



**HAL**  
open science

# **Extinctions, incandescences : des vibrations antonioniennes à la surface du territoire indéterminé de Tariq Tegua (sur Inland, 2008)**

Damien Angelloz-Nicoud

## **► To cite this version:**

Damien Angelloz-Nicoud. Extinctions, incandescences : des vibrations antonioniennes à la surface du territoire indéterminé de Tariq Tegua (sur Inland, 2008). Antonioni et après ? La postérité de Michelangelo Antonioni dix ans après sa disparition, Buyer Véronique; Zabunyan Dork; Droin Nicolas; Angelloz-Nicoud Damien, Sep 2017, Saint-Denis, France. <hal-05294536>

**HAL Id: hal-05294536**

**<https://hal.science/hal-05294536v1>**

Submitted on 24 Nov 2025

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.



HAL Authorization

## *Extinctions, incandescences : des vibrations antonioniennes à la surface du territoire indéterminé de Tariq Tegua (sur Inland, 2008)*

*Inland* (2008) de Tariq Tegua semble débiter là où se terminent certains films de Michelangelo Antonioni, dans l'éclat d'un éther brûlant. Le terre est réduite à une bande ocre, comme traversée par l'intensité d'une force rythmique et plastique soulevant une poussière éblouissante. Le désert advient alors comme une surface vibratile où fusent çà et là les lignes abstraites de pylônes à haute tension.

Les combustions finales de *Eclipse* (1962), de *Zabriskie point* (1970) ou d'*Identification d'une femme* (1982) opéraient pareillement une pulvérisation des films vers l'illimité<sup>1</sup>. *Inland* (2008), film pris entre deux embrasements comparables, semble naître et se dissoudre dans un territoire indéfini, comme contaminé par cette puissance de radiation antonionienne. Dans un article justement intitulé « Plus de lumière », Stéphane Bouquet évoque bien à quel point :

« très peu [de cinéastes] furent possédés par cette pulsion constante de tout réduire à un évènement de faisceaux brillants. [...] Tout à la fin est voué à redevenir cette forme première et étrange dont Antonioni [...] sait très bien qu'elle est en même temps matière sans masse (les photons) et effet ondulatoire<sup>2</sup> ».

Le film reste comme béant devant ce trop-plein lumineux, «cette fonte, ce dégel, cette débacle<sup>3</sup>» qu'évoquait Jean Narboni à propos des films de Roberto Rossellini. Chez Antonioni, ces moments d'intensité lumineuse<sup>4</sup> prolongent et déplacent par de nouvelles formes pratiques les éblouissements des personnages-spectateurs rosseliniens. Le phénomène atteint la matière même du film (et non plus tel ou tel individu), il est contemplé pour lui-même, comme un nouvel ensemble à explorer, qui se reconstitue paradoxalement sous nos yeux dans le mouvement même de sa déflagration (la séquence finale de *Zabriskie point*, par exemple). Pour reprendre la terminologie deleuzienne, on passe d'une dimension « optique » à une autre, plus géographique ou géologique. Chez Antonioni, ce foyer incandescent peut se solidifier : le volcan s'élargit à l'île (*L'avventura*), la menace nucléaire semble s'étendre et reconfigurer un quartiers entier (*L'éclipse*). La caméra

---

<sup>1</sup> On retrouve dans ces trois fins l'idée d'une atomisation du film autour d'un point lumineux : un gros plan sur un réverbère (*L'Eclipse*), l'implosion d'une maison (*Zabriskie point*) ou encore une planète en fusion (*Identification d'une femme*). Nous pourrions également évoquer les moments illuminés de nombreux projets non réalisés, ou même l'apparition inopinée de nappes colorées dans *Le Mystère d'Oberwald* (1980).

<sup>2</sup> Stéphane BOUQUET, « Plus de lumière », *Cahiers du cinéma*, mai 2004, Numéro hors série, n° 590, p. 94.

<sup>3</sup> Jean NARBONI, « La robe sans couture », in *Roberto Rossellini*, Paris, Editions des Cahiers du cinéma et de la Cinémathèque française, p. 61.

