



HAL
open science

Analyse du film *Le Désert rouge* de Michelangelo Antonioni. Désert rouge, désert rose, l'invention de la couleur

Patrick Barres

► To cite this version:

Patrick Barres. Analyse du film *Le Désert rouge* de Michelangelo Antonioni. Désert rouge, désert rose, l'invention de la couleur. Désert rouge, une invention de la couleur, dir. Patrick Barrès, Sophie Lécole Solnychkine, Mar 2014, Toulouse, France. hal-02309968

HAL Id: hal-02309968

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-02309968>

Submitted on 9 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Analyse du film *Le Désert rouge* de Michelangelo Antonioni.
*Désert rouge, désert rose, l'invention de la couleur.***

Patrick Barrès
LARA-SEPPIA, Université de Toulouse, France
patrick.barres@univ-tlse2.fr

« La couleur raconte un fragment de l'expérience humaine », déclare Michelangelo Antonioni à propos de son film *Le Désert rouge* (1964)¹, et elle témoigne du rapport que les personnages entretiennent avec la réalité. Des fictions en *rose*, qui renvoient à « la réalité telle que Giuliana aurait voulu qu'elle fut » (l'histoire de l'île rose qu'elle raconte à son fils) répondent aux fictions en *rouge*, rapportées à la « concentration industrielle » et à la « transfiguration d'un monde », suivant les notations et les constructions élaborées par le cinéaste.

Le rouge et le rose constituent des polarités relatives aux deux mondes, au monde « transfiguré », un monde rouge intensif, « tellement obsédant à ses yeux (aux yeux de Giuliana) qu'il en devient monstrueux », et au monde rêvé², un monde rose clair et lumineux. Et ils ouvrent vers un troisième terme, celui où le rouge et le rose *virent*, vers le rouille et le noir (suivant les tourments très marqués de Giuliana), vers l'ocre rouge et le blanc (suivant une rêverie prolongée).

Les polarités du rouge et du rose rejoignent deux manières d'être au monde et de faire des mondes. « Etre au monde » se partage entre l'état de crise et l'apaisement, entre l'impossibilité à « s'accrocher » (comme il est dit dans le film, par la voix du mari) et la disponibilité à décrocher et à esquisser de nouvelles marques. « Faire des mondes » conjugue des lignes d'intensité dramatique et des éléments de suspension du récit (embrayeurs d'une histoire inventée de toutes pièces).

La fiction recoupe au final le projet d'inventer un monde, en même temps qu'un discours sur le monde. « L'invention de la couleur » prend ici tout son sens. Avec le rouge, il ne s'agit en aucun cas de la couleur des choses. Antonioni reprend d'ailleurs à son compte la ligne de création de Matisse qui constitue une référence de premier plan, comme il le livrait dans un article : « Pour un même objet, il n'y a pas de couleur fixe. Un pavot peut être gris, une feuille noire, et les bleus ne sont pas toujours ciels ni les verts toujours arbres »³. La couleur est conçue en lien avec les milieux de culture, les lieux peints par le cinéaste (il peint l'herbe autour de la cabane au bord du marais), les sites investis par les personnages, les espaces cadrés et travaillés par la caméra. Lors d'un entretien avec Jean-Luc Godard, réalisé en 1964, il considérait *Le Désert rouge* comme une « recherche » ; en précisant qu'il s'était « beaucoup servi du téléobjectif pour ne pas avoir de profondeur de champ, celle-ci étant justement un élément indispensable du réalisme »⁴, etc. La couleur fixe les « exigences » cinématographiques. Antonioni justifiait le recours à des plans brefs, dans *Le Désert rouge*, par l'usage de la couleur : « le besoin profond de la traiter par taches, des pulsations pénétrant le personnage d'une façon confuse »⁵.

¹ Michelangelo Antonioni, *Ecrits*, Paris, Editions Images Modernes, 2003, p. 251.

² René Prédal précise que *Deserto Rosso* est un « drame plastique », selon l'expression de Jean-Luc Godard, dans lequel le rouge du titre s'oppose au rose de la plage rêvée » (...). « L'épisode de la plage rose apparaît à l'opposé comme une pause plastique (des *flashes* de tons purs et clairs interrompant des masses sombres) plus que dramatique. Il a davantage une fonction (agir sur les sens) qu'une signification (apporter des renseignements psychologiques précis). D'ailleurs le fait que cet improbable sable rose soit justement réel (mais donné comme imaginaire) alors que ce qui figure de la réalité de Ravenne a été repeint (mais donné comme vrai) ajoute à la confusion polysémique chère à Antonioni » (*Michelangelo Antonioni. Ou la vigilance du désir*, Paris, Les Editions du Cerf, 1991, p. 146).

³ *Ibid.*, p. 150.

