

L'AVENTURE DU DÉSERT

PROFESSION : REPORTER

DIRIGÉ PAR DOMINIQUE PAÏNI

Ouvrage réalisé sous la direction éditoriale de Dominique Païni.

Remerciements chaleureux

Dominique Païni
Enrica Fico Antonioni
Alix Agret
Cineteca di Bologna
Gian Luca Farinelli
Anna Fiaccarini
Comune di Ferrara
Maria Luisa Pacelli
Barbara Guidi
Francesca Gavioli
RCS MediaGroup S.p.A.
Marta Lagrasta
Éditions Yellow Now
Guy Jungblut
Éditions L'Harmattan
Alessandra Fra
Ned Rifkin
Positif
Michel Ciment
Cahiers du Cinéma
Jérôme Cuzol
Stéphane Delorme
Pascal Bonitzer

Le "Reporter" que vous n'avez pas vu © 1975 Corriere della Sera. Tous droits réservés. Reproduit avec l'aimable autorisation de RCS MediaGroup S.p.A.

Extrait de l'ouvrage *Michelangelo Antonioni, le fil intérieur* de Joëlle Mayet Giaume © 1990 Éditions Yellow Now. Tous droits réservés. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

Extrait de l'ouvrage *Le Désert figuré* de Céline Scemama-Heard © 1997 Éditions L'Harmattan. Tous droits réservés. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

Extrait de *Antonioni's Visual Language* de Ned Rifkin, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1977-1982. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'auteur.

Le Suicide de Narcisse © 1975 Positif. Tous droits réservés. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

Désir désert. Une reproduction des Cahiers du Cinéma. Publiés par les Cahiers du Cinéma © 1976, Cahiers du Cinéma SARL. Tous droits réservés. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

Michelangelo Antonioni (1966-1984) volume 2 dirigé par Lorenzo Cuccu, collection « L'Œuvre de Michelangelo Antonioni » dirigée par Carlo di Carlo, Rome, Éditions Ente Autonomo Gestione Cinema, 1988. Tous droits réservés. Traductions françaises de Cristina Dall'Oglio et Christiane Léopold.

Michelangelo Antonioni, écrits et entretiens (1935-1985) volume 4 dirigé par Giorgio Tinazzi, collection « L'Œuvre de Michelangelo Antonioni » dirigée par Carlo di Carlo, Rome, Éditions Cinecittà International, 1991. Tous droits réservés. Traductions françaises de Cristina Dall'Oglio et Christiane Léopold avec la collaboration de Marie Pascale Travade.

© 2018 CARLOTTA FILMS. Tous droits réservés.

Conception graphique © 2018 DARK STAR.