<sup>4</sup> On pourrait sans doute pour *Inland* parler d'« images optiques et sonores pures » pour reprendre une nouvelle fois la terminologie deleuzienne, même si l'article de Jacques Rancière s'évertue à nuancer cette perspective, cf Jacques RANCIÈRE, « *Inland* », *Trafic*, hiver 2011, n° 80.

observe le développement de décors comme un processus naturel où la matière se développe de façon exponentielle, tandis que les humains semblent s'évanouir dans un trou noir<sup>5</sup>.

Dans le cinéma d'Antonioni, le corollaire indissociable de ces conflagrations se retrouverait donc dans ces images hermétiques, violentes autant qu'inertes, qui parsèment par exemple son recueil de nouvelles *Un bowling sur le Tibre*<sup>6</sup>. *Inland* possède justement une telle image, point aveugle sur lequel le spectateur vient buter. C'est une ombre minuscule, maintenue entre ciel et terre, noyée dans une étendue verdoyante et qui se révélera progressivement être un pendu. Cette tâche à peine perceptible est un détail *a priori* anodin, mais qui, devenant figure humaine, polarise l'image, en change progressivement le sens, y instille le trouble, puis l'horreur. Elle fait dévier la portée de ce plan au premier abord bucolique. Le plan revient, lancinant, telle une unité refermée sur elle-même qui dérive à l'intérieur du film, un îlot autarcique, irréconciliable à l'ensemble.

D'autres visions au statut indéterminé se répètent ainsi dans *Inland*, en suspens, flottantes, disponibles à toutes les potentialités. Il s'agit pour le cinéaste d'accueillir les signes du réel sans jamais trancher ou infléchir dans un sens ou un autre. Des pans entiers se détachent ainsi de ce film fracturé, miné par les contrastes et les dissensions. Ces visions se constituent comme autant de blocs autonomes qui font résonner le film d'une inquiétude sourde<sup>7</sup>. C'est ce qu'Alain Bonfand décrivait très justement dans son ouvrage *Le cinéma saturé* à propos du cinéma d'Antonioni :

« il y a dans ces images cette sensation que quelque chose est prêt à en surgir, qu'un récit s'est insinué et grossit dans l'image comme une tumeur. Le malaise ne tient pas seulement à l'image mais à un 'tout indécomposable' qui s'étend en une durée qui la pénètre, en détermine l'essence véritable<sup>8</sup> ».

Le trouble naît d'une incertitude persistante, de l'immobilité, du retour de cette figure qui pourtant jamais ne se précise : l'identité de l'homme d'*Inland* n'est jamais dévoilée, pas plus que la

---

<sup>5</sup> Notons également que cette idée de « foyer incandescent » semble également repris par d'autres cinéastes de cette époque : Federico Fellini par exemple dans ses films *Bloc-notes d'un cinéaste* ou *Satyricon* (1969) illuminera par divers coups de projecteurs une galerie de visages humains ou sculptés. De sorte qu'une énergie irradiante semble transiter d'un corps prodigieux à l'autre. *L'Oedipe roi* (1967) de Pier Paolo Pasolini est également régulièrement inondé par la puissance éclatante d'un soleil tout puissant.

<sup>6</sup> Michelangelo ANTONIONI et Sibylle ZABRIEW, *Ce bowling sur le Tibre*, Paris, Editions Images modernes, Inventeurs de formes, n° 4, 2004.

<sup>7</sup> Cette sensation d'enlèvement se retrouve encore dans les nombreuses visions de chantiers à l'abandon d'*Inland*, qui sont dignes de la dernière séquence de *Eclipse*. Les personnages de *Rome plutôt que vous* (2006), le précédent film du cinéaste dont le titre renvoie justement à l'Italie, parcourent également un pays à l'arrêt. Les longues traversées muettes des protagonistes sont ainsi vécues, comme chez le cinéaste ferrarais, sur le mode du constat et d'une progressive catatonie. Ces parcours évoquent ces lignes de Gilles Deleuze dans *L'image-temps* : « Et l'art d'Antonioni ne cessera de se développer dans deux directions [...] Tantôt c'est la banalité quotidienne, tantôt ce sont des circonstances exceptionnelles ou limites » in Gilles DELEUZE, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, Critique, n° 49, 1985, p. 12.

<sup>8</sup> Alain BONFAND, *Le cinéma saturé : essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris, Presses universitaires de France, Epiméthée, 2007, p.103.

motivation de son geste. Cet événement renforce encore la tension du film et constitue le « ciment d'une énigme<sup>9</sup> », un angle mort autour duquel s'accumulent divers débris.

