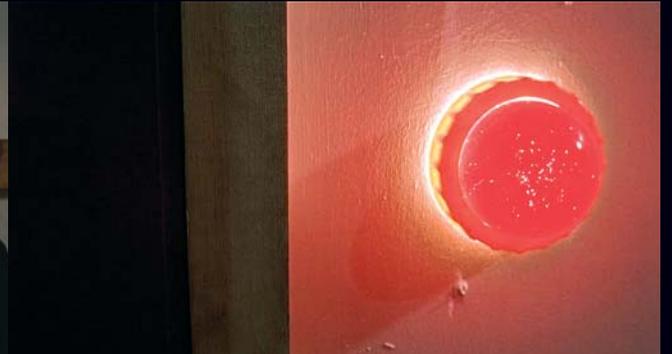


LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

MICHELANGELO ANTONIONI

Blow-Up



MODE D'EMPLOI

Le déroulé de ce livret suit la chronologie du travail mené par les enseignants avec les élèves.

Les premières rubriques, plutôt informatives, permettent de préparer la projection.

Le livret propose ensuite une étude précise du film au moyen d'entrées variées (le récit, la séquence, le plan...), ainsi que des pistes pédagogiques concrètes permettant de préparer le travail en classe.

Des rubriques complémentaires s'appuyant notamment sur des extraits du film sont proposées sur le site internet :

www.lux-valence.com/image.



Directeur de la publication : Véronique Cayla.

Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél.: 01 44 34 34 40.

Rédacteur en chef : Simon Gilardi, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel.

Rédactrice du dossier : Amélie Dubois.

Conception graphique : Thierry Célestine.

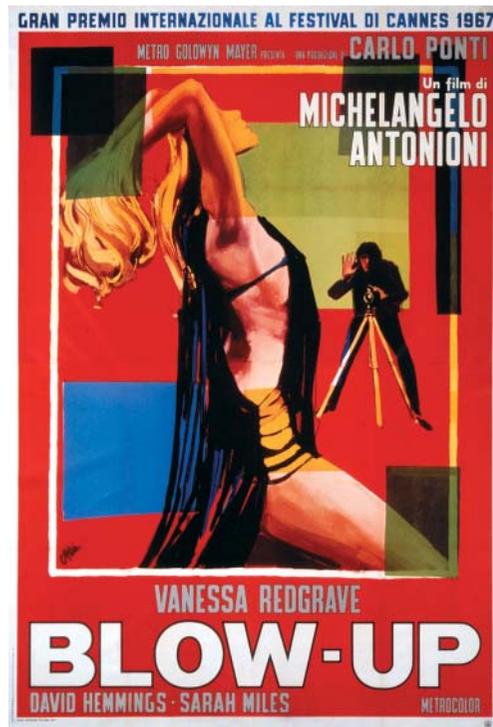
Conception (juin 2010) : Centre Images, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre
24 rue Renan – 37110 Chateau-Renault – Tél.: 02 47 56 08 08. www.centreimages.fr

Achévé d'imprimer : septembre 2010

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur	2
Un peintre moderne	
Acteur	3
Profession : acteur	
Genèse	4
Made in London	
Contexte	5
Découpage séquentiel	6
Analyse du récit	7
Contretemps	
La séance	
Genre	8
Au-delà des genres	
Inclassable	
Mise en scène	10
Le principe de l'incertitude	
Mise en abyme	
Analyse de séquence	12
Vers la surface	
Digression ?	
Analyse de plan	14
Trompe-l'œil	
Un autre plan	
Figure	15
La disparition	
Pièges	
Point technique	16
Décors	
Filiations	17
Suivez mon regard	
Pistes de travail	18
Atelier	19
Déclinaisons picturales	
Lecture critique	20
L'ère du soupçon	
Sélection vidéo et bibliographie	

FICHE TECHNIQUE



Affiche italienne d'Ercole Brini

Blow-Up

Grande-Bretagne, 1967

<i>Réalisation :</i>	Michelangelo Antonioni
<i>Scénario :</i>	Michelangelo Antonioni et Tonino Guerra d'après la nouvelle <i>Les Fils de la vierge</i> de Julio Cortázar Edward Bond
<i>Dialogues :</i>	
<i>Directeur de la photographie :</i>	Carlo di Palma
<i>Montage :</i>	Michelangelo Antonioni et Frank Clarke
<i>Musique :</i>	Herbie Hancock, The Yardbirds
<i>Costumes :</i>	Jocelyn Rickards
<i>Décors :</i>	Assheton Gorton
<i>Photographies murales :</i>	John Cowan
<i>Production :</i>	Bridge Films (Carlo Ponti) pour la Metro Goldwyn Mayer Les Grands Films Classiques
<i>Distribution (2010) :</i>	1 h 50
<i>Durée :</i>	35 mm, couleurs, 1:1,85
<i>Format :</i>	d'avril à août 1966
<i>Tournage :</i>	
<i>Sortie française :</i>	mai 1967
Interprétation	
<i>Le photographe, Thomas :</i>	David Hemmings
<i>La femme du parc :</i>	Vanessa Redgrave
<i>Le peintre, Bill :</i>	John Castle
<i>La compagne de Bill :</i>	Sarah Miles
<i>La jeune fille blonde :</i>	Jane Birkin
<i>La jeune fille brune :</i>	Gillian Hills
<i>L'éditeur, Ron :</i>	Peter Bowles

SYNOPSIS

Après avoir passé la nuit dans un asile pour clochards, Thomas, un photographe professionnel, rentre à son studio où des mannequins l'attendent pour des séances de photos de mode. Plus tard dans la matinée, il erre dans un parc où il photographie un couple. La jeune femme le repère et lui demande le négatif. Thomas refuse. De retour à son studio, il est rattrapé par l'inconnue qui tente à nouveau de récupérer la pellicule : il lui en donne une autre. Plus tard, en observant et en agrandissant ses tirages des photos du parc, Thomas découvre caché dans les buissons un homme armé d'un revolver puis le cadavre d'un autre homme. La nuit tombée, il retourne au parc où il découvre le mort. En rentrant chez lui, il constate que son studio a été cambriolé et que toutes ses preuves ont disparu. Lorsqu'il revient au petit matin sur le lieu du crime, le corps n'est plus là. Son attention se porte alors sur une partie de tennis sans balle ni raquettes, mimée par des clowns.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

Michelangelo Antonioni

- 1943 à
1947 : *Les Gens du Pô* (*Gente del Po*)
1948 : *N.U.*
1949 : *Le Mensonge amoureux*
(*L'Amorosa Menzogna*)
1950 : *Chronique d'un amour*
(*Cronaca di un amore*)
1952 : *Les Vaincus* (*I Vinti*)
1953 : *La Dame sans camélias*
(*La Signora senza camelia*)
1953 : *Tentato suicidio*
(Épisode du film à sketches
L'Amore in città)
1955 : *Femmes entre elles* (*Le Amiche*)
1957 : *Le Cri* (*Il Grido*)
1960 : *L'Avventura*
1961 : *La Nuit* (*La Notte*)
1962 : *L'Éclipse* (*L'Eclisse*)
1964 : *Le Désert rouge* (*Il Deserto rosso*)
1965 : *Prefazione : il provino* (Épisode du
film à sketches *I Tre Volti*)
1967 : *Blow-Up*
1970 : *Zabriskie Point*
1972 : *Chung Kuo, la Chine*
(*Chung Kuo Cina*)
1974 : *Profession : reporter*
(*Professione : reporter*)
1980 : *Le Mystère d'Oberwald*
(*Il Mistero di Oberwald*)
1982 : *Identification d'une femme*
(*Identificazione di una donna*)
1995 : *Par-delà les nuages*
(*Al di là delle nuvole*)
2004 : *Le Périlleux enchaînement des choses*
(Épisode du film à sketches *Eros*)