**QUAND ON VIENT DE FINIR UN FILM,
LA CHOSE DONT ON EST LE MOINS SÛR,
EST LE FILM LUI-MÊME.**

MICHELANGELO ANTONIONI

LA FIN DES UTOPIES

DOMINIQUE PAÏNI

PAGE 9

SOUVENIRS DE TOURNAGE

ENRICA FICO ANTONIONI

PAGE 17

LA MORT EN MIROIR

ALIX AGRET

PAGE 25

ÉCRITS ET ENTRETIENS

MICHELANGELO ANTONIONI

PAGE 45

LE "REPORTER" QUE VOUS N'AVEZ PAS VU, MICHELANGELO ANTONIONI PAGE 46

M. A. DISCUTE DE *PROFESSIONE: REPORTER*,

BETTY JEFFRIES DEMBY ET LARRY STURHAHN PAGE 56

A. : NOUS EN SAVONS TROP SUR LE SOLEIL, ALBERTO ONGARO PAGE 70

RÉFLEXIONS SUR *PROFESSION : REPORTER*

PAGE 79

PROFESSION : ERRANT, JOËLLE MAYET GIAUME PAGE 80

L'ESPACE EST-IL UN DÉCOR OU UN UNIVERS ?, CÉLINE SCEMAMA PAGE 86

MOUVEMENT, AUTONOMIE INTÉGRALE

ET NARRATION SUBJECTIVE, NED RIFKIN PAGE 100

EMPÊCHEMENT VISUEL ET POINT DE FUITE DANS

***L'AVVENTURA ET PROFESSIONE: REPORTER*, KIMBALL LOCKHART PAGE 112**

PROFESSION : REPORTER DANS LA PRESSE

PAGE 137

LE SUICIDE DE NARCISSE (*PROFESSIONE: REPORTER*), ROBERT BENAYOUN PAGE 138

DÉSIR DÉSERT, PASCAL BONITZER PAGE 144

INUTILE EST LA FUITE HORS DE SA PROPRE RAISON, LINO MICCICHE PAGE 150

***PROFESSION : REPORTER*, UN MODÈLE DE CINÉMA MODERNE,**

RAYMOND LEFÈVRE PAGE 154

CAHIERS DE PHOTOGRAPHIES : VOIR PAGES 35 ET 127

LA FIN DES UTOPIES

DOMINIQUE PAÏNI

PROFESSION : REPORTER : L'ULTIME VOYAGE

De quoi s'agit-il encore avec cette seconde trilogie de l'œuvre antonionienne ?

Zabriskie Point est pétri par l'esthétique de son temps. Il en constitue une quasi-mémoire théorique : de la photographie conceptuelle d'Ed Rusha (la banalité et la fonctionnalité pauvre de l'organisation matérielle et graphique du monde des humains) au Pop Art finissant (les stéréotypes de la consommation rendus familiers par Tom Wesselman ou James Rosenquist) et à l'hyperréalisme critique de Duane Hanson (le couple de touristes en mobil-home débarquant au *Zabriskie Point*). Le film est un véritable catalogue de l'art de cette décennie.

La Chine provoque un scandale supplémentaire. Bien que commandé par les autorités chinoises, le film ne satisfait pas ces dernières. En pleine illusion maoïste de l'Occident, le film prend valeur d'une enquête et d'un retour de voyage comparables à ceux qu'André Gide accomplit et commenta dans les années 1930, en Union Soviétique stalinienne : monotonie asphyxiante de la révolution chinoise.

Profession : reporter clôt cette trilogie en concluant sur la vanité d'opposer/d'imposer d'autres modèles anthropo/idéologiques à l'effritement de l'humanisme latin de l'Occident. La trilogie *utopique* témoigne des conditions non retrouvées d'une durable *renaissance*, et a fortiori, de la jeunesse définitivement révolue pour le cinéaste.

C'est depuis la clairvoyance de ces irréfragables impasses qu'Antonioni propose avec *Profession : reporter* une fiction de la substitution de personnalité : emprunter le corps et l'identité d'un autre, profiter de la mort d'un inconnu pour se *réidentifier*, réinventer sa propre vie. Bref, changer de peau, être un autre. À défaut d'une société non transformable, c'est à l'individu qu'Antonioni envisage de faire supporter une mue radicale.

Puissante logique narrative de l'œuvre en entier dont chaque film constitue une séquence décisive pour un sens global ayant la valeur d'un véritable *roman autofictionnel* et l'inauguration en cinéma d'une métaphysique de l'absence.

LE RETOUR DU REPORTER PRODIGE

Profession : reporter est sans doute le film qui traduit le plus et le mieux une distance non-politiquement correcte avec l'actualité politique de ces années : la guerre du Vietnam, la révolte mondiale de la jeunesse, la révolution culturelle chinoise dont Antonioni a tout dit avec le film précédent. Toujours

cet éloignement, ce point de vue élevé qu'appelle l'envol métaphorique des personnages (le vol de la Victoria de *L'Éclipse*, celui de l'étudiant en fuite de *Zabriskie Point*, et tant d'autres envols antonioniens).

La séquence du téléphérique barcelonais et le geste angélique de Nicholson vaut pour la totalité des autres séquences aériennes dans les films précédents : le désir essentiel de voir panoramiquement, lointainement mais le cinéaste, *par-delà les nuages*, se soumet au désenchantement. Si l'envol est le symbole de l'utopie, *Profession : reporter* en traduit la lassitude. Fatigue de l'ambition révolutionnaire, c'est ce dont témoigne aussi ce récit de dissolution identitaire.