Le film de Tegua apparaît soumis à une sorte de balancement arythmique qui le fait osciller entre des irrptions lumineuses et d'autres moments au bord de l'exténuation visuelle. Mais ces moments d'extinction sont, paradoxalement, régulièrement innervés par l'énergie des corps et de la parole : ce sont les discussions des intellectuels dans un local obscur, l'apparition de réfugiés se précipitant dans la nuit, les foyers de révoltes qui alternent avec les explosions de joie, les danses, les chants ou les corps enlacés dans les rocailles. Le cinéaste décrit lui-même ce mouvement pendulaire dans son entretien avec Fabienne Duszynski et Catherine Ermakoff :

« On ne peut pas me reprocher, comme j'ai pu parfois l'entendre, de montrer une Algérie dépressive. Non, l'Algérie que je montre est contrastée, elle est rythmée, à deux temps, comme le hip-hop. [...] Il y a toujours ces deux pôles, le solaire et le mélancolique, solidaires l'un de l'autre, et qui ne cessent de s'entrelacer à l'intérieur du film<sup>10</sup> ».

*Inland* naît effectivement d'un « entre-deux », une période de transition politique, faisant directement suite aux affrontements d'une guerre civile qui elle aussi semble sans fin. Elle laisse derrière elle un peuple hagard et défait, encore saisi par la stupéfaction, vagues silhouettes fantomatiques qui traversent des régions meurtries par les stigmates d'une violence aveugle, dont personne ne semble en comprendre les tenants et les aboutissants.

Ce brouillage politique et cette irrésolution ne manquent pas d'évoquer plus spécifiquement l'un des films d'Antonioni, *Profession reporter* (1975), qui affleure progressivement à travers une série de miroitements référentiels. C'est, tout d'abord, un même soleil de plomb qui écrase les deux protagonistes principaux de toute son indifférence. Puis ce sont les mêmes blocs nus et désolés des cases dans des villages fantômes, une Jeep d'un bleu comparable (et elle aussi ensablée) ou encore d'énigmatique gestes lancés par des nomades évanescents. Ces évocations sont autant de résurgences semblables à quelques mirages antonioniens et qui semblent aussitôt se dissiper pour se déporter quelques plans plus loin. Mais par-delà ces scintillements, d'autres trafics plus souterrains s'opèrent bel et bien d'un film à l'autre, dans la coïncidence de ces deux territoires cinématographiques.

Dans *Inland*, le topographe Malek est ainsi envoyé dans une zone désertifiée pour y faire des relevés en vue d'un raccordement électrique. Comme le note bien Cyril Neyrat, « la mission bienfaitrice est aussi une entreprise de domestication, il s'agit de rapprocher ces marges insoumises

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.102.

<sup>10</sup> Fabienne DUSZYNSKI et Catherine ERMAKOFF, « Le mélancolique et le solaire: Entretien avec Tariq Tegua », *Vertigo*, 2012, vol. 43, n° 2, p. 64.

du centre étatique<sup>11</sup> ». A ce tracé schématique de la planification officielle qui conforme une première vision du territoire, Tegua, tout comme son personnage, oppose une observation obstinée de traces, de signes, des indices qui redéfinissent d'autres cartographies du possible, décentrées celles-ci.

De toutes ces lignes contradictoires, Malek constitue donc une sorte de point névralgique itinérant, animé par un mouvement toujours plus centrifuge. Il opère des jonctions et emmagasine les données mais aspire toujours au lointain, au retrait, à l'effacement. Le topographe apparaît comme une sorte de surface neutre, passive, ou, selon les propres termes du cinéaste, une « membrane », « le lieu où résonne les alentours<sup>12</sup> ».

Il ne s'agit pas d'arpenter les contours de ce territoire immense qu'est l'Algérie pour en délimiter le périmètre, mais au contraire de tracer de nouvelles perspectives dans un monde où semble de prime abord s'affirmer, au gré des ruptures formelles, le constat d'un impossible raccordement. Le relief du film est donc accidenté, troué, grand ouvert. Il retranscrit avec une littéralité abrupte une société atomisée, où les autochtones apparaissent comme autant de particules disséminées dans le désert. Cette désagrégation permet cependant d'ouvrir des possibles, d'inédits agencements. Ces ruptures effritent le film mais tentent également, par les électrochocs d'associations libres, de sortir ce pays de sa torpeur, de lui donner de nouvelles configurations spatiales. A l'unification souhaitée par les autorités cadastrales, dont les limites et les frontières sont nettement établies, Tegua oppose donc un territoire contradictoire et mouvant, en constante redéfinition.