RÉALISATEUR

Un peintre moderne

« Cinéaste de l'incommunicabilité » : cette étiquette colle à la peau de Michelangelo Antonioni, encore désigné par cette formule au moment de sa mort, le 30 juillet 2007. L'expression est forcément réductrice pour un artiste qui a laissé une empreinte aussi forte et personnelle dans le cinéma, à l'instar d'Ingmar Bergman disparu le même jour que lui. Bien que différents, ces deux grands peintres du couple en crise représentent des figures phares du cinéma d'auteur européen, au point de voir leur nom devenir un qualificatif : ainsi parle-t-on de films antonioniens, preuve d'une esthétique devenue une référence et pour certains (Wenders par exemple) un héritage. Chez Antonioni, les paysages, l'architecture, le ciel et la couleur ont leur mot à dire, en silence toujours, comme s'ils étaient des personnages à part entière : ils participent à la désintégration d'un amour, d'une identité, d'un récit et à la diffusion d'un malaise informulable. De la radiographie inédite, à la fois très picturale et documentaire, qu'il fait du monde contemporain, le cinéaste tirera toute sa modernité et une puissance formelle rare.

Antonioni naît le 29 septembre 1912 à Ferrare, ville située dans la plaine du Pô en Italie. Il se passionne enfant pour le dessin (il dessine des façades de maison, des portails), la musique et la littérature mais c'est vers des études d'économie et de commerce qu'il se tourne d'abord. Durant ces années universitaires, il commence à écrire des critiques de cinéma dans le journal local, le *Corriere Padano*. En 1939, il part à Rome où il devient rédacteur pour la revue *Cinema*. Ses textes affirment déjà un regard et un désir de cinéaste : « *C'est le mouvement intérieur des personnages qui doit prévaloir* », « *Faire deviner plutôt que voir* », ces phrases résonnent comme de futurs préceptes. Antonioni multiplie les expériences cinématographiques : il collabore à un scénario de Rossellini, *Un Pilota ritorna*, et devient assistant de Marcel Carné sur *Les Visiteurs du soir*.

Il réalise son premier film en 1943, *Les Gens du Pô*, un documentaire sur sa région natale. Six autres courts documentaires suivent qui témoignent d'une inspiration néo-réaliste (avant l'heure) mais le cinéaste ne sera jamais vraiment rattaché à ce courant dont il se démarque dans ses fictions. La plupart d'entre



Antonioni pendant le tournage de *Blow-Up*.

elles, à l'exception du *Cri* (1957), s'inscriront dans des milieux bourgeois, à commencer par son premier long métrage, *Chronique d'un amour*, sorti en 1950. Dix ans et quatre films plus tard (dont une adaptation de Pavese, *Femmes entre elles*), Antonioni connaît son premier grand succès avec *L'Avventura*, qui inaugure une série de films (*La Nuit*, *L'Éclipse*) sur le délitement du couple marqué par l'interprétation de Monica Vitti, actrice fétiche et compagne du cinéaste. En 1964, *Le Désert rouge* fait figure de transition dans son œuvre : il clôt (provisoirement) cette période sur la maladie des sentiments tout en ouvrant son cinéma à la couleur. L'occasion pour lui de faire de nouvelles expérimentations picturales qu'il poursuit avec des films tournés en dehors de l'Italie. Le premier, *Blow-Up*, son plus grand succès, est considéré par l'auteur comme son « film néo-réaliste » dans le sens où il interroge « le rapport entre l'individu et le réel ». « *Après ce film-là, j'ai voulu voir ce qu'il y avait derrière, quelle était ma propre apparence à l'intérieur de moi-même (...). Et il en est sorti Profession : reporter, autre pas en avant dans l'étude de l'homme d'aujourd'hui* »¹. Entre ces deux films, l'expérimental *Zabriskie Point* (1970) et le documentaire *Chung Kuo, la Chine* (1972) se font chacun à leur manière les témoins d'un état du monde dont Antonioni élargit les horizons. Faute de pouvoir réaliser tous ses scénarios, Antonioni se consacre à la peinture et à l'écriture. Malgré son intention de se « libérer de cette chape de sentiments »² qui caractérise une partie de son œuvre, le cinéaste y revient avec *Identification d'une femme* (1982) tourné en Italie deux ans après *Le Mystère d'Oberwald* réalisé pour la RAI. Paralysé par un accident cérébral, il est alors très affaibli mais son désir de cinéma demeure intact. En 1995, il réalise *Par-delà les nuages* avec Wim Wenders, puis en 2003 *Le Périlleux enchaînement des choses*, l'un des volets du triptyque *Eros* (adapté de nouvelles tirées de son recueil *Ce Bowling sur le Tibre*), auquel participent aussi Steven Soderbergh et Wong Kar-Wai.

1) Antonioni, d'Aldo Tassone, p. 407 (éditions Champs/Flammarion).

2) Id., p. 422

ACTEUR

Profession : acteur

Un homme conduit une Rolls-Royce décapotable : ses yeux se détachent dans le rétroviseur, ils semblent avoir une vie propre et une longueur d'avance. L'image est emblématique de ce qui détermine dans *Blow-Up* le jeu de David Hemmings : son regard de chasseur aux aguets guide ses mouvements, telle la baguette d'un sourcier, tout comme il dicte de manière froide et autoritaire les mouvements des autres. Dépendant et même prisonnier de cette aimantation, le corps de l'acteur et ses mots directifs suivent mécaniquement cette injonction visuelle première et se mettent entièrement au service de la nécessité du personnage d'être capté par une image et de la capturer, quitte à se sentir aliéné : « *Si j'avais de l'argent, je serais libre* » dit-il, las, à son éditeur, comme si tout son être était prisonnier de sa profession.

Se mouvoir, s'émouvoir c'est donc pour le photographe suivre et imposer une exigence purement visuelle, sans cesse en demande d'excitation. La donne est au fond la même pour l'acteur, lui aussi assujéti à un regard, celui extérieur et intraitable du cinéaste : « *Il revient au seul réalisateur, c'est-à-dire à celui qui compose le plan, de décider des attitudes, des gestes et des mouvements de l'acteur.* »¹ Tout l'enjeu pour l'interprète est de se déplacer le plus naturellement possible dans les lignes de démarcation implacables fixées par la mise en scène. Une image symbolise assez bien cette nécessité pour l'acteur d'avoir une connaissance presque aveugle du décor dans lequel il évolue : de retour dans son studio cambriolé, il recule dos à la caméra, sa tête frôle alors des poutres, sans se cogner, et s'emboîte parfaitement dans leur angle, comme si Hemmings avait développé une connaissance instinctive de l'espace délimité par le cinéaste.