« À quoi tentes-tu d'échapper ? », demande la jeune fille (Maria Schneider) à l'arrière de la voiture décapotable. « Tourne-toi et regarde », répond Locke-Nicholson et le plan épouse soudain le regard de la jeune fille et découvre la route qui défile à l'infini, autrement dit l'abandon-fuite du reporter.

En ce milieu des années 1970, il fuit comme le fou godardien nommé Pierrot dix années plus tôt, qui voulait s'enfermer sur une île avec ses livres comme seuls compagnons. Mais entretemps des changements radicaux ont eu lieu sur toute la planète et la préoccupation antonionienne, seulement existentielle et de repli désespéré sur soi, fut plus encore scandaleuse.

Cette aventure du désert est enfin une performance, performance physique des acteurs et performance technologique du tournage. Quarante années plus tard, la séquence finale de *Profession : reporter* – l'échappée quasi magique de la caméra hors d'une chambre, à travers la trame serrée de la grille d'une fenêtre – stupéfie encore le spectateur. C'est une des séquences les plus célèbres du cinéma contemporain et de toute l'histoire du cinéma.

Antonioni s'affirme dans ces années comme une sorte d'équivalent occidental du cinéaste japonais Yasujiro Ozu (Ozu qui échappe aussi à la stricte *modernité* de Mizoguchi) : un poète du vide. Les écoles cinématographiques contemporaines de l'Asie – Corée, Japon, Chine – s'en souviennent aujourd'hui et Wong Kar-wai, Hou Hsiao-hsien, Nobuhiro Suwa, Tsai Ming-liang, Jia Zhang-ke, peuvent être considérés comme les héritiers du maître de Ferrare.

SOUVENIRS DE TOURNAGE

ENRICA FICO ANTONIONI

LA RENCONTRE AVEC MICHELANGELO ANTONIONI

J'ai rencontré Michelangelo en janvier 1972, il ne travaillait pas encore sur *Profession : reporter*. Il avait accepté l'invitation d'aller en Chine tourner un documentaire en mai 1972. Après ce voyage en Chine, il a travaillé sur *Techniquement douce* que Carlo Ponti avait accepté de produire. C'était un projet que Michelangelo avait écrit en même temps que *Blow-Up*. Carlo Ponti avait préféré faire *Blow-Up* mais, après *Zabriskie Point*, il a accepté de produire ce second projet. Quand j'ai rencontré Michelangelo, il était donc en train de préparer ce film et nous sommes partis faire des repérages dans des jungles du monde entier. Après la Chine, nous sommes allés aux Philippines car Antonioni cherchait une jungle où il serait facile et pratique de tourner. Il voulait tourner en plein milieu de la jungle, dans l'obscurité de la forêt tropicale. Je vous parle de ce détail car il avait déjà en tête le pénultième plan de *Profession : reporter* à l'époque. Pour *Techniquement douce*, il avait prévu une séquence dans laquelle on voyait le protagoniste mourir au milieu de la jungle : il voulait que la caméra monte très, très lentement jusqu'au ciel, si haut qu'il serait possible de voir que la ville était tout près de lui. L'homme aurait pu être sauvé s'il avait marché une heure de plus puisqu'il était en réalité tout près de la civilisation. Cette scène sur un homme en train de mourir était donc déjà dans son esprit. Mais Ponti dit à Michelangelo qu'il n'aurait jamais les moyens techniques de tourner cette séquence, quel que soit l'investissement financier pour la réaliser : c'était une tâche impossible. Il lui demanda de travailler sur un autre scénario, déjà écrit par Mark Peploe et qu'il aimait beaucoup. Antonioni commença donc à travailler sur *Profession : reporter* et put inclure dans le film cette scène, devenue légendaire, quasi finale, qu'il tenait si chèrement à tourner.