Dès les premiers plans, les pistes tracées dans le désert, les câbles ou les poteaux dessinent en effet un réseau enchevêtré de signes semblable à celui visible dans l'ouverture du *Désert rouge* (1965). Malek se borne à la simple mesure de ces linéaments et ne cesse de se heurter à ce monde indéchiffrable. Le panorama qui s'ouvre sous ses yeux participe, suivant le terme de la recherche doctorale menée par Nicolas Droin à propos d'Antonioni, bel et bien d'un effet de « dépaysement<sup>13</sup> » : le topographe arpente des régions méconnaissables, façonnées par les meurtrissures et devenues comme étrangères aux habitants eux-mêmes. Ces graduations indiquent autant de directions offertes au regard, maintenant par la désorientation qui en résulte une indécision tenace. Ces marques semblent inscrire à même la surface terrestre une sorte de

---

<sup>11</sup> Cyril NEYRAT, « La terre tremble », *Cahiers du cinéma*, avril 2009, n° 644, p. 11.

<sup>12</sup> Propos tenus lors d'une rencontre avec Jacques RANCIÈRE au Centre Pompidou, le 8 mars 2015.

<sup>13</sup> Nicolas DROIN, *Paysage et dépaysement dans l'œuvre de Michelangelo Antonioni: de « Blow Up » à « Identification d'une femme »*, Université Paris Nanterre, 2012.

signalétique abstraite, un « monde surcodé » pour reprendre l'expression de Céline Scemama-Heard dans son étude *Antonioni : le désert figuré*<sup>14</sup>.

Et pas plus que David Locke dans *Profession reporter*, Malek ne peut décoder ces signes : lorsqu'il découvre par exemple des giclures de sang dans le container qui lui sert de gîte, l'homme ne peut que les effacer, sans réaction spécifique, tout comme le personnage interprété par Jack Nicholson, écrasant une traînée rouge sur un mur de craie. Jamais la présence de ces traces ne sera explicitée dans le film, pas plus que son geste ou son absence d'émotion : la tâche est étalée, à l'image de cette irrésolution qui envahit ces deux égarés.

Tout comme David Locke, Malek traverse donc une série d'espaces « déconnectés », dans une trajectoire aléatoire et elliptique proprement antonionienne. C'est un paysage plombé, hermétique,

« où domine l'impression d'une exténuation du possible [...] une situation d'asphyxie politique et sociale dans laquelle sont pris les personnages [qui] contamine l'air qu'ils respirent, s'éprouve de manière atmosphérique. On a le sentiment d'évoluer avec les personnages dans un air raréfié<sup>15</sup> ».

Le géomètre peine à prendre consistance, c'est un grand corps déphasé qui nous fait éprouver l'inconfort de sa difficile présence au monde. Par-delà sa fonction de géomètre, nettement identifiée et à laquelle il semble se conformer avec un mélange de rigidité et de laconisme, on ne saurait appréhender ce personnage qu'à des signes extérieurs, purement physiques, qui s'inscrivent dans une sorte de dessèchement généralisé. Tout au long du film, il semble exsangue, atone, comme vidé de sa substance. Impassible, Malek porte sur son visage osseux la rudesse d'une guerre sans fin et l'usure qui en découle. Il apparaît lui-même, d'une certaine manière comme un bloc énigmatique qui se déplace à vitesse constante. Non pas le passeur de la fiction mais suivant le titre originel du film d'Antonioni, bel et bien un « passager » parmi les autres.

L'une des jonctions les plus nettes avec *Profession reporter* sème pourtant le trouble : Malek et Locke sont des personnages équivoques, ambiguës, dont le comportement déphasé crée le malaise. Ce sont deux inconnus en transit qui ne cessent très littéralement de brouiller les cartes, tous deux nimbés d'un halo de mystère qui s'épaissit au fur et à mesure de leur cheminement erratique.