Si Antonioni, en évoquant son personnage, l'appelle Thomas (comme l'apôtre qui ne croit que ce qu'il voit) jamais cette précision ne nous est donnée dans le film, qui ne nous divulgue presque aucun prénom. « *À quoi ça sert un nom ?* » dit d'ailleurs le personnage. On ne sait presque rien de ce photographe qui existe principalement à travers ce qu'il regarde, ce qui donne à son corps une place singulière : automate, vecteur presque impersonnel au service de l'image (son pantalon blanc fait ressortir cette fonction purement motrice), il



est aussi comme un miroir qui réfléchit la réalité qu'il observe. Il apparaît d'abord habillé en clochard, comme les hommes de l'asile qu'il vient de photographier. Plus tard, sa veste vert foncé s'assimile à la tonalité du parc. Il s'apparente à la figure du meurtrier (blond comme lui) lorsque camouflé derrière les buissons du parc, il vise le couple avec son appareil. Il ressemble aussi au cadavre lorsqu'on le retrouve à deux reprises gisant comme un mort. Dans un tel rapport d'assimilation au monde extérieur, son identité sexuelle finit elle-même par devenir trouble : à son évocation d'une lassitude et d'une perte du désir envers les femmes (qui le cherchent pourtant) répondent, comme une possible explication, un échange de regards avec un couple d'homosexuels, une fin de nuit ambiguë avec son éditeur et la présence d'un mime à l'apparence féminine et aux traits masculins (l'un des joueurs de tennis).

Sans identité fixe, le photographe empreinte ainsi d'autres apparences, tel un caméléon perméable aux couleurs et aux formes qui l'entourent. Interprète sans distance d'une réalité dont il s'absorbe et qui menace de l'absorber, il est au fond comme un acteur qui s'ignore. Certains de ces gestes soulignent d'ailleurs qu'il joue : il fait bouger une pièce sur sa main comme un magicien, puis dans le parc il saute en l'air comme un clown, il s'étale par terre pour décrocher le téléphone et, au restaurant, il désigne du doigt le plat qu'il veut au serveur, sans dire un mot, en adoptant une gestuelle de mime. Souvent tenu à une expression purement corporelle, Hemmings a parfois quelque chose d'un acteur burlesque : un corps presque keatonien, tantôt lourd et opaque comme un mort, tantôt léger comme l'air, tantôt concentré et tendu. Au fond, son personnage n'est pas très éloigné des mimes qu'il croise et auxquels le montage parallèle l'associe dès le début. Il lui faudra le temps du film pour comprendre que c'est en assumant son statut d'acteur, en acceptant de faire semblant de regarder et renvoyer une balle invisible, qu'il se libérera véritablement du poids menaçant des apparences.

1) *Ecrits*, éditions Images Modernes, p.32.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

David Hemmings
(1941 – 2003)

Sélection de films de cinéma.
David Hemmings a également joué
et réalisé pour la télévision

Acteur

- 1957 : *Sainte Jeanne (Saint Joan)*
d'Otto Preminger
- 1966 : *L'Œil du malin (Eye of the Devil)*
de J. Lee Thompson
- 1967 : *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni
- 1968 : *La Charge de la brigade légère (The Charge of the Light Brigade)*
de Tony Richardson
- 1968 : *Barbarella* de Roger Vadim
- 1969 : *Alfred le Grand vainqueur des Vikings (Alfred the Great)*
de Clive Donner
- 1970 : *Le Tunnel de la peur (Fragment of Fear)* de Richard Sarafian
- 1974 : *Terreur sur le Britannic (Juggernaut)*
de Richard Lester
- 1975 : *Les Frissons de l'angoisse (Profondo rosso)* de Dario Argento
- 1978 : *Le Prince et le pauvre (Crossed Swords)* de Richard Fleischer
- 1978 : *Les Liens de sang* de Claude Chabrol
- 2000 : *Gladiator* de Ridley Scott
- 2002 : *New York* de Martin Scorsese

Réalisateur

- 1972 : *Running Scared*
- 1973 : *The Wild Little Bunch (ou The Fourteen)*
- 1979 : *Just a Gigolo (Schöner Gigolo, armer Gigolo)*
- 1981 : *Le Survivant d'un monde parallèle (The Survivor)*



GENÈSE

Made in London

À l'origine de *Blow-Up*, il y a une nouvelle de l'écrivain argentin Julio Cortázar intitulée *Les Fils de la vierge* dans laquelle un photographe amateur relate une scène étrange, à l'« *aura inquiétante* », dont il a été témoin sur l'île Saint-Louis, à Paris, et dont il a tiré quelques clichés : une femme séduit et entraîne avec elle un très jeune homme à l'air apeuré. Contrairement à ce qui se passe dans le film, l'action est stoppée par le photographe. Le cinéaste imaginera qu'il s'agit d'un crime mais il restera fidèle à l'idée d'une réalité dont il est impossible de s'emparer : déjà chez Cortázar, le sens caché de la scène se révèle en même temps qu'il s'évapore dans les agrandissements photographiques. Le projet d'adapter *Les Fils de la vierge* remonte au milieu des années 50. *Blow-Up* se concrétisera quelques années plus tard, à une période charnière de l'œuvre d'Antonioni : le passage à la couleur, qu'il vient d'inaugurer avec *Le Désert rouge*, marque profondément son esthétique et l'incite à poursuivre ses expérimentations picturales. Certains décors réels seront repeints pour les besoins du film : « *Il est inexact de dire que les couleurs que j'utilise ne sont pas les couleurs de la réalité. Elles sont « réelles » (...). Les couleurs des matières plastiques ont envahi nos foyers et même bouleversé nos goûts. Le pop art est issu de ce contexte* »¹. Les couleurs du film, réalistes à leur manière, seront à l'image des métamorphoses sociales et artistiques contemporaines.

Changement de décor

Antonioni abandonne rapidement l'idée de tourner le film en Italie à cause de la censure, mais aussi parce qu'il a besoin d'inscrire son personnage dans une ville en adéquation avec sa profession : « *Thomas se trouve au centre d'une série d'événements qu'il est plus aisé de relier à la vie londonienne qu'à celle de Rome ou de Milan. Il a fait le choix de cette nouvelle mentalité qui s'est créée en Grande-Bretagne avec la révolution de la vie, des coutumes, de la morale, surtout parmi les jeunes artistes, publicistes et stylistes, ou parmi les musiciens du mouvement pop.* »² Le cinéaste italien fait ainsi l'expérience nouvelle de tourner dans un autre pays que le sien avec une équipe qu'il ne connaît pas. Les dialogues du film



sont signés du dramaturge britannique Edward Bond, mais Antonioni compte néanmoins parmi ses collaborateurs le scénariste Tonino Guerra, son complice sur plusieurs films (dont *L'Avventura*). Il retrouve également le chef opérateur Carlo di Palma, avec lequel il vient de travailler sur *Le Désert rouge*. Antonioni, qui vient de signer un contrat pour trois films avec la MGM, collabore pour la première fois avec Carlo Ponti, grand producteur (notamment de la Nouvelle Vague) qui produira aussi ses deux autres films américains *Zabriskie Point* et *Profession : reporter*. Il prend en charge lui-même et pour la première fois le montage de son film : « *À partir de Blow-Up, j'ai commencé à faire le montage directement : mon collaborateur Eraldo da Roma, après deux semaines, avait dû partir de Londres et force a été de me débrouiller tout seul avec mon assistant.* »³

Perturbé par le dépassement des frais de production, le tournage se déroule d'avril à août 1966. Antonioni a passé quelques mois à Londres pour mieux connaître la ville et pouvoir partir de « *l'observation de la réalité* »⁴. Il évolue dans le milieu branché des « *Swingers* » et suit le travail de quelques grands photographes de mode : David Bailey, dont il s'inspire pour le personnage principal, et John Cowan qui prête son studio (on y voit ses photos). Il s'imprègne de l'esthétique pop art de l'époque et réunit des figures représentatives de la jeunesse des sixties : un groupe de rock en vogue, les Yardbirds, le mannequin Verushka et Jane Birkin, découverte dans *Le Knack... et comment l'avoir* (*The Knack ... and How to Get It*, 1965) de Richard Lester, film emblématique du *Swinging London*. Après avoir promis le rôle principal à Terence Stamp, il finit par choisir David Hemmings. L'acteur connaîtra la notoriété grâce à *Blow-Up* qui fut le plus grand succès d'Antonioni malgré le scandale que suscitèrent en Angleterre et en Italie certaines scènes dénudées. Le film remporta la Palme d'Or au festival de Cannes en 1967, mais cette reconnaissance ne donna pas plus de liberté artistique au cinéaste dont nombre de projets personnels n'aboutiront pas.