⁴ Michelangelo Antonioni, *Ecrits, op. cit.*, p. 227.

⁵ *Ibid.*, p. 252.

Motifs couleurs

La première voie, celle du monde « transfiguré », est portée par un jeu de motifs variés : des motifs de couleurs stabilisés et régulateurs correspondants aux espaces peints, où les rouges dominant, et des motifs « dé-différenciés » (suivant le concept introduit par Robert Smithson dans la mouvance du land art : des motifs qui marquent une rupture et instaurent le trouble, qui signent de nouvelles singularités et introduisent de nouvelles rationalités⁶). Ces motifs « dé-différenciés » sont issus de « champs de sédimentation » en proie au « tumulte de la dé-différenciation » (Robert Smithson), des milieux pollués ou altérés (identifiés au travers des « fumées nocives », des « déchets fumants », du « désert de suie », suivant les expressions de Aldo Tassone⁷), repérés dans les rouilles, les noirs, les verts acides, les jaunes verts, les bleus gris délavés, les « blancs sales » (Antonioni) texturés.

La seconde voie, celle du monde rêvé, correspond à l'intention formulée par le cinéaste : « la seule séquence où j'ai utilisé la couleur de façon « normale », c'est-à-dire en laissant aux teintes leurs valeurs naturelles »⁸, signée par le rose. Cette séquence intègre également des motifs « dé-différenciés », mais attachés cette fois-ci à des milieux homogènes de surface et de reflets, de textures fines ou d'ondulations légères (un milieu de sable et de poussière, d'eau et d'écume, baigné de lumière ou enveloppé de brumes de chaleur) ; des milieux qui ne sont plus ancrés aux stratifications ou aux scarifications de la terre, rapportés aux « champs de sédimentation » (à ce qui émerge du sol, une terre contaminée qui accompagne et symbolise tout à la fois les tourments de Giuliana), mais plutôt des milieux aériens, de pleine lumière, enveloppants (une jeune fille qui se sèche au soleil après un bain de mer, le corps aux prises avec l'humide et le sec, le corps au frais soumis à l'évaporation et au chaud au contact du sable). Ces milieux sont identifiés, sur le plan chromatique, par l'ocre rose du sable et de la terre, le blanc lumineux et le bleu étincelant de l'eau, le bleu clair du ciel.

Motifs « dé-différenciés » et « espaces quelconques »

Les motifs « dé-différenciés » sont portés par des plans fragments, repérés comme des plans de rupture au regard du changement de régime symbolique, et comme des plans qui s'autonomisent au regard de la singularité construite. Ils se réfèrent aux « espaces quelconques » que Gilles Deleuze a théorisés dans *L'image-mouvement* et dans *L'image-temps*. « Un espace quelconque (...) est un espace parfaitement singulier (...), un espace de conjonction virtuelle, saisi comme pur lieu du possible. Ce que manifestent en effet l'instabilité, l'hétérogénéité, l'absence de liaison d'un tel

⁶ L'entrée en matière du site resserre sur des marques locales d'altérations, d'accidents et de mouvements de terrain, dans des sites d'effondrement et d'érosion qui deviennent des *chantiers* sources et ressources pour le projet artistique, des « chaos de circonstance » au service d'un « chaos d'invention ». Smithson fait de la *sédimentation* un projet de création artistique et un nouveau mode de pensée. Il mobilise des mottes de terre, des coulées de boue et des éboulis de roche, des plans d'eau trouble et des masses végétales en bataille, et différents « instruments de la technique » tels que des pièces de métal rouillées, des structures de béton fissurées et des plaques de goudron informes, dans des zones abandonnées ou en friche, des sites en réserve ou en déprise, des milieux désaffectés ou des terrains de décharges industrielles. Le site devient ainsi un terrain d'expérimentations de « variables chaotiques », attachées aux « matières à perturbations » et aux altérations, soumis aux changements d'états, et également assorti aux états d'âme de l'artiste lui-même « en friche ». Avec *Le Désert rouge*, Antonioni explore les relations entre les personnages et le site dans lequel ils évoluent, en précisant que « la névrose de ses personnages trouvait son origine dans l'environnement » (Michelangelo Antonioni, *Écrits*, *op. cit.*, p. 129). Il resterait encore à confronter les frictions et les fictions qui opèrent dans *Spiral Jetty* de Smithson et avec celles qui prennent forme dans *Le Désert rouge* d'Antonioni.

⁷ Aldo Tassone, *Antonioni*, Paris, Flammarion, 1995, p. 223.

⁸ Michelangelo Antonioni, *Écrits*, *op. cit.*, p. 251.

espace, c'est une richesse en potentiels ou singularités qui sont comme les conditions préalables à toute actualisation, à toute détermination »⁹.

