranscrite dans Les Lettres françaises le 26 mai 1960.



MICHELANGELO ANTONIONI PAR DOMINIQUE PAÏNI

Antonioni est le cinéaste ayant appartenu à la génération de l'après-guerre qui répond aux questions essentielles que vit et se pose l'humanité de ces débuts de XXI^e siècle. Et si nous sommes vivement concernés désormais par l'œuvre antonionienne, sur un mode esthétique et existentiel plutôt qu'idéologique, cela révèle précisément son actualité à l'heure de l'invalidation

définitive des systèmes globaux d'explication du monde et de l'incompréhension désemparée des peuples devant l'évolution chaotique des sociétés. La direction des acteurs et les dialogues expriment la lassitude et l'ennui d'une classe sociale dont Antonioni décrit le désinvestissement sur l'orientation concrète de la réalité. Ces récits ancrés dans l'Italie des années soixante, conduisent vers les ruptures idéologiques et morales mondialisées des années soixante-dix, qu'Antonioni sait traduire, de manière exceptionnelle, dans des mises en scène qui firent de lui le cinéaste de la jeunesse, de la contemporanéité et de la mode : Antonioni était aux origines du « Pop » ! En 2015, *Zabriskie Point* et *Blow-up* demeurent des films d'aujourd'hui, résolument d'aujourd'hui.

L'œuvre du cinéaste ferrarais a eu un écho fertile dans les cinématographies asiatiques. Wong Kar-wai (*Nos années sauvages*), Nobuhiro Suwa (*Un couple parfait*), Hou Hsiao-hsien (*Millennium Mambo*), Tsai Ming-Liang (*Vive l'amour*), Edward Yang (*Le Terroriste*), paraissent nous rappeler aujourd'hui à nos « devoirs de mémoire moderne » ! Il faut ajouter à cet accueil oriental, dont l'expérience de *La Chine* (*Chung Kuo*) pourrait en avoir constitué un éveil préfigurateur, la fécondité antonionienne chez des cinéastes américains : Vincent Gallo (l'admirable errance désertique de *The Brown Bunny*) et Gus Van Sant, dont le filmage de la nuque de ses personnages dans *Elephant* et *Gerry* semble trouver son origine dans les déambulations féminines de la trilogie d'Antonioni (*L'Avventura*, *La Notte*, *L'Éclipse*) où Monica Vitti incarne plus qu'un personnage mais fut le médium du cinéaste. Avant ces deux derniers cinéastes, Ridley Scott évoque déjà, avec *Blade Runner*, une précédente influence : anticipation et interrogation des confins de l'image. Des cinéastes de l'Est européen furent également sensibles à l'inspiration antonionienne : Andreï Tarkovsky (*Stalker*), Jerzy Skolimowski (*Deep End*). Enfin Wim Wenders (*Paris, Texas*) et Brian de Palma (*Blow out*) rendirent hommage, chacun à leur manière, au cinéaste à travers l'expérience du désert ou de la pulsion voyeuriste.

Antonioni est peintre indéniablement, et le fut durant de longues années de sa vie en réalisant ses *Montagnes Enchantées*, préoccupé essentiellement par les ruses et les épiphanies du style informel. En outre, il n'hésite pas à le souligner par la forte présence de la peinture dans l'appartement du début de *L'Éclipse* et aux murs des ateliers dans *Le Désert rouge* et *Blow-up*. Les agrandissements photographiques de *Blow-up* prolongent enfin cet attrait pour le « dripping » pictural et les traînées nerveuses de la brosse. De *Chronique d'un amour* à *L'Éclipse*, Antonioni ne filme pas en noir et blanc avec inconscience. L'opacité charbonneuse de *Chronique*, dont Lucia Bosè est une vamp héritière de Louise Brooks, la grisaille étudiée de Paris et Londres baignant *Les Vaincus*, les ombres soyeuses des intérieurs et des étoffes de *Femmes entre elles*, la pâleur solaire et maritime de *L'Avventura*, l'obligatoire obscurité permanente de *La Nuit*, le piqué photographique et la modulation des gris de *L'Éclipse*, font d'Antonioni un cinéaste dont on suppose longtemps que le style ne peut se distraire du noir et blanc, contemporain des Lucio Fontana, Jean Dubuffet, Alberto Burri, Antony Tapies, Piero Manzoni... Le blanc comme un silence et le noir comme un cri, le blanc comme l'exigence éthique et le noir comme l'oubli des sentiments, identifient pour cette génération la peinture à une écriture. D'où, probablement, le double et paradoxal reproche fait au cinéma d'Antonioni d'être abstraitement pictural et littérairement affecté.