1-2) *Écrits*, éditions Images modernes, p. 85 et p. 312

3-4) *Antonioni* d'Aldo Tassone, éditions Champs/Flammarion, p. 421 et p. 412.

CONTEXTE

Pop art & Cie

La plupart des œuvres de cette sélection se rattachent au pop art (abréviation de « popular art »), courant artistique qui marqua les années 60 et naquit en Grande-Bretagne au milieu des années 50. Le pop art émergea en réaction à la société de consommation qu'il critique féroce­ment en détournant ses codes de représentation.

Les sculptures d'Allen Jones poussent à l'extrême le concept de femme-objet et mettent en évidence certaines dérives publicitaires ; elles évoquent le rôle joué par les mannequins vivants et inanimés de *Blow-Up*.

Le *Portrait d'homme* réalisé par Alain Jacquet résonne étroitement avec les images et enjeux du film ; il traduit parfaitement les trois significations du titre : « agrandissement », « révélation » et « explosion ».

Le tableau de Gerhard Richter semble faire écho aux couleurs et aux formes de l'impuissance affichées par la mise en scène. Dans sa continuité, cette citation du peintre, « *La peinture n'a toujours peint qu'elle-même et rien de plus* », paraît transposable à la photographie et au cinéma selon Antonioni.

Richard Hamilton réalisa plusieurs collages qui mettent en scène l'espace domestique sur un mode ironique. Juxtaposant couleur et noir et blanc, *Interior* donne, à l'instar du film, une dimension irréelle, flottante et anachronique aux objets, modernes et anciens, qui le composent.

Ce collage évoque aussi le cubisme (né au début du XX^e siècle), l'occasion de mettre en avant une autre référence à l'œuvre dans *Blow-Up* présente notamment via un tableau de Bill, similaire au *Guéridon* de Braque. Certains plans du film s'inspirent de ce type de composition par « *petits cubes* » pour reprendre les mots de Matisse.

Jackson Pollock est également une référence majeure pour Antonioni qui semble directement citer le peintre dans la scène de la visite nocturne de Thomas à Bill durant laquelle on croirait voir un des *dripping* de l'artiste américain. Par ailleurs, son tableau *The Deep* semble partager avec le film ce souci de pénétrer au cœur d'une image, qui pourrait bien ne révéler qu'un vertigineux trou noir.



1



2



3



4



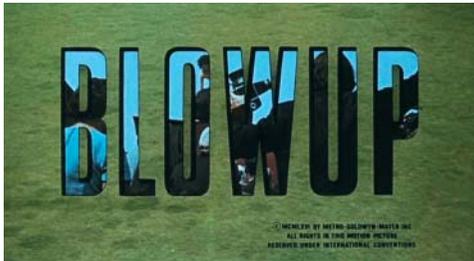
5



6

- 1 Allen Jones, *Table, chaise et porte-chapeau*, 1969
Ludwig-Forum für Internationale Kunst, Aachen.
- 2 Alain Jacquet, *Portrait d'un homme*, 1964 (appartient à la série *Camouflages*)
Galerie Melki, Paris
- 3 Gerhard Richter, *Six couleurs*, 1966
Bröckman Collection, Dresde
- 4 Richard Hamilton, *Interior*, 1964-65
The Museum of Modern Art, New York
- 5 George Braque, *Le Guéridon*, 1911
Centre Georges Pompidou, Paris
- 6 Jackson Pollock, *The Deep*, 1953
Centre Georges Pompidou, Paris

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL



1. Générique : Le générique s'affiche sur le fond vert du gazon du parc. À l'intérieur des lettres, apparaissent les images d'une séance photo avec des mannequins.

2. Des clochards et des mimes (00:01:19) : Londres, au petit matin. Tandis que des clowns circulent bruyamment dans les rues, des clochards sortent d'un asile de nuit. L'un d'entre eux attend que le groupe se soit éparpillé et rejoint sa voiture, une Rolls-Royce. Sur sa route, il croise les mimes.

3. Arrivée au studio (00:04:52) : Faux clochard et vrai photographe, Thomas rentre dans son studio de photographie où l'attend un mannequin pour une séance de photos.

4. Deuxième shooting (00:10:04) : Tout juste rasé, le photographe découvre les planches contact réalisées à l'asile de nuit. Puis il entame une deuxième séance de photos de mode avec cette fois-ci cinq modèles. Insatisfait, il leur propose une pause.

5. Chez le peintre (00:15:20) : Thomas rend visite à son ami peintre, Bill, et à sa compagne.

6. Une visite inattendue (00:18:27) : Il regagne son studio où l'attendent deux jeunes filles qui veulent poser pour lui. Il refuse de les photographier et part en voiture.

7. Le magasin d'antiquités (00:20:26) : Thomas se rend dans un magasin d'antiquités qu'il souhaite acheter mais la propriétaire est momentanément absente. Il repère un tableau de paysage parmi les objets, puis sort dans la rue pour photographier la boutique. Il part faire un tour dans le parc situé juste à côté.

8. Un parc, un couple (00:24:55) : Au cours de sa promenade dans le parc désert, il repère un couple et le suit : la femme entraîne un homme plus âgé qu'elle dans un coin isolé. Thomas se cache pour les photographier. La jeune femme finit par repérer le photographe, elle le rattrape et le supplie de lui donner la pellicule. Thomas refuse. L'inconnue repart en courant, son amant n'est plus là.

10. L'hélice (00:31:51) : Le photographe retourne au magasin d'antiquités. La propriétaire est enfin là et lui parle de son désir de voyager. Thomas repère dans la boutique une hélice en bois pour laquelle il a un coup de foudre. Il l'achète sur le champ.

11. Au restaurant (00:36:09) : Le photographe reprend le volant de sa Rolls-Royce et fait une halte dans un restaurant où déjeune son éditeur, Ron. Il lui montre ses dernières photos faites à l'asile et discute avec lui de son livre en cours. Il sort précipitamment lorsqu'il aperçoit un homme qui essaie d'ouvrir le coffre de sa voiture. Il retourne alors au studio et se retrouve coincé en chemin par une manifestation contre la guerre.

12. « Comment avez-vous réussi à me retrouver ? » (00:42:02) : Arrivé dans la rue de son studio, il passe un coup de fil à une femme, peut-être sa compagne, dans une cabine téléphonique. Au moment où il s'apprête à ouvrir la porte du studio, l'inconnue du parc le rejoint en courant.