Le film d'Antonioni mobilise précisément les trois procédés de construction d'un espace quelconque que le philosophe énonce : d'un côté, « le clair-obscur », « une perspective accusée et déformée », des « stries alternantes et contrastées », une rupture des contours (une forme d'« expressionnisme ») ; d'un autre côté, « le rapport de la lumière avec le blanc » (une « abstraction lyrique ») ; et enfin, « l'espace-couleur du colorisme », c'est-à-dire « l'image-couleur » en elle-même, une image qui n'est pas « simplement colorée, (...) qui ne se rapporte pas à tel ou tel objet, mais qui absorbe tout ce qu'elle peut » (concept que Godard repérait lorsqu'il déclarait « ce n'est pas du sang, c'est du rouge »)¹⁰. C'est autour de ce dernier point, d'ailleurs, que Deleuze évoque le cinéma d'Antonioni, en impliquant autour de cette fonction absorbante les relations entre l'image couleur-mouvement, les personnages et les situations.

Le film *Le Désert rouge* est organisé autour du concept de l'*image-couleur*, déclinée en « couleur surface » (une homogénéité de couleur, assortie à une logique de surface ou une logique de plan), en « couleur atmosphérique » (une couleur envahissante) et en « couleur-mouvement » (une couleur motif et moteur). Les scènes intérieures dans la cabane du port répondent à la logique d'une « couleur surface » (elles résultent d'une poétique picturale du recouvrement, en citation de *La desserte rouge* (1908), de *L'atelier rouge* (1911) et du *Grand intérieur rouge* (1947) de Matisse)¹¹. Les plans sur les radars en pleine nature relèvent d'une « couleur atmosphérique ». Avec la « couleur-mouvement », il ne s'agit pas d'une symbolique des couleurs, en rapportant une couleur « à tel ou tel objet », mais d'une « fonction absorbante », c'est-à-dire de la « conjonction de tous les objets qu'elle capte »¹².

Les motifs « dé-différenciés » du clair-obscur caractérisent les espaces quelconques des milieux rouges. Les motifs « dé-différenciés » du « rapport entre la lumière et le blanc » caractérisent les espaces quelconques de la séquence de la plage rose.

Ces « instants quelconques » sont travaillés par des variables d'intensité assorties à des structures de vertige (des couleurs plus ou moins vives, des reflets plus ou moins aveuglants, des flous, etc.). Ils accompagnent la perte des repères ou leur déplacement, pour traduire avec le brouillage la tension extrême et signer avec la clarté l'accalmie ou la détente, et en vue de baliser des milieux de culture spécifiques : la variété et la complexité des angles vifs et des angles morts, des butées et des lignes de fuite (dans le registre du clair-obscur) ; les espaces modelés par les éclats de lumière (des plans larges jusqu'aux gros plans sur les plages de sable ou sur l'écume de la mer) (dans le registre du « rapport entre la lumière et le blanc »).

Cartographies chromatiques

Antonioni investit le domaine des rouges, en structurant le film autour d'un régime plus ou moins *intensif* de la couleur, caractérisé par les rouges vifs des motifs « cadres » et des espaces peints (structures métalliques, portes, cloisons et architectures) et par les rouilles des sites altérés (les motifs d'une « entropie rendue visible », suivant Smithson), et autour d'un régime plus ou moins *réflexif* de

⁹ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, 1983, P. 155.

¹⁰ *Ibid.*, p. 157-168.

¹¹ Les punctuations soutenues du dessin (dans *La desserte rouge* et le *Grand intérieur rouge*), et plus légères ou discrètes dans *L'atelier rouge*, soulignent ce travail de surface. La couleur et le dessin se coordonnent autour d'une même logique de surface (Matisse rejette ainsi toute relation hiérarchique entre dessin et couleur).

¹² *Ibid.*, p. 166.

la couleur, signifié par les roses de la plage de sable et les roses presque blancs, lumineux, des milieux de terre et des voies d'eau, et par les ocres roses de la terre.

Deleuze repère l'une des origines des espaces quelconques dans le cinéma expérimental ; dans la mesure où celui-ci « rompt avec la narration des actions et la perception des lieux déterminés ». Dans la mesure où il concilie la « variation d'une matière brute et sauvage » et « un espace sans repère où s'échangent le sol et le ciel »¹³. Les motifs « dé-différenciés » clair-obscur des zones du port et du marais, et ceux de lumière et de blanc de la plage, répondent à ces deux entrées en matière du site : la « variation d'une matière brute et sauvage » et « un espace sans repère où s'échangent le sol et le ciel ».