LE TOURNAGE

La séquence pendant laquelle Jack Nicholson repense au trafiquant d'armes qui vient de mourir et dont il décide de prendre sa place. Le plan est fantastique car il n'y a pas de coupure entre la scène et le flash-back : il est en train d'échanger les photos dans leurs passeports et il entend leurs voix respectives qu'il avait enregistrées lors d'une conversation, puis il regarde à l'extérieur, par la fenêtre qui donne sur le désert. J'étais l'assistante d'Antonioni sur le film et mon travail était d'aider Jack Nicholson à changer de chemise et de le sécher – il était en sueur. J'étais cachée sous la fenêtre et je devais très rapidement lui faire enfiler une nouvelle chemise propre et lui peigner les cheveux puisqu'il devait

apparaître dans le même plan, avec le trafiquant d'armes. On les voyait tous les deux à travers la fenêtre. Le flash-back était donc inséré dans le plan même : c'est ce qui fait la virtuosité technique, la manière d'Antonioni. C'est aussi « le temps d'Antonioni » qui devient réel, présent, en souvenir du passé. C'était sa façon d'être vrai en cinéma.

JACK NICHOLSON

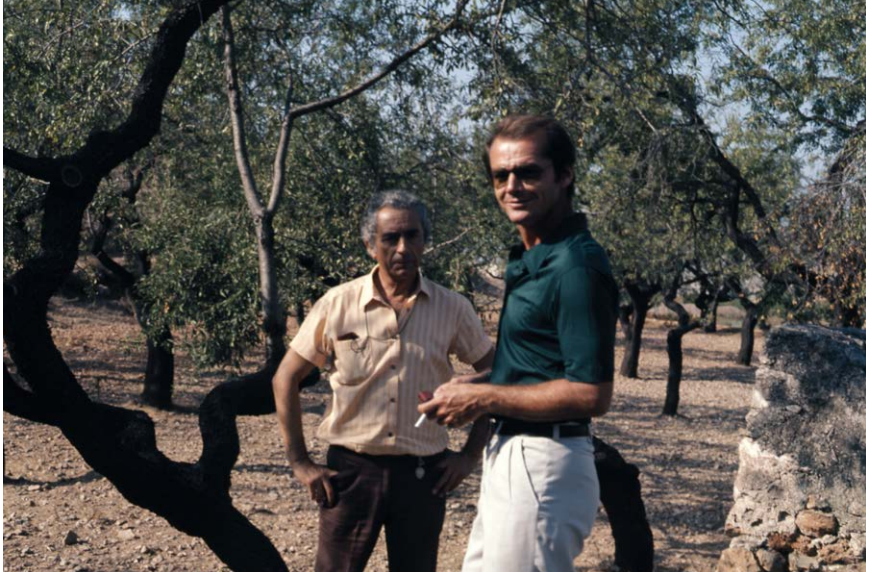
Toutes les femmes étaient amoureuses de lui pendant le tournage. Jack était fantastique, beau, et avait ses yeux jaunes, comme ceux d'un chat – personne ne pouvait résister à son regard. Je suis fière car j'ai rendu Michelangelo jaloux ! Pour une fois, c'est lui qui était jaloux, pas moi ! J'admirais énormément Jack. J'étais très jeune mais c'était mon travail de m'occuper de lui et de Maria Schneider. Je devais m'assurer qu'ils étaient prêts à tourner, qu'ils connaissaient leurs textes. Michelangelo refusait de lui montrer les rushes car il disait toujours qu'il ne voulait pas que les acteurs deviennent des metteurs en scène d'eux-mêmes. C'est donc à moi que Jack demandait : « Comment je suis dans le film ? », « Est-ce que j'ai pris un coup de soleil au cou ? », « Est-ce que mes cheveux étaient bien peignés ? », « Est-ce que j'ai bien joué ? ». Il y avait donc un grand sentiment de confiance entre nous et de l'affection. Et il y a toujours beaucoup d'affection entre nous.