13. Chantage (00:47:12) : La jeune femme voudrait qu'il lui donne la pellicule. Thomas discute avec elle en écoutant du jazz. Pour obtenir le négatif, la femme commence à se déshabiller. Le photographe décide alors de lui donner une pellicule vierge. Attiré l'un vers l'autre, ils se dirigent vers la chambre de Thomas quand un livreur sonne pour apporter l'hélice. La femme finit par partir après avoir fumé - probablement de la marijuana - avec le photographe.

15. Les photos du parc (00:55:48) : Thomas développe les photos du parc et observe ses premiers tirages. Il agrandit le deuxième. Il poursuit son enquête au cœur des images et reconstitue progressivement la scène du parc. Il découvre dans l'un de ses agrandissements un homme armé d'un revolver caché dans un buisson.

18. « Vous ne nous attendiez pas » (01:07:19) : Il est interrompu par la visite des deux jeunes filles déjà passées dans la matinée et se laisse aller avec elles à une pause érotique.

19. La révélation (01:13:43) : Lorsque Thomas rouvre les yeux après ses ébats, il découvre un mort caché dans une photo.

20. Découverte du cadavre (01:18:16) : La nuit tombée, il retourne sur le lieu du crime et y découvre le cadavre.

21. Retour chez le peintre (01:20:57) : Il passe chez le peintre et le surprend en train de faire l'amour avec sa compagne qui le supplie du regard d'être spectateur de la scène.

22. Disparition des photos (01:23:07) : De retour au studio, il découvre que ses photos et ses pellicules ont été volées. Il reçoit la visite de la compagne du peintre.

23. L'apparition furtive et le concert (01:28:49) : Parti rejoindre son éditeur à une fête, Thomas aperçoit de sa voiture la femme du parc dans la rue, mais elle disparaît aussitôt. Le photographe part à sa recherche et se retrouve dans un concert de rock qui dégénère.

24. La fête (01:33:38) : Il rejoint son éditeur à une fête dans une maison où la drogue circule abondamment. Ron n'est pas en état d'écouter son histoire de meurtre.

25. Retour au parc (01:37:35) : Au petit matin, Thomas se réveille dans une des chambres de la maison. Il retourne au parc avec son appareil photo, mais le mort a disparu.

26. La partie de tennis mimée (01:41:34) : Il recroise les clowns, vus il y a vingt-quatre heures, et observe deux d'entre eux en train de mimer une partie de tennis. Quand la balle invisible sort du terrain, il la ramasse et leur renvoie.



ANALYSE DU RÉCIT

Contretemps



« Ce qu'on appelle ordinairement la ligne dramatique ne m'intéresse pas (...). Aujourd'hui les histoires sont ce qu'elles sont, au besoin sans début ni fin, sans scène clé, sans courbe dramatique, sans catharsis. Elles peuvent être faites de lambeaux, de fragments déséquilibrés, comme la vie que nous vivons. »¹

Le suivi du travail du photographe sur une journée procède d'un enchaînement d'actions détachées d'une ligne narrative classique et évidente. Reliées par le regard de Thomas ainsi que par une ligne chronologique approximative, les scènes se suivent sans développer une progression dramaturgique explicite.

La difficulté à identifier et à suivre en continu un récit clair vient en partie du principe d'interruption qui guide le film, soumis à des changements de rythmes brutaux, accélérés ou ralentis. Ainsi, le photographe quitte subitement une séance photo pour rendre visite à son ami peintre. La piste amoureuse qui s'esquisse alors entre la compagne de Bill et lui est finalement laissée en plan au profit d'une visite dans un magasin d'antiquités. Pendant ce temps-là, les modèles attendent toujours dans le studio. Les temps de travail et de pause de Thomas s'avèrent étrangement extensibles ou réductibles, comme s'ils n'étaient soumis qu'à une seule loi, celle érigée par son regard las ou excité. Mais une autre loi tout aussi brutale et imprévisible perturbe l'identification du récit. Des éléments extérieurs (les deux jeunes filles voulant jouer les modèles, la femme venue récupérer la pellicule) modifient eux aussi le cours des événements, ouvert et improvisé. Un match semble se jouer entre Thomas et la réalité, une partie faite d'allers-retours (dans le studio, dans le parc), qui pourrait bien être le moteur invisible du film. Les scènes d'amour simulée, avortée, éclipsée ou observée sont emblématiques de ce report permanent d'une action et de son sens, tel un *coitus interruptus*, et annoncent le sort réservé à la scène de crime : Thomas croit d'abord l'avoir stoppée alors que l'acte lui a échappé, tout comme lui échapperont les preuves au moment où il croit les tenir.

Fausse piste

On comprend néanmoins lors du déjeuner avec son éditeur, que ce qui motive sans doute les actes de Thomas est l'achèvement d'un livre de photos en

noir et blanc. Les quelques tirages sélectionnés que l'on découvre témoignent d'une réalité sociale extrêmement précaire, en contraste avec le milieu luxueux de la mode. Le projet global du livre reste néanmoins flou : s'agit-il d'un livre sur la pauvreté en Angleterre ? Le désir du photographe de conclure le livre avec les photos du parc brouille un peu les pistes. L'articulation sèche du récit emprunte aux pages feuilletées du *book* son mode d'enchaînement à froid des images et une manière de retranscrire la réalité sous forme de constat brut, très documentaire. Mais l'un des rares programmes énoncés par le film – conclure le livre sur une accalmie – est détourné vers un autre sens, à cause de la violence souterraine des photos du parc. À peine révélé, le récit qui s'impose alors – l'intrigue policière – se dérobe lui aussi, recouvert par des images énigmatiques qui dissipent plus qu'elles ne divulguent les preuves. Le fil narratif finit par se résorber en une boucle, de l'aube à l'aube, d'un visage mal rasé au même visage mal rasé.

Récit fantôme

Un écart se creuse entre les images et le récit ou plutôt les récits, plus virtuels qu'effectifs, comme s'ils étaient désynchronisés. Dès qu'une piste narrative devient lisible et empruntable, elle s'effrite. Une parenthèse s'ouvre à peine – une visite chez un antiquaire – qu'une autre s'amorce – une promenade dans un parc. Ces glissements géographiques et temporels donnent à l'architecture même du récit la structure d'un puits sans fond, sans prises. Soumis à une logique du contretemps, valorisant les temps faibles, tel un morceau de jazz, la ligne narrative du film est privée d'un ancrage continu dans l'image et d'une forme totalement déchiffrable. Comme si les fictions sous-jacentes (une liaison amoureuse, un crime) étaient des fantômes sans corps en attente d'un support, d'un vecteur de sens que l'image ne peut pas assumer. Mises à nues, orphelines sans ce moteur, les formes et les couleurs semblent dès lors plus aptes à enfouir le récit, à le plonger dans le silence et l'énigme, qu'à le révéler. Et finalement, c'est peut-être la recherche même d'un fil narratif et son absence cruelle qui fondent le sujet du film et lui donne toute sa modernité.

1) Michelangelo Antonioni, dans *Positif*, n° 292, juin 1985.

La séance

Pour préparer le travail en classe, on pourra demander aux élèves d'être attentifs à certains aspects du film pendant la projection.