Ces motifs sont introduits respectivement par des rouges et des roses, mais des rouges conçus à partir du *noir* et des roses pensés à partir du *blanc*. Aldo Tassone précise d'ailleurs à propos du film d'Antonioni: « plus que sur le rouge, ce désert tire sur le noir de fumée »¹⁴. Cette *pensée couleur* est précisément à l'œuvre dans la pratique du cinéaste expérimental Stan Brakhage, qui a conceptualisé cette émergence du rouge à partir du noir. Le noir constitue le témoin et le moteur d'une *pensée aveugle*, nécessaire pour les exercices conjoints d'invention de la couleur et de création de nouveaux mondes. Selon Brakhage, « les harmonies de la vision des yeux clos » (de même que le travail sur de l'amorce noire) motivent une mise en culture de la couleur. Les rouges et les bruns constituent des « couleurs *nées-du-noir* »¹⁵. C'est la même chose pour le blanc, provoqué par un aveuglement – une lumière vive –, caractéristique d'une même « posture d'aveugle ». Les roses et les ocres jaunes ou roses constituent des « couleurs *nées-du-blanc* ».

La couleur d'invention et l'invention du lieu ont ainsi parties liées, dans la mesure où le rouge et le rose ne symbolisent rien de particulier, aucun élément par définition « rouge » ou « rose », mais¹⁶ plutôt un scénario poétique qui rejoint la proposition d'un milieu de couleur. Il impose à celui qui en conçoit le trait ou en saisit le fil, corrélé à une « posture d'aveugle », de ne plus rien voir pour réapprendre à voir ; ce qui nécessite à terme d'abandonner les savoirs constitués pour instaurer de nouveaux savoirs.

Cela touche le chantier même de tournage. C'est à partir de ce film que Antonioni va utiliser plusieurs caméras avec des objectifs différents, sous le même angle. Il précise que pour *Le Désert rouge*, « le récit exigeait des plans de coupe d'une réalité abstractisée, d'une manière devenue couleur »¹⁷. Resserrer sur des matériologies de site et repeindre des éléments ne suffisent donc pas pour composer un milieu de couleur. Le milieu de couleur tient « en substance » à la combinaison d'une matière couleur et d'une « manière couleur ».

La couleur est l'un des sujets du film *Le Désert rouge* de Antonioni, qui lui permet d'inscrire son propos dans une relation entre peinture et cinéma¹⁸, dans la proposition d'un « cinéma moderne » et d'un « cinéma vérité » comme les théoriciens et les critiques l'ont reconnu (Marcel Martin, Roland Barthes). A propos de ce film, Jean-Louis Comolli précise d'ailleurs que « jamais peut-être de façon aussi parfaite la plastique ne s'était faite discours »¹⁹. Antonioni déclarait à propos de ce film qu'il

¹³ *Ibid.*, p. 171.

¹⁴ Aldo Tassone, *Antonioni*, p. 222.

¹⁵ Stan Brakhage, *Métaphores et vision*, *op. cit.*, p. 25 (cf. Patrick Barrès, *Le cinéma d'animation. Un cinéma d'expériences plastiques*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 123-134).

¹⁶ Roland Barthes, « Cher Antonioni », in *Cahiers du Cinéma*, n°311, Paris, mai 1980, p. 10. Il reconnaît une « fuite du sens » ou une « syncope du sens », qui fait de l'art d'Antonioni un « art de l'Interstice ». Les motifs « dé-différenciés » ressortissent, dans notre propos, à une « syncope du sens » ou à une « dialectique de l'oscillation » (Roland Barthes).

¹⁷ Michelangelo Antonioni, *Ecrits*, *op.cit.*, p. 71.

¹⁸ C'est encore autour de la « manière » que Antonioni se saisit de cette relation : « en m'intéressant à la peinture moderne, je me suis naturellement orienté vers un certain goût, vers une certaine manière » (*Ibid.*, p. 57).

¹⁹ René Prédal, *Michelangelo Antonioni, ou la vigilance du désir*, Paris, Les Editions du Cerf, 1991, p. 147.

tentait « de mettre à profit les moindres ressources narratives de la couleur »²⁰. Roland Barthes allait dans ce sens, dans sa lettre à Antonioni, lorsqu'il précisait que « les drames (...) sont indifféremment psychologiques et plastiques », ou lorsqu'il ajoutait que son œuvre constitue « une moire où passent, selon l'inclinaison du regard et les sollicitations du temps » différentes figures, « les figures du Social ou du Passionnel, et celles des novations formelles, du mode de narration à l'emploi de la couleur ».