Propos recueillis par Dominique Païni
Mars 2018



Enrica Fico Antonioni entourée de Jack Nicholson et Michelangelo Antonioni





RÉFLEXIONS SUR
PROFESSION : REPORTER

**MOUVEMENT, AUTONOMIE
INTÉGRALE ET NARRATION
SUBJECTIVE**
NED RIFKIN

Dans Professione: reporter, la caméra était libre de quitter les personnages, de les précéder, de filmer ce qui m'intéressait, d'observer, de fixer, d'enregistrer ; j'étais le reporter de mon reporter. J'avais beaucoup réfléchi sur la chose parce que, dans mes films précédents, je n'avais jamais vraiment ce sentiment de liberté¹.

Dès le premier plan de *Professione: reporter*, Antonioni affirme la liberté qu'a sa caméra de poser le récit et de suggérer d'autres champs d'action. Ce premier plan s'ouvre sur Locke, qui s'engage, en voiture, sur la place d'une ville, à moyenne distance ; la caméra panoramique à droite tandis qu'il croise une femme voilée de noir. La caméra s'éloigne alors et panoramique à gauche, vers une maison blanchie à la chaux sur la place. L'instant d'après, débouchant du coin, deux jeunes Noirs arrivent en courant ; l'un d'eux poursuit son chemin hors de l'écran, qui part à la découverte d'un lieu avant même qu'il n'y ait une présence à cadrer.

Peu après, dans la scène où la Land Rover de Locke s'enlise dans les sables du désert, la caméra quitte le héros démoralisé, et panoramique vers la droite au-dessus d'une crête qu'on aperçoit dans le lointain. Le panoramique est lent, étudié et inexplicable. En réalité, il y a une intention précise dans le fait d'abandonner Locke, embourbé dans la faillite du désespoir. Il est évident qu'il lui sera très difficile de retrouver son chemin vers la civilisation. Le spectateur comprend qu'il est perdu quelque part, sans moyen de transport. Il est en train de perdre son identité et d'en mourir, et c'est à ce moment de catharsis que la caméra-narrateur l'abandonne.

Dans le plan suivant, on voit Locke qui tente de revenir vers la ville, sans son véhicule. Tandis qu'il marche lentement vers le village, épuisé, on aperçoit une femme en noir sur sa gauche, en plan général. Tandis que la femme croise Locke, à droite, Antonioni coupe sur un plan moyen qui fige son mouvement. Cette simple rencontre avec l'homme vaincu se situe entre le moment de la mort existentielle de Locke dans le désert et celui où il découvre la mort de Robertson à l'hôtel. Le mouvement de cette silhouette voilée évoque, dès le début du film, la présence et l'inéluctabilité de la mort.

En fait, elle apparaît pour la première fois dans le premier plan, mais elle n'acquiert sa force symbolique qu'après que nous ayons assisté à la scène à peine décrite. De même que le premier plan de *Cronaca di un amore* contenait l'essentiel du fatalisme de ce film, incarné par la sombre présence du détective en imperméable noir, dans *Professione: reporter*, la silhouette symbolique de la femme voilée de noir apparaît immédiatement sur l'écran.

Quand Locke arrive enfin à l'hôtel, il commande de l'eau à l'un des portiers et

1. Bachmann, *Antonioni after China*, p. 28.

se dirige en titubant vers sa chambre, pour prendre une douche. Dans le plan suivant, la caméra cadre des cafards qui se traînent sur le fil électrique de l'ampoule, puis fait une contre-plongée et en cadre d'autres, plus haut. On frappe à la porte et le portier apporte son verre d'eau à Locke, tandis que la caméra fait un zoom arrière, puis une plongée, et panoramique vers la gauche pour revenir à l'action elle-même. Encore une fois, dans ce plan, la caméra se comporte comme un narrateur étranger au film, qui exprime le point de vue subjectif d'Antonioni, pour reprendre ensuite le récit de l'histoire de David Locke.

Durant le moment « officiel » du changement d'identité de Locke qui, assis à une table, remplace sa photo sur son passeport par celle de Robertson, la caméra le quitte de nouveau, et emmène le spectateur dans un flash-back spectaculaire. La scène qui montre Locke et Robertson en train de converser est en quelque sorte une présentation ultérieure. Dans cette scène, le panoramique de la caméra qui cadre les deux hommes à travers la fenêtre nous en dit long sur les caractéristiques essentielles du personnage central du film.