Film sur le rapport d'un photographe à la réalité, *Blow-Up* ne cesse de tendre des pièges au personnage principal et au spectateur en nous faisant douter de ce que l'on voit ou entend. Afin de rendre les élèves attentifs aux enjeux posés par la mise en scène, on les invitera à enquêter pour identifier quels sont ces pièges en précisant qu'ils sont non seulement visuels mais aussi sonores : qu'est-ce qui nous échappe ? Que voit-on mal ou pas du tout ? Comment le réalisateur parvient-il à perturber notre compréhension des choses (décors, montage, dialogues...) ?

Dans cette perception brouillée de la réalité, que reste-t-il à voir ? Qu'est-ce qui a réellement lieu et qu'est-ce qui est halluciné ?





GENRE

Au-delà des genres

Plusieurs genres cinématographiques traversent *Blow-Up* sans parvenir à imposer leur marque, comme si le film était irréductible à l'un d'entre eux. Ils semblent exister au même titre que ces embryons de fictions qui émergent dans le film sans être jamais vraiment validées.

Que fait la police ?

Parmi eux, le genre policier (qui hante l'œuvre d'Antonioni) est celui qui laisse l'empreinte la plus reconnaissable sur le film, souvent classé dans cette catégorie. Mais tout en étant présents, ses codes sont toujours déviés de leur fonction et mis sur un second plan, voire dissimulés. Détenteur de preuves difficilement exploitables (les agrandissements), Thomas entreprend d'enquêter assez tardivement et échoue au moment de cette mise à l'épreuve du réel : il perd de vue la femme du parc aperçue dans la rue et perd la trace du cadavre. Il est en partie responsable de cet échec puisqu'il repousse le moment d'appeler la police pour pouvoir montrer le mort à son éditeur et en tirer une série de clichés. Détourné par l'exploitation artistique du crime – priorité à l'image –, le genre policier est aussi mis à mal par l'ouverture de diverses pistes fictionnelles, qui ne cessent d'interférer sur l'intrigue sans être jamais poussées à terme elles non plus.

Tels qu'ils apparaissent, les auteurs du crime ne contribuent pas vraiment à alimenter le suspense. La menace qu'ils constituent reste très virtuelle : un craquement de branche entendu ou peut-être halluciné la nuit dans le parc. Les scènes de filature, emblématiques du genre, ne sont pas montrées comme telles. Lorsque Thomas part en voiture retrouver son éditeur au restaurant, on peut imaginer qu'il est suivi en raison de l'accélération du rythme du montage (mais le rythme était déjà le même lors de son précédent trajet), et surtout parce qu'il regarde au détour d'une rue un élément hors champ et effectue ensuite quelques virages dans des ruelles comme s'il essayait de semer quelqu'un. La suite abonde dans ce sens : un homme tente d'ouvrir le coffre de la voiture de Thomas puis les amants en voiture apparaissent furtivement à la



suite de la Rolls. Mais ce fil est rompu par le surgissement de manifestants dans la rue. Lorsque le photographe rejoint son studio juste après, les plans sur la rue déserte laissent à nouveau entrevoir un danger, d'autant plus que Thomas se dirige vers une cabine téléphonique comme s'il était décidé à appeler la police. Or, c'est une femme, vraisemblablement sa compagne, qu'il contacte. Sujette à plusieurs interférences majoritairement féminines, la piste policière ne parvient pas à prendre corps : le dialogue impossible entre le photographe et la compagne du peintre, à la fin du film, en est le parfait exemple.

Une réalité surnaturelle

L'émergence discrète mais prégnante du fantastique participe à cette déréalisation de l'intrigue policière. Le genre se propage dans le film sans pour autant imposer ses codes. Si fantastique il y a, il est avant tout envisagé comme une composante à part entière de la réalité et du cinéma : il imprègne les apparences, trompeuses, insaisissables, spectrales. À cette base viennent se greffer des motifs propres au genre. Rattaché au passé, le magasin d'antiquités contient en lui un potentiel fantastique fort : le passage possible de l'inanimé (les statues, le tableau) à l'animé. Ce glissement est mis en relief dans la scène du parc qui marque le franchissement symbolique d'un seuil. La figure du double, elle aussi représentative du genre, est très présente dans le film et en renforce la dimension fantomatique. Lors de la fête, le buste qui apparaît dans un couloir ressemble étrangement à l'éditeur. Sa forme figée fait également écho au cadavre découvert juste avant et plus généralement à l'apparence des mannequins blafards, qu'ils soient vivants ou inanimés dans les vitrines des magasins. Les hallucinations sonores (le vent associé au montage photo, le rebond d'une balle de tennis) participent à la création d'une dimension parallèle sans doute purement mentale, qui semble ouvrir une brèche dans la réalité, une hésitation. À ce titre, le film correspond assez bien à la définition du fantastique donnée par Tzvetan Todorov : « *Le Fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en*



apparence surnaturel. »¹ Cet être hésitant est avant toute chose le spectateur, qui plus que n'importe qui doute souvent de ce qu'il voit et entend.

C'est la partie nocturne du film qui fait le plus explicitement référence au fantastique : par ses éclairages irréels (un néon vert en guise de lune) et ses effets de désynchronisation (le concert), elle pousse encore plus loin cet ancrage dans un autre espace-temps irrationnel. Un court dialogue entre le photographe et le mannequin qu'il a photographié dans la matinée résume assez bien ce décalage. Face à l'étonnement de Thomas de la voir à Londres alors qu'elle devait partir dans la journée à Paris, la jeune femme visiblement « stoned » répond : « *Je suis à Paris* ».

Lors du concert des Yardbirds, c'est même le cinéma d'horreur qui semble être convoqué : au moment où le photographe attrape le manche de la guitare lancé par un musicien, les fans lui sautent dessus tels des cannibales prêts à le manger. C'est peut-être à ce moment-là qu'un lien, a priori impossible, semble se faire entre les visages affamés des clochards sortant de l'asile et ceux livides d'une jeunesse anglaise plongée en plein psychédéisme, comme si la réalité, ne pouvant satisfaire leurs attentes, les poussait dans des voies parallèles². Nul doute, fantastique et réalisme n'ont rien d'antinomiques chez Antonioni, bien au contraire.

Roman-photo et documentaire

Deux autres genres traversent également *Blow-Up*. Tous deux ont marqué le parcours du cinéaste. La forme populaire des romans-photos est évoquée à travers les tirages du couple dans le parc. Antonioni semble toujours avoir été marqué par cette esthétique et s'en être inspiré dans ses films pour l'emmener vers le silence (on enlève les légendes) et la détourner vers une forme d'étrangeté et de fatalité amoureuse. Ce genre lui inspira au début de sa carrière un court métrage, *L'Amorosa Menzogna* (1949) et un projet de long, *Le Cheik blanc* (1952, également intitulé *Courrier du cœur*), que Fellini réalisera.

Pour finir, on ne saurait passer à côté de l'aspect documentaire du film, impor-



tant dans l'œuvre d'Antonioni. Constat brut de l'état de la société, *Blow-Up* dépeint la réalité d'une ville, Londres, ses différentes architectures, observe ses mœurs, ses contrastes (la précarité, revers d'une société de consommation au rythme et aux images expéditives et éphémères), et s'imprègne de l'esthétique du moment, le *pop art* (certaines œuvres de Bill rappellent les tableaux de Jackson Pollock). Très descriptif, le film montre de manière très précise le mode de vie d'un photographe de mode dans les années 60, sa relation sèche avec ses modèles, les étapes de son travail, les tendances vestimentaires de l'époque. *Blow-Up* observe aussi la jeunesse des *sixties*, son goût pour la drogue, ses élans contestataires (la manifestation), ses lieux de fréquentations comme le club Ricky Tick.