Le rouge et le rose deviennent dans *Le Désert rouge*, non pas des noms de codes, mais des embrayeurs vers les différents territoires, les lieux ou les non-lieux auxquels le cinéaste nous donne accès, par l'entremise de la fiction. C'est « entre » qu'il faut lire, « entre » les territoires de fictions couleurs comme « entre » les personnages de fiction. Roland Barthes identifie le cinéma d'Antonioni à un « art de l'interstice », en référence à Matisse : « Je pense à Matisse dessinant un olivier, de son lit, et se mettant, au bout d'un certain temps, à observer les vides qui sont entre les branches, et découvrant que par cette nouvelle vision il échappait à l'image habituelle de l'objet dessiné, au « cliché olivier »²¹. »

Ce principe concerne la conception même du milieu. Les différents milieux du *Désert rouge* sont considérés suivant une logique d'ensemble qui touche à une esthétique de l'opacité ou à une esthétique de la clarté, que ce soit dans les scènes du port ou dans la séquence de la plage rose. Dans cette dernière, le sable, la mer et le ciel se coordonnent autour d'un même régime réflexif. Ils sont faits d'une même « manière de couleur », à défaut d'une même « matière de couleur ». En 1964, l'année de la sortie du film, Antonioni témoigne d'un exercice de notation paysagère auquel il s'est livré dans un village : « une énorme baie vitrée laisse voir presque toute la place, barrée au fond par un mur qui coupe le paysage horizontalement. Au-dessus du mur, le ciel est d'un bleu que la poussière fait paraître presque déteint. Il retrouve son intensité comme par dissolution, lorsque se dissipent les nuages de poussière »²². Le milieu de couleur se définit dans l'interaction entre un nuage de poussières et un pan de ciel, qu'un regard saisit depuis « une énorme baie vitrée », et construit suivant une dialectique entre la transparence et l'opacité.

Le film conjugue des couleurs « nées-du-noir » et des couleurs « nées-du-blanc », une poétique du rouge et une poétique du rose, structurées autour des deux pôles de l'intensif et du réflexif, et une poétique de couleurs mêlées (en lien avec les « lieux mêlés » suivant le concept que propose Michel Serres dans *Les cinq sens*), assortie à des motifs de « dé-différenciation ». Cet espace médian est tout à la fois territoire de rupture, de convergence et de conflit. Il se singularise autour des motifs « dé-différenciés », et il conjugue des marques de l'intensif et des signes du réflexif : des *floes intensifs* et des *nets réflexifs*. Il va jusqu'à les imbriquer ; dans la séquence de la plage rose, par exemple, lorsque se manifestent des incursions de clair-obscur en lisière de la plage ; ou dans des scènes du port où s'insèrent par éclats des motifs réflexifs. C'est la signature même des « espaces quelconques », qui réunissent des instabilités et des hétérogénéités, et qui les proposent dans la dynamique du film comme « virtualités », en faisant de ces notes du trouble les motifs et les moteurs d'instauration des milieux de couleurs.

Le Désert rouge devait initialement s'appeler *Bleu et Vert*. Antonioni n'a pas retenu ce titre, selon lui « trop lié au fait même de la couleur »²³ ; c'est-à-dire rattaché à une combinaison de couleurs d'une certaine manière stabilisée. Il aurait tout aussi bien pu s'intituler « noir » ou « blanc », à condition que chacune de ces couleurs portent dans sa proposition les régimes de tension qui caractérisent le film. Par exemple, le « blanc » doit conjuguer un blanc lumineux et un « blanc sale » qui tire vers le gris. Antonioni parle de « blanc sale » lors de la coloration d'une forêt dans les

²⁰ Michelangelo Antonioni, *Ecrits, op. cit.*, p. 249.

²¹ Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tome V, Paris, Seuil, 2002, p. 900-905.

²² Michelangelo Antonioni, *Ecrits, op. cit.*, p. 65.

²³ *Ibid.*, p. 243.

environs de Ravenne (un site qui n'a finalement pas été retenu pour le tournage). Le « noir » n'est jamais seul : « dans le marais et dans les canaux se déversent les effluents des usines » (...); « les eaux sont noires ou jaunes et ne sont plus de l'eau »²⁴.

Notations, constructions et fictions paysagères : roses d'Atacama

En prolongement à l'analyse du film *Le Désert rouge* d'Antonioni et en lien avec cette problématique couleur, je propose un texte de présentation lié à des expériences personnelles couleurs *in situ*, dans des milieux de terre du désert d'Atacama au Chili. Ce propos s'inscrit dans une démarche de recherche-création, et réfère à la ligne scientifique du Laboratoire de Recherche en Audiovisuel – Savoirs, Praxis et Poïétiques (LARA-SEPPIA / équipe d'accueil 4154) de l'Université Toulouse – Jean Jaurès, dont je suis membre. Le film d'Antonioni pointe à plusieurs reprises dans ce texte. Les déplacements entre l'analyse et le registre discursif lié à l'expérience artistique se définissent en termes méthodologiques, comme le croisement autour d'une même problématique des différentes perspectives d'un même regard, celui du chercheur en arts plastiques et celui de l'artiste plasticien.