Plus tard, dans un autre flash-back, le mouvement de la caméra contribue de nouveau à souligner l'atmosphère de la scène, tout en respectant l'autonomie du narrateur. Dans l'église de Munich, durant le mariage, il y a un brusque changement de lieu, du voile de la mariée vue de dos, à un plan rapproché d'un incendie qui fait rage dans la cour de la maison de Locke à Londres. Le spectateur comprend qu'il se souvient d'un épisode de son passé. Sa femme Rachel sort de la maison, en combinaison, et reproche à Locke d'avoir fait un feu de joie dans leur cour. Exaspérée, elle tourne les talons tandis que Locke lui crie : « Rachel, où vas-tu ? ».

Sa question reste en suspens, interrompue par une coupure sur un plan, la caméra étant déjà en mouvement, en travelling avant sur Rachel qui est maintenant habillée. Elle est debout devant une fenêtre de chez elle et regarde dans la cour. Simultanément à la coupure sur ce plan, la voix de Locke se perd sur la fin de sa question. L'association du glissement en avant de la caméra, derrière Rachel, et l'évanouissement de la voix évoquent un changement d'époque, confirmé par le fait que Rachel est habillée autrement que dans le plan précédent. En outre, la sensation insolite créée par le passage au flash-back en est renforcée. La caméra omnisciente croise Rachel et la quitte hors de l'écran, sur la gauche, puis bascule en plongée, panoramique vers la droite et fait un zoom vers un gros plan, errant sur la cour vide où n'apparaît aucune trace de Locke ou de son feu de joie. Le spectateur est alors ramené à Munich en une coupure directe qui montre des pétales de fleur du bouquet de la mariée éparpillés sur le sol de l'église, que Locke est en train de contempler d'un air pensif.

Antonioni recourt à plusieurs reprises à cette technique du mouvement autonome de la caméra pour renforcer son propre rôle de narrateur indépendant.





PROFESSION : REPORTER
DANS LA PRESSE

LE SUICIDE DE NARCISSE
(*PROFESSIONE: REPORTER*)
ROBERT BENAYOUN

« Vous n'entendrez plus parler de moi. Je risque d'être un commencement, pourvu que vous me donniez une fin. »

Jacques Rigaut

Il y a dans l'œuvre d'Antonioni une telle cohérence, une trajectoire si artistiquement délibérée que ses ruptures elles-mêmes, ses virages biographiques semblent aussi élaborés que des architectures.

Professione: reporter semble le plus intimement révélateur de ses films, celui où il vous donne les clés de son aventure personnelle la plus récente. Ce *passager* (le titre américain du film : *The Passenger*), cet homme insatisfait de sa carrière, et qui sort justement d'une expérience de témoin journalistique (*Chung Kuo. Cina*), abandonnant son pays d'origine (il n'a pas tourné en Italie depuis dix ans), plaquant son entourage, ses intimes les plus notoires, pour aborder ce qu'il nomme, à soixante-deux ans, sa vraie maturité de créateur, n'est-ce pas Antonioni lui-même en quête de l'autre qui sommeille en tout un chacun ?

La méthode qu'il adopte est certes celle de son film le plus audacieux, véritable tournant de sa carrière, *L'Avventura*. *Professione: reporter* est, lui aussi, un « policier à rebours » (un *giallo alla rovescia*), une équation de suspense que le réalisateur abandonne soudain pour se concentrer sur ses implications internes, brisant volontairement une structure familière aux *aficionados* du septième art. C'est aussi l'aventure d'une disparition, mais cette fois vécue non par l'investigateur, mais par le disparu. Antonioni place son héros dans la position du protagoniste d'un roman allemand de Ernst Kreuder, *Les Introuvables*, qui s'ouvrirait par ces mots (que je cite de mémoire) : « En sortant de chez lui ce matin-là, il ne savait pas qu'il disparaissait ». Locke, le personnage principal d'Antonioni ne quitte pas l'écran pendant tout le film (à l'exception des deux plans finaux, d'ailleurs essentiels), et pourtant nous savons avec lui qu'il passe dans un autre monde, qu'il se met lui-même de côté, qu'il complotte son évaporation totale, voire son élimination. Il se regarde lui-même disparaître. C'est le parfait *drop out*.