A travers sa lentille, Malek se maintient ainsi toujours dans cet écart entre acteur et spectateur, dans la lignée de l'homme d'image David Locke. Le géomètre algérien ne cesse d'arpenter friches et périphéries pour rester toujours à la lisière des plans, « à moitié là » comme il

---

<sup>14</sup> Céline SCEMAMA-HEARD, *Antonioni: le désert figuré*, Paris, Editions l'Harmattan, L'art en bref, 1998, p. 12.

<sup>15</sup> Fabienne DUSZYNSKI et Catherine ERMAKOFF, « Le mélancolique et le solaire », *op. cit.*, p. 62.

le dit à la fin du film avec un étrange sourire, ou, pour reprendre une nouvelle fois les termes de Gilles Deleuze, comme « absent à lui-même<sup>16</sup> ».

Le plus remarquable, c'est également que ces trajectoires parallèles de Malek et Locke se trouvent toutes deux être détournées par deux énigmatiques jeunes femmes répondant au seul nom de « the Girl », qui enclenchent une fuite en avant ouverte à tous les possibles. Cette conjonction hasardeuse semble produire une disjonction dans le circuit du topographe et précipite une course aussi fiévreuse qu'immotivée<sup>17</sup>. L'alchimie de la rencontre ne nécessite pas d'explication préalable, elle est juste une condition au départ.

Comme le note Jacques Rancière :

La politique du topographe était de se déplacer lentement, de regarder, de mesurer, de tracer des lignes. Elle est tout d'un coup déviée par une autre ligne. Malek désormais ne mesurera plus rien. Il entrera au contraire dans le non-mesurable. Il adopte un rythme nouveau et une nouvelle manière de se mouvoir. Il ne fera plus que consommer des véhicules et dévorer à toute vitesse des espaces désertiques pour se diriger vers une pure ligne abstraite, la frontière du Sud<sup>18</sup>.

Deux âmes errantes sont ainsi mises en présence, à la fois étrangères l'une à l'autre mais pareillement mutiques et désorientées. Pas plus que le personnage incarné par Maria Schneider, la jeune immigrée d'*Inland* n'a d'assignation bien définie, d'identité ou de nationalité. C'est un être sans attache, qui ne cesse lui-même d'osciller, tiraillé entre le désir de partir et celui de rester.

De manière inexplicée, Malek s'écarte du but assigné et ne cessera de tracer sa propre ligne de fuite dans la vitesse de ce « faux final » où les corps finissent par se confondre. On passe ainsi de la désertification à la désertion. Aux moments de latences, de stases, la dernière séquence d'*Inland* oppose un pur mouvement de précipitation, mais cette concentration aboutit au même évanouissement que l'étirement final du film d'Antonioni. La jeune femme, cette « altérité ressemblante », ouvre sur un ailleurs qui permet de repousser toujours plus loin les frontières du territoire jusqu'à la dissolution de celui-ci, dans une indistinction abrasive.

De nouveau, le paysage se fait lui-même modulation, retranscrit l'amplitude d'un souffle qui fait voler en éclat les limites entre corps et espace, dans un processus d'abstraction hypnotique. Dans son sillage, l'image tout entière se fait atmosphérique : le film est comme précipité vers la

---

<sup>16</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma 2 : L'image-temps*, op. cit., p. 17. Tout comme Locke, le topographe retourne chez celle qu'on suppose être son ancienne femme, sans plus de précision : ces hommes demeureront tout deux étrangers à leur propre foyer.

<sup>17</sup> Un mouvement qui peut faire écho aux propos de Suzanne Liandrat-Guigues dans son ouvrage *Modernes flâneries du cinéma*, Le Havre, Editions De l'incidence, 2009, p. 70 à propos du cinéma de Michelangelo Antonioni : « il se produit une désintégration des ressorts dramatiques au profit d'une sorte d'intégration des éléments habituellement distincts de l'image visuelle et sonore pour ne former qu'une unique substance transitoire, un bloc continu de sensations insolites dans une modulation indéfinissable. »

<sup>18</sup> Jacques RANCIÈRE, « *Inland* », op. cit., p. 77.

désintégration par la saturation de lumière et de vitesse. Les figures, les matières, les volumes ou les reliefs sont comme fondus dans cette chaleur. C'est sur cette ligne d'horizon confuse, dans le suspens de ce sable étincelant qu'apparaît le plus clairement l'esthétique d'Antonioni, comme le décrit justement Thierry Jousse dans un article consacré au maître italien :

« C'est bien de cela qu'il s'agit, de ces états gazeux, quelque part entre l'air et l'eau, de ces moments d'évaporation, d'évanouissement, de dissolution, plus favorables à la captation d'un monde d'infra-sensations, d'infra-émotions trop subtiles pour notre perception quotidienne ou notre goût toujours trop prononcé pour la psychologie. La frontière entre le personnage et le monde qui l'entoure s'estompe littéralement<sup>19</sup> ».