Dans les notations et les propositions paysagères que j'ai réalisées dans le nord Chili, à Costanara Sur, les milieux de couleurs se définissent suivant cet « art de l'interstice » qu'évoque Roland Barthes à propos du cinéma d'Antonioni et en référence au travail de Matisse. Il ne s'agit pas ici de l'interaction entre un nuage de poussières et un pan de ciel, mais d'une interférence entre une brume dense et un désert.

Les sites désertiques constituent des terrains propices à la reconnaissance et à l'instauration de territoires de couleurs, du fait de l'immersion contrainte qu'impose le milieu, resserrée autour d'une dialectique entre nomadisme et ancrage, du fait des sollicitations sensorielles et des incitations à déterritorialiser/reterritorialiser qu'introduisent des « matières à perturbations » telles qu'un nuage de poussières ou une enveloppe de brume. Le nuage de poussières et la brume constituent des voies « d'entrées en matière » et en couleur du site (suivant une ligne problématique définie comme « matériologies et design de site »). Le territoire de couleur gagne son identité dans cette oscillation entre la brume et le désert, une oscillation informée par des motifs « hétéroclites, irréguliers, imprévisibles », suivant les déclinaisons que propose encore Roland Barthes à cette notion²⁵. Les nuages de poussières et la brume sont considérés comme des « matières à perturbations » (suivant l'expression utilisée par Hubert Damisch à propos des turbulences et des formes nuageuses de Vinci²⁶). Ils oblitèrent les perspectives et brouillent les repères. Les « matières à perturbations » sont étrangères aux « bonnes manières », au sens où l'entendait Diderot (dans le *Salon de 1763*) lorsqu'il convoquait, dans son analyse des natures mortes de Chardin, « une vapeur qu'on a soufflée sur la toile » ou « une écume légère qu'on y a jetée »²⁷. C'est à partir de là qu'ils introduisent au propos couleur. Ils instaurent de nouveaux régimes chromatiques (le clair-obscur par exemple) et de nouvelles couleurs (des gris et des blancs sales), organisés autour de motifs « dé-différenciés ». C'était déjà le propos de Mondrian avec son *Nuage rouge*, qui déstabilisait le schème morphoplastique en instaurant une « néoplastique », une pensée des rapports spatiaux et chromatiques. Ils assurent le passage au noir ou au blanc, et motivent l'émergence de nouvelles couleurs. Il s'agit, dans les notations et les installations que j'ai réalisées dans le nord Chili, d'une

²⁴ *Ibid.*, p. 247-248.

²⁵ Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil / IMEC, 2002, p. 171.

²⁶ Hubert Damisch, *Théorie du nuage*, Paris, Seuil, 1972, p. 215.

²⁷ Cité dans : Stéphane Lojkine, « Le critique comme poète de la matière », *Le magazine littéraire* : Diderot, le philosophe heureux, N°537, décembre 2013, p. 78.

combinaison d'ocre rouge, d'ocre jaune, de roses et de notes plus sombres. La référence à la séquence de la plage rose dans le film d'Antonioni est explicite : des touches d'instabilités apportées par les reflets et les « flous réflexifs », des signes du clair-obscur en tension avec le domaine des roses.



Patrick Barrès, *Roses d'Atacama*, février 2013.

Belle et longue promenade au bord du Pacifique, au sud de la ville, sous des falaises de roches roses et ocre rouge impressionnantes, oppressantes, recouvertes de longues traînées blanches de guano. Passage dans les grottes, un moment clair-obscur. Puis une halte prolongée sur le chemin de sable, à flanc de colline, à épier les lions de mer et les pélicans sur les rochers ou en plongée, les crabes géants rouges vifs dans les plis, et toujours beaucoup d'oiseaux. La brume se forme parfois, brutalement, et enveloppe tout. Puis les couleurs se découvrent et le paysage se reforme.



Ce travail personnel que je présente ici fait encore écho à l'environnement de brouillard qu'a réalisé Fujiko Nakaya en 1983 dans le site désertique de Canberra en Australie, intitulé *Foggy Wake in a Desert : An Ecosphere*. La sculpture de brouillard développe une « écosphère », due à une combinaison de milieux humide et de sec. Elle instaure un microclimat, qui favorise l'apparition de feuillages épais en zone désertique, et qui propose ainsi une nouvelle identité chromatique territoriale.