Comment ne pas s'arrêter sur la troublante évidence d'une survivance du noir et blanc au cours de cette fuite d'Italie ? Thomas, le photographe de *Blow-up*, est triplement un homme du « noir et blanc » : ses photos, dont il interroge la composante moléculaire jusqu'à l'aveuglement et leur fission neigeuse dans un gris uniforme, la mode vestimentaire de Londres qu'il saisit, rythmée par les intermittences du noir et blanc, ses vêtements enfin, pantalon blanc et veste verte-noire ! Quant à Mark et Daria, le couple aspiré par les dunes, ils se mêlent en un lyrisme générationnel et musical à la poussière blafarde du *Zabriskie Point*, poussière qui unifie la diversité colorée de la passion hippie. Bruce Davidson, le photographe de plateau et futur maître chez Magnum, absorba en noir et blanc les reliefs qui cernent la vallée de la Mort. Enfin, le reporter du bien nommé *Passenger* accomplit son transfert identitaire à travers l'expérience de la brûlure décolorante du soleil, préfiguratrice du final intersidéral d'Identification d'une femme.

Quatre acteurs incarnent cet idéal masculin dont il est tentant de suggérer que les personnages sont mus par l'impulsion érotique : Massimo Girotti (*Chronique d'un amour*), Gabriele Ferzetti (*L'Avventura*), Marcello Mastroianni (*La Nuit*), Francesco Rabal (*L'Éclipse*). Ces quatre acteurs présentent un air de ressemblance frappant et appartiennent à un même type physique d'hommes dont le visage restitue avec insistance les traits d'une certaine idéalité italienne, survivante d'un modèle plus ancien encore, prenant sa source dans l'âge classique de l'Antiquité

grecque : un nez droit, un front dégagé mais sans dimension excessive, un élégant maxillaire inférieur, dotant le visage d'un effet viril mais aussi, paradoxalement, d'une imperceptible mollesse. Girotti, Ferzetti, Mastroianni et Rabal se ressemblent depuis cette même régularité, cette même harmonieuse fadeur qui caractérisent le cliché du visage italien, de *l'Italian lover...* L'œuvre antonionienne est cette incomparable analyse critique – figurative, philosophique et morale – des origines culturelles humanistes de la masculinité italienne et par conséquent de celles de l'auteur lui-même. Cette œuvre cinématographique est un exemple rarement égalé d'une création artistique de nature auto-existentielle. Et ce caractère d'autofiction selon l'expression française, prouve s'il le fallait encore, son acuité contemporaine. - *Texte de présentation de la Rétrospective Antonioni programmé en par la Cinémathèque française en avril-mai 2015*



« Je ne crois pas que les films soient faits pour être compris, ni que leurs images et leurs sujets doivent être expliqués. On devrait exiger bien davantage d'un film, quelque chose de très différent. Un film doit modifier la perception du spectateur, l'inciter à fondre l'image, le son et l'idée dans une expérience unifiée lui permettant de pénétrer et d'apprécier la vie intérieure du film. »

Michelangelo Antonioni

L'AVVENTURA

1960 - 142mn

Réalisation

MICHELANGELO ANTONIONI

Scénario

MICHELANGELO ANTONIONI

ELIO BARTOLINI

TONINO GUERRA

Image

ALDO SCAVARDA

Musique

GIOVANNI FUSCO

Restauration 4K

L'IMMAGINE RITROVATA - HIVENTY - L.E. DIAPASON

Distribution

THÉÂTRE DU TEMPLE

Presse

ANNE-LISE KONTZ