D'*Inland* à *Profession reporter*, on pourrait dire que les deux films, de manière troublante, semblent par moments se regarder face-à-face, jusqu'à opérer un saisissement comparable à celui de Locke face à Robertson. Le rapprochement de certaines images des deux films peut créer un étrange effet de ressemblance, qui conduit à une forme d'indifférenciation.

Cette série d'évocations nous fait littéralement cheminer vers le cinéma d'Antonioni, tissant une sorte de réseau que l'on pourrait suivre à la trace. Ces images se constituaient ainsi comme autant une série de bornes, de « points relais » entre les deux œuvres. Tout comme le topographe Malek ou Tegua lui-même, nous serions donc tentés de sonder ce territoire cinématographique pour y chercher des indices, traces ou résurgences fantomatiques qui tisseraient une cartographie de ce que Fabienne Costa appellerait un « terrain d'entente<sup>20</sup> » entre les deux œuvres.

Mais la littéralité de tels renvois apparaît d'une certaine façon comme un leurre. Passer d'un film à l'autre par le biais de ces images, dans une circulation permanente, conduit ainsi à une sorte de confusion : toutes les pistes semblent conduire à des impasses, tant l'influence antonionienne est elle-même nomade à l'intérieur du film. Antonioni semble à la fois omniprésent et insaisissable, on ne cesse de perdre sa trace et de le retrouver, inopinément, au détour d'un plan. Il y a un mouvement de relance, jusqu'à la déperdition dans le jeu des échos et des correspondances. Les références n'apparaissent ainsi jamais figées : mobiles, elles traversent plutôt le film, au même titre que ces migrants dont les figures se dessinent provisoirement avant de s'estomper.

Un mouvement commun fait bifurquer les protagonistes, les mène à l'errance et, faute de clôture, ouvre les deux films vers l'indistinct et l'infini. C'est comme si le cinéma d'Antonioni avait croisé la route de celui de Tegua, et, le traversant de part en part, l'avait à son tour fait dévier. *Inland* est comme emporté, déporté par la force de ce « champs magnétique<sup>21</sup> » antonionien.

---

<sup>19</sup> Thierry JOUSSE, « Antonioni, l'homme invisible », *Cahiers du cinéma*, septembre 1992, n° 459, pp. 45-49.

<sup>20</sup> Fabienne COSTA, *Devenir corps: passages de l'œuvre de Fellini*, Paris, Budapest et Torino, L'Harmattan, 2003, p. 23.

<sup>21</sup> Il s'agit ici d'une reprise du titre d'un article d'Eric Vidal consacré à *Inland* : « Champs magnétique », *La pensée de midi*, mars 2009, n° 29, pp. 208-211.

C'est sans doute ce qui donne ce sentiment d'un horizon commun, d'une « coprésence ». Les deux territoires cinématographiques et plastiques finissent par se superposer, se confondre à certains moments. Et cette « zone indéterminé » qui sert de frontière poreuse, intangible entre *Inland* et *Profession reporter* semble elle-même constamment se redéfinir, mouvante et incertaine.

Plus qu'un détour de cette zone extra-filmique, de cette sorte de « territorialité » partagée, il s'agit ainsi de voir comment les deux films se constituent comme deux tracés fulgurants et parallèles. *Profession reporter* ne cesse d'être présent de manière latente, il affleure à la surface d'*Inland* et surgit inopinément dans l'une ou autre de ces scintillements, de ces moments d'irruptions. Elles permettent de suivre le cheminement d'un film à l'intérieur de l'autre comme si le film d'Antonioni était bel et bien le passager (peut-être clandestin<sup>22</sup>) d'*Inland*.