Comme Thomas, pris entre le photoreportage et la photo de mode, le film articule plusieurs approches de la réalité non pas pour se servir de leur complémentarité mais, au contraire, pour mieux rendre compte de leur impuissance commune à produire du sens.

1) *Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov, éditions Seuil, 1970.

2) Clochards et fans sont d'ailleurs dans les deux cas associés à la nuit.

Inclassable

Retrouve-t-on certaines figures emblématiques d'un genre dans le film ? Quels sont les éléments – scènes ou personnages – qui dans *Blow-Up* évoquent le film policier, le fantastique, voire le cinéma d'horreur ? Les élèves pourront par exemple s'interroger sur la place occupée par le tueur et la décision du photographe de ne pas appeler tout de suite la police. Y a-t-il vraiment une enquête ? Quelle est la priorité du photographe ? Peut-il être considéré comme un détective ? Le tueur apparaît-il comme un personnage menaçant ? Étonnamment, les fans des Yardbirds semblent bien plus dangereux. Tout en convoquant plusieurs genres, le film ne se rattache réellement à aucun d'entre eux, de quoi générer une certaine forme de déception. Pourquoi le cinéaste a-t-il fait ce choix ? Est-ce que la tension et le suspense sont pour autant absents du film ? Sur quels terrains se situent-ils ? Cette frustration ne nous permet-elle pas de mieux comprendre les attentes déçues du photographe ?

Par ailleurs, *Blow-Up* est-il uniquement à envisager comme une fiction ? Ne comprend-il pas également un aspect documentaire ? Les élèves chercheront ce qui dans le film nous permet d'avoir une vision assez précise de Londres et du milieu de la mode dans les années 60.



MISE EN SCÈNE

Le principe de l'incertitude

Blow-Up interroge le rapport d'un homme d'images – un photographe – à la réalité. Il suit le parcours de son regard exigeant et expérimenté et le met face à ses propres limites. Cette expérience se confond inévitablement avec celle du cinéma et remet en cause le pouvoir même de l'image. Si Antonioni fait preuve d'une très grande maîtrise, c'est semble-t-il pour mieux mettre en péril ce contrôle et révéler ce qui lui échappe inexorablement. D'emblée, la mise en scène nous plonge dans une certaine confusion quant à la nature de ce qui nous est montré.

Faux raccords, faux rapports

Le montage, quelque peu vicieux, ne cesse de brouiller les pistes entre la réalité et les apparences, en abusant de courtes ellipses perçues comme des faux raccords. Dès le début du film, un enchaînement de plans nous perd : après avoir vu le photographe déguisé en clochard rejoindre sa voiture (cachée derrière une autre), on imagine que c'est cette même voiture que l'on voit traverser le champ dans le plan suivant. Or, ce véhicule qui croise le groupe de mimes n'est pas le sien. On ne retrouve sa Rolls-Royce que dans le plan d'après, où la rencontre entre Thomas et les clowns se produit réellement. On réalise alors que notre lecture du plan intermédiaire était fautive. Le montage a fait précéder à l'action, son apparence. La réalité se trouve ainsi doublée, mimée par une

illusion d'optique. La présence des mimes renforce l'idée d'une reproduction du monde ramené alors à une copie, une surface, un masque. Cette dimension illusoire, hallucinatoire et spectrale de la réalité – son image, donc – est la matière même que le photographe expérimentera tout au long du film en essayant de lui donner un contenu : un corps. Ce sera, symboliquement, celui d'un mort.

C'est sur l'aspect purement mimétique de la pratique photographique mais aussi cinématographique qu'insiste dans un premier temps la mise en scène : le photographe change d'apparence pour pouvoir s'introduire dans un asile de pauvres puis simule l'acte sexuel lors d'un *shooting* avec un mannequin. La réalité ainsi reproduite relève non seulement de faux raccords mais d'un faux rapport au monde, d'une simulation qui présage aussi la contamination d'un homme par les images.

Une idée fixe et un monde flottant

Progressivement, Thomas semble se lasser de ce rapport feint et mécanique à la réalité (voir la séance avec les cinq modèles) et vouloir le modifier, comme s'il était influencé par les propos de son ami peintre : « *Quand je les peins ça n'a aucun sens. Après je découvre des choses, comme cette jambe. Et tout à coup, ça s'éclaire tout seul, comme dans un roman policier* ». Trouver le sens caché des images devient pour Thomas (jaloux de Bill ?) l'objet d'une



véritable (en)quête. Mais comment le capturer ? Le film remet en cause la possibilité même de donner une forme à ce contenu secret, de lui trouver un solide point d'ancrage. La séquence du parc, où l'énigme prend sa source, annonce parfaitement la couleur (verte !) quant à cette impossibilité de fixer, en l'occurrence de cadrer, le sens de la scène : le photographe tourne autour de ce centre vide qu'est le meurtre, sans l'approcher, comme balayé par la force centrifuge d'une hélice, et c'est sans doute au moment où la femme rattrape Thomas et tente de récupérer la pellicule que le crime est commis, hors champ. Pour pouvoir trouver ce qui sera son motif, le photographe devra resserrer sa prise en recadrant et en agrandissant ses tirages. Marquée par des changements souvent brutaux d'axes et de cadrages, qui s'additionnent aux ellipses et aux faux raccords, l'écriture du film creuse un rapport ambivalent à la réalité, même lorsque la mise en scène s'inscrit dans des espaces plus circonscrits. L'emploi de longues focales contribue à écraser le relief des plans, pour créer des effets d'aplat qui brouillent la perspective. La superposition de surfaces et de lignes qui s'emboîtent, se couvrent



Ce qui établit alors la continuité entre les scènes, ce n'est plus un lien effectif, mais des repères abstraits, ésotériques : des objets, des formes, des couleurs qui voyagent d'un plan à un autre, nouent entre elles des correspondances plastiques et constituent une mystérieuse cosmogonie. Titre du film et indicateur de son programme formel, « blow-up » signifie « agrandissement » et « révélation », mais il peut aussi être traduit par « explosion ». Et, en effet, la mise en scène tend vers un éclatement de la réalité notamment mis en évidence par des couleurs qui nous sautent littéralement aux yeux. Celles-ci participent à cette diffraction du monde – telle une diffraction de lumière – dont on ne voit plus que les spectres. Ainsi, le vert du parc dialogue avec le néon de même couleur accroché dans le studio et avec l'enseigne lumineuse qui éclaire, la nuit, le lieu du crime. Les tableaux pointillistes de Bill, le premier vêtement porté par sa compagne, les pointillés formés par une caravane dans le désert sur une photo, les agrandissements de Thomas semblent eux aussi appartenir à un même monde secret et nébuleux. Ces signes, motifs sans motif, dont on a envie de s'emparer pour leur donner un sens, sont laissés à leur entier mystère. Ce sont des points sur lesquels notre regard et celui du photographe, impuissants, s'arrêtent, rebondissent comme une balle, à défaut de pouvoir les pénétrer. Dans ce mouvement de va-et-vient ne peut se dessiner qu'un échange fantasmatique, virtuel, à l'instar de cette partie de tennis mimée. Le parcours suivi par le film semble alors être celui d'une acceptation (sage ? fataliste ?) de ce jeu de dupe organisé par le regard entre l'individu et la réalité.