L'environnement de brouillard qu'elle a réalisé en 1994 au Musée de la neige et de la glace de Ukichiro Nakaya au Japon peut également être évoqué ici. La construction est intitulée *Jardin de Moraine du Glacier du Groenland*. Le propos est cependant plus complexe, du fait d'un fonctionnement symbolique élargi. L'artiste installe, dans le jardin du Musée, des roches prélevées au Groenland. Il s'agit de pierres de moraine de couleurs variées. Ce sont des roches issues d'un site que

son père, glaciologue, avait exploré. Ce déplacement de matériaux, d'un site source dans un espace « cadre » du Musée fait référence aux *non sites* que le landartiste Robert Smithson (qui figure d'ailleurs pour Nakaya comme l'un des artistes de référence) a conceptualisés dans les années 1970, avec sa proposition manifeste d'une « dialectique entre le site et le non site ». La symbolisation du site source passe par les matériaux et le milieu. Nakaya installe dans le site architectural du Musée une plage de pierres et elle construit, avec son dispositif de buses, un environnement de brouillard. Il s'agit donc de l'exemplification (plus qu'une simple évocation par voie de représentation) d'un milieu de culture, matériologique, chromatique et météorologique (ou atmosphérique). Elle délivre quelques-unes des notes de couleurs du site d'origine, suivant une fonction mémoire qui permet d'impliquer dans les épreuves du *non site* des expériences du *site*, en rappel des visites qu'elle a effectuées sur le site et en souvenir des études de son père au Groenland : « si seulement je pouvais faire revivre ne serait-ce qu'une parcelle de ces paysages », écrit-elle à ce sujet²⁸. La dialectique opère sur le plan chromatique, et nourrit l'exercice de fiction paysagère. Une fiction introduite par une « friction » de terrain, puisque le site est livré à l'expérience du visiteur, un visiteur aux prises avec les motifs de « dé-différenciation » qu'introduit le brouillard et avec les régimes de tensions entre l'intensif et le réflexif qu'ils introduisent.

Le *Jardin de Moraine du Glacier du Groenland* de Nakaya est sur le modèle du *Désert rouge* d'Antonioni. Des couleurs rouges dans l'intimité de l'étendue chaotique de terre (en tension avec les schèmes classiques du jardin japonais) ; des couleurs roses et grises dans le milieu de brume.

A ces extérieurs roses répondent des intérieurs rouges. C'est le titre d'un tableau célèbre de Matisse, *Grand intérieur rouge*, peint en 1948²⁹. Il modélise d'une certaine manière les scènes dans la cabane rouge du film d'Antonioni (nous savons qu'Antonioni s'intéressait tout particulièrement à la peinture de Matisse, et avait d'ailleurs échangé avec le peintre). La couleur dilue les formes, elle devient espace ; et elle fait de l'image une « image dialectique ». Une « couleur-fard » qui maquille le dessin, une « couleur-sujet » qui « supporte tout l'événement d'image » (suivant l'expression de Didi-Huberman³⁰). Sur un plan strictement chromatique, *L'atelier rouge* (1911) fait écho à la dialectique que met en œuvre Antonioni, entre le rouge et le rose, entre les couleurs issues du noir (il faut là encore passer par le noir ; ce à quoi nous invite le tableau *Porte-fenêtre à Collioure*, peint en 1914, avec son écran noir central qui retourne le sujet vers l'opacité de la peinture) et les couleurs issues du blanc (à défaut de toiles blanches, il n'y a que des peintures roses dispersées aux quatre coins de *L'atelier rouge*).

La question de l'atelier est très présente dans le film d'Antonioni. La séquence rose est une histoire dans l'histoire, l'histoire que Giuliana invente pour son fils, une histoire qu'elle raconte assise sur le lit dans la chambre³¹. En écho, la scénographie choisie par Matisse, qui déploie sur les murs rouges de *L'atelier* des « pauses » en roses qui évoquent les modèles de tableaux et de

²⁸ Fujiko Nakaya, *Fog, brouillard*, dir. Anne-Marie Duguet, Paris, Editions Anarchive, 2012, p. 217.

²⁹ Clotilde Simond, de son côté, met en correspondance, autour de la « fonction structurante » de la couleur, un autre tableau de Matisse, *La Desserte rouge* (1908), avec une scène du film *Le Désert rouge* d'Antonioni, celle où Corrado et Giuliana rendent visite à la femme de l'ouvrier (Clotilde Simond, « La desserte rouge, Michelangelo Anonioni : *Le Désert rouge* », *La couleur en cinéma*, dir. Jacques Aumont, Paris, Cinémathèque française, Milan, Mazzotta, 1995, p. 24).

³⁰ Didi-Huberman déclare ceci à propos d'une *Crucifixion avec Saint-Bernard et une moniale* d'un anonyme allemand, du XIVe siècle. Il ajoute : « Elle [la couleur] est un nœud de tension, mais en même temps elle manifeste tout un *travail* de figurabilité dans lequel l'omission du corps décrit indique la force d'une intense condensation, et laisse dans la couleur un vestige *déplacé* de la chair. C'est aussi la couleur d'un étonnant compromis, dans lequel l'alternative – ou bien le corps, ou bien sa plaie – est dépassée au profit de quelque chose qui *couvre* (un pigment (...)) et qui *ouvre* en même temps. Ici la couleur tout ensemble recouvre et jaillit » (Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Les Editions de Minuit, 1990, p. 246). Nous pourrions, à partir de ce propos, éclaircir le fonctionnement symbolique de la couleur dans la scène de la cabane, dans cet espace où tout à la fois le corps se retranche et se retire, se love et se blesse.