Le cinéma d'Antonioni reviendrait donc dans ce film de 2008 sous la forme d'une pure vibration, « indifféremment couleur, lumière, éclat, son, chaleur ou plaisir, frisson ou souffrance<sup>23</sup> » selon les termes de Jean-Louis Comolli. Le référence se constituerait en répliques, à la manière d'une secousse sismique. Les cinémas de Michelangelo Antonioni et de Tariq Teguia semblent animés par un même tremblement en surface, une même propension à saisir la « palpitation du monde<sup>24</sup> » pour ouvrir sur de nouveaux horizons poétiques, plastiques, politiques, de « pures espaces de perception » comme le dirait Cyril Neyrat, qui semble dans sa critique publiée à la sortie d'*Inland* capter au plus près l'atmosphère indéfinissable qui surgit au cœur des films du maître italien :

« Ne pas montrer : effacer. Couper les lignes de la communication, de la signification. Faire monter dans le plan l'opacité sensorielle d'un espace-temps désorienté, rendu au possible. Qu'est-ce qui efface ? Une certaine manière de faire vibrer l'air, trembler la terre et le ciel<sup>25</sup> ».

DAMIEN ANGELLOZ-NICOUD

Communication effectuée dans le cadre du colloque international *Antonioni et après ?*, co-organisé par Véronique Buyer, Nicolas Droin, Dork Zabunyan et Damien Angelloz-Nicoud, (ESTCA, Université Paris 8), 28 et 29 septembre 2017

---

<sup>22</sup> Une référence au titre anglais du film, *The Passenger*. Il faut également préciser qu'à cette étape de notre recherche, aucun des entretiens de Tariq Teguia que nous avons pu consulter ne se référait directement à Michelangelo Antonioni.

<sup>23</sup> Jean-Louis COMOLLI, « Deserto Rosso », *Cahiers du cinéma*, octobre 1964, n° 159.

<sup>24</sup> Thierry JOUSSE, « Antonioni, l'homme invisible », *op. cit.*, p. 49.

<sup>25</sup> Cyril NEYRAT, « La terre tremble », *op. cit.*, p. 11.

## BIBLIOGRAPHIE

- ANTONIONI Michelangelo et ZABRIEW Sibylle, *Ce bowling sur le Tibre*, Paris, Éditions Images modernes, Inventeurs de formes, n° 4, 2004.
- BONFAND Alain, *Le cinéma saturé : essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris, Presses universitaires de France, Epiméthée, 2007.
- BOUQUET Stéphane, « Plus de lumière », *Cahiers du cinéma*, mai 2004, Numéro hors-série, n° 590.
- COMOLLI Jean-Louis, « Deserto Rosso », *Cahiers du cinéma*, octobre 1964, n° 159.
- COSTA Fabienne, *Devenir corps : passages de l'œuvre de Fellini*, Paris, Budapest et Torino, Éditions L'Harmattan, 2003.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, Critique, n° 49, 1985.
- DROIN Nicolas, *Paysage et dépaysement dans l'œuvre de Michelangelo Antonioni : de « Blow Up » à « Identification d'une femme »*, France, Université Paris Nanterre, 2012.
- DUSZYNSKI Fabienne et ERMAKOFF Catherine, « Le mélancolique et le solaire : Entretien avec Tariq Tegui », *Vertigo*, 2012, vol. 43, n° 2, p. 60, doi:10.3917/ver.043.0059.
- JOUSSE Thierry, « Antonioni, l'homme invisible », *Cahiers du cinéma*, septembre 1992, n° 459, pp. 45-49.
- LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *Modernes flâneries du cinéma*, Le Havre, Éditions De l'incidence, 2009.
- NARBONI Jean, « Robe sans couture », in *Roberto Rossellini*, Paris, Éditions des Cahiers du cinéma et de la Cinémathèque française, 1989, pp. 61-69.
- NEYRAT Cyril, « La terre tremble », *Cahiers du cinéma*, avril 2009, n° 644, pp. 10-11.
- RANCIÈRE Jacques, « Inland », *Trafic*, hiver 2011, n° 80.
- SCEMAMA-HEARD Céline, *Antonioni : le désert figuré*, Paris, Éditions L'Harmattan, L'art en bref, 1998.
- VIDAL Éric, « Champs magnétique », *La pensée de midi*, mars 2009, n° 29, pp. 208-211.