Film sur le détachement, *Professione: reporter* nous raconte l'histoire d'un homme qui, vivant perpétuellement la vie des autres, témoin professionnel (et témoin de moins en moins fidèle, on nous le dit) éprouve le besoin irréversible d'être le foyer de l'action, fût-ce au prix d'être « agi », manipulé de l'extérieur. Reporter dans un pays d'Afrique sans désignation particulière, mais qu'Antonioni a identifié au Tchad, nous le voyons tenter, au début du film, des contacts frustrés, avec de mystérieux groupes armés dans un désert très hiératique. Dans ce décor où s'inscrit le suspense de l'immobilité totale, et qui représente, une fois de plus,

pour Antonioni, ce mystère de la terre définitivement vierge, imperméable à la présence impure de l'homme, il n'a aucun recours sur l'événement. Ses guides le lâchent, il distribue inutilement des cigarettes. Laisse en plan dans le décor, il ensable sa jeep, voit passer devant lui un chamelier hautain qui refuse même de le regarder. Ce professionnel du vécu (on nous dira plus tard qu'il travestit la réalité, qu'il accepte les compromis politiques les plus inavouables, enregistre sans émotion les mensonges éhontés des hommes de pouvoir) cesse devant nous de croire à son métier, à cette raison d'être. Lorsqu'en plein cœur du néant, il s'écrit: « *I don't care!* », il a déjà passé la main, appelé un destin de rechange, fût-il d'emprunt.

Quand Locke, dans le petit hôtel minable en marge du désert où il récupère entre ses piteuses expéditions, s'aperçoit que son voisin de chambre, mort d'une crise cardiaque, lui ressemble étrangement, il croit assister à son propre trépas. Scrutant le visage du défunt de très près, jusqu'à lui effiler un cheveu rare sur le front, il ressent le détachement final. Très mécaniquement, il transbahute le cadavre dans sa propre chambre, truque les passeports en échangeant leurs photographies, et quitte tout, emportant seulement avec lui, étrange arrière-pensée, un livre inachevé : est-ce un dernier rite de passage ? On se le demande. Le titre du livre, malheureusement, demeure indéchiffrable.

Il quitte aussi, nous l'apprendrons, une épouse qui l'avait démasqué dans son travail (et qui d'ailleurs le trompait copieusement), un enfant adoptif sur lequel nous ne saurons rien, et une nationalité elle-même double : Anglais élevé aux U.S.A., il avait, une fois déjà, rompu toutes ses attaches. Son sosie, Robertson, laisse un carnet de rendez-vous, des noms et des adresses. Il va reprendre au vol cette existence, tenir les rendez-vous. Quel que soit ce sens de la perte qu'on sent en lui, ce désarroi perpétuel, que l'acteur Jack Nicholson exprime si éloquemment de deux bras courts, sans cesse ballants, son appétit de vivre est alors immense, sa curiosité excitée par ces prénoms énigmatiques : Lucy, Melina, Daisy.

Lorsqu'après une escale à Munich (où il apprend la profession de Robertson : trafiquant d'armes) et une autre à Londres (où il accomplit un pèlerinage subreptice dans son ancien domicile : autre arrière-pensée ?), nous le retrouvons à Barcelone dans le fameux téléphérique au-dessus du port, il a l'impression typiquement euphorique, à la mimique près, de « voler » au-dessus des eaux, qui n'est pas sans évoquer l'escapade en avion du fugitif Mark Frechette, dans *Zabriskie Point*. Sensation spectaculaire, autoscopique, d'avoir changé de peau, et d'être délivré de la pesanteur. De tous temps, les discours les plus intellectuels d'Antonioni se sont effacés devant des moments comme celui-ci, de sensualité circonstancielle, dont on pourrait donner de multiples