³¹ Celui-ci lui demande clairement une histoire *inventée* ; l'*invention* se substitue ainsi à l'*imitation* ; l'histoire *inventée* passe ici par l'*invention d'une couleur*, le rose.

sculptures de 1906-1908, des femmes nues en mouvement, debout, couchées ou lovées sur des plages : *Le luxe I* (1907), *Pastorale* (1906), le bronze *Nu couché (Aurore)*, *Baigneuses à la tortue* (1908). On peut même se demander si le rose ne se situerait résolument du côté de l'*invention* ; alors que le rouge se référerait, quant à lui, à l'*imitation*.

Le *rose* est alors un contrepoint du rouge. Dans *L'atelier rouge* de Matisse, il constitue une pause dans le *rouge*. Les toiles roses peuvent ici se comprendre comme des ouvertures, des trouées dans la « muraille de peinture » (Matisse écrivait à André Rouveyre, en 1942, qu'il voulait « faire de la peinture avec des briques »³²). Elles peuvent tout autant se reconnaître comme des nuages. La plage de sable rose du *Désert rouge* d'Antonioni, c'est un nuage. Ce n'est pas « une ombre au tableau », c'est un nuage rose.

Ces tensions entre le rouge et le rose, entre les intérieurs rouges et les échappées roses sont travaillées par des artistes qui problématissent la couleur, et qui interrogent plus précisément la notion de *lieu de couleur*.

Dans son installation *Une chambre de cire pour la montagne* (Musée du Canigou, 2000), Wolfgang Laib mobilise la matière (la cire) et la lumière pour mettre en tension des couleurs : suivant le moment de la journée et le temps qu'il fait, des rouges sombres et des roses lumineux, des bruns et des jaunes clairs. Il creuse une grotte, non pas pour « rejouer » la scène de Platon, mais plutôt pour tendre les deux registres des couleurs nées-du-noir (les zones obscures de la grotte) et des couleurs nées-du-blanc (la trouée), et en vue de livrer l'espace à l'expérience du visiteur³³. Et c'est une expérience qui n'est pas seulement couleur ; les parois de cire étendent le registre des sollicitations sensorielles, par la sollicitation du toucher, doux, caressant, et par la dispersion d'un parfum suave. Cette pièce évoque la sculpture *1 m³ de beauté* que Fabrice Hybert a réalisé en 2012, à la suite du *Mètre carré de rouge à lèvres* de 1981 ; c'est un cube, recouvert de rouge à lèvres qui appelle autre chose que le regard.

C'est enfin autour d'une même conception du *lieu de couleur*, que l'on peut mettre en correspondance la construction architecturale de Laib et les espaces couleurs du film d'Antonioni. Les visiteurs de la *Chambre de cire* et les occupants de la cabane du film « en voient de toutes les couleurs », tous les sens en éveil. Pour dire, que dans ces différents territoires d'expériences les dialectiques couleurs ne cessent d'opérer, au plus près des régimes de tension qui passent du visage au corps, du corps à la barre de seuil, du cadre de mur au décor et puis du pas de porte au site tout entier.

Conclusion

Le Désert rouge est rouge et rose, dans la mesure où le rouge se reconnaît comme une couleur « née-du-noir » et le rose une couleur « née-du-blanc », dans la mesure où les territoires des rouges et des roses sont soumis aux régimes de tensions entre l'intensif et le réflexif, et dans la mesure où, reconnues comme des polarités, le rouge et le rose, livrés à l'expérience des lieux, donnent forme à un domaine large de couleurs : rouille, ocre rouge, ocre jaune, ocre rose, blanc sale, gris, etc. Finalement, « désert rouge » se comprend comme un milieu de couleurs « dé-différencié », un « espace quelconque » qui échappe à tout paradigme figé une fois pour toutes, un espace animé par

³² Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1989, p. 189.

³³ De son côté, Georges Rousse mobilise les artifices de construction classique de la représentation (la perspective centrale, le voile intersecteur) pour réaliser un dessin d'ordre architectural ou environnemental et en vue d'assurer une capture photographique qui met en déroute le dessin au profit de la couleur, qui fait de ce *dessein* un propos couleur. Les photographies (peut-on les appeler des « images » ?) réfèrent à une expérience spatiale ou scénographique couleur.

cette « syncope du sens » que Roland Barthes reconnaissait dans le cinéma d'Antonioni, et qui rejoint la voie poétique d'une singularité chromatique, d'une couleur d'invention. Antonioni assortit à la fiction construite cet exercice d'invention de la couleur.