1) Ces compositions évoquent l'esthétique cubiste, comme le premier tableau que l'on voit de Bill proche notamment de certaines œuvres de Braque.

2) Dans *La Chambre claire* (éditions Gallimard, 1989), Roland Barthes appelle l'objet photographié *Spectrum* « parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au "spectacle" et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort. »

les unes les autres et se confondent participe à la création d'une architecture mouvante¹, éclatée, faite de caches et de surcadres. Ainsi, il est difficile de trouver ses marques dans le studio de photo, truffé de recoins et de portes cachés, et dans la boutique d'antiquités remplie d'objets. La perception du temps se trouve elle aussi modifiée par la mise en scène qui en multipliant les courtes ellipses, les ruptures de rythmes, fait alterner des actions précipitées et des temps d'observation dilatés, comme si l'agrandissement photographique entrepris par Thomas gagnait la sphère temporelle, elle aussi énigmatique et vaporeuse.

Explosion

Que reste-t-il à voir, à comprendre dans ce monde flottant, perforé par les béances du temps et de l'image ? Le motif recherché dans les photos, censé leur donner une profondeur, se dissipe au moment même de sa révélation. L'épreuve du réel lui sera encore plus fatale : en approchant au plus près de la vérité de l'image – le corps du mort – celle-ci s'éclipse. Mais l'objet photographié n'est-il pas absent par définition² ?

Mise en abyme

Afin de mesurer la réflexion sur le cinéma menée par Antonioni, il peut être éclairant de s'appuyer sur les éléments de la mise en scène qui relèvent d'une mise en abyme : qu'est-ce qui dans le film renvoie au dispositif cinématographique et aux différentes étapes de fabrication d'un film ?

Homme d'images, Thomas apparaît avant tout comme un double du réalisateur. On peut comparer la scène du parc avec la phase de repérage et de tournage en extérieur d'un film. Par ailleurs, à plusieurs reprises le photographe joue les directeurs d'acteurs avec ses modèles mais aussi avec la femme du parc, qu'il met en scène et en musique ; on a l'impression qu'il fait passer une audition à Vanessa Redgrave lorsqu'il lui demande de bouger de différentes manières. On rappellera à cette occasion que, dans la langue anglaise, « camera », peut être traduit par « appareil photo » ou « caméra », et « shooting » peut désigner une séance photo, un tournage ou un tir avec une arme (de quoi rattacher la figure du photographe et du réalisateur à celle du tueur : chacun à leur manière visent une proie).

La séquence d'agrandissement des photos met en abyme des étapes importantes de l'élaboration d'un film. Lors du tirage, la projection du négatif d'une photo sur une feuille sensible évoque la projection d'un film dans une salle obscure. Puis l'accrochage des photos et la reconstitution de la scène du parc évoque clairement le travail du monteur qui agence les plans d'une scène. Dans ce même contexte, les recadrages et les agrandissements initiés par le photographe le rapprochent de la figure du chef opérateur qui définit le cadrage d'un plan, organise les mouvements de caméra. Aboutissement de ces étapes, le visionnage d'un film dans le film constitué des photos en noir et blanc renvoie à notre propre position de spectateur visionnant

un film et nous invite à réfléchir sur le travail de recomposition de la réalité effectué par un metteur en scène qui sans cesse fait des choix de représentation. L'émergence à ce moment-là du bruit du vent dans les arbres, telle une hallucination, nous donne l'impression que Thomas a enregistré (en lui) l'ambiance sonore du parc et qu'il tient aussi le rôle de l'ingénieur du son.

Autre aspect de mise en abyme : Thomas apparaît comme un double du spectateur de cinéma, observateur curieux du monde extérieur, dont il est séparé par des écrans et des vitres. Est-ce pour signifier que les réalisateurs ne maîtrisent finalement pas plus la réalité que les spectateurs ?



ANALYSE DE SÉQUENCE

Vers la surface

Le premier temps de la révélation photographique procède d'un enchaînement de plans a priori fonctionnels. On suit Thomas dans les différentes étapes de son travail : le développement et le tirage. Le montage, elliptique, altère cette effectivité pour créer des temps de suspension. Ainsi, on perd de vue par intermittence le photographe pour rester fixé sur le mur en brique gris qui longe la passerelle et sur les portes coulissantes des labos derrière lesquelles Thomas disparaît puis réapparaît. Sa présence devient alors presque secondaire et des taches de couleurs s'imposent à nos yeux telles des tableaux abstraits, qui bouchent le cadre pour le ramener à une image en deux dimensions. Ces premiers glissements vers l'abstraction mettent en évidence des surfaces qui obstruent et recouvrent (portes, murs) mais aussi contiennent une profondeur (les photos). En passant derrière ces écrans colorés, Thomas semble pouvoir accéder à l'intérieur même de l'image et y disparaître, comme s'il accédait à ses mécanismes secrets. S'amorce ainsi l'immersion du personnage au cœur des photos.

Rebonds

L'accrochage progressif des tirages en noir et blanc dans le studio renforce ce trouble spatial et temporel. Il se fait selon un rythme irrégulier qui fait alterner des temps calmes d'observation, de recherche et d'interrogation, avec des moments d'excitation et d'accélération, créés par les déplacements précipités du photographe vers son labo et par des ellipses qui nous mettent subitement face à un nouvel agrandissement. À ces variations rythmiques répondent des variations aléatoires d'échelles de plans : la mise en scène alterne entre des rapprochements au plus près des photos et des visions partielles ou d'ensemble de cette reconstitution. Différents mouvements d'allers-retours se créent alors entre le regard du photographe et les photos, entre le studio et les labos et entre les photos elles-mêmes, comme des rebonds imprévisibles.

Vues par derrière ou de face, les photos bouchent souvent la profondeur du champ, faussent les perspectives et cassent les lignes architecturales. De nouvelles surfaces émergent qui envahissent le cadre. Parfois réduit à une ombre derrière ces photos, Thomas – absorbé – remet en scène le couple de Maryon Park : il dispose les clichés dans un espace plus resserré que le parc, change leur ordre

et redéfinit leur contour en les agrandissant. L'espace qui le sépareit des sujets photographiés semble alors se réduire. Les zooms sur les photos suivent visiblement les mouvements de son regard pénétrant. Tout à leur écoute (il suit la direction du regard de la femme), il leur ouvre une trajectoire, leur cherche et leur donne une progression dramaturgique, comme un monteur.

Le film dans le film

Petit à petit, les photos déplient, tels les photogrammes d'une pellicule déroulée, un nouvel espace-temps à la surface du cadre, un film dans le film. Gagnée par le silence, la bande sonore participe à ce décollage de la réalité : le morceau de jazz mis par Thomas s'interrompt sans raison au cours d'un plan. Dès son enclenchement, cette musique semblait déjà menacée par l'effacement : en effet, le plan dans lequel le photographe met le disque est en partie obstrué par une photo en amorce qui cache la platine, ce qui rend son geste à peine visible. Cette image est révélatrice de cette coupure avec la réalité que semble instaurer ces photos. Plus tard, on entend un léger bruit de froissement (sans doute Thomas hors champ) qui semble émaner de quatre photos qu'un plan relie dans un même mouvement latéral : la dernière photo sur laquelle s'arrête la caméra est celle de l'amant seul qui semble regarder Thomas, à côté de lui. Dans cet enchaînement, une ébauche du film à venir nous a été donnée à voir. Puis l'ambiance sonore du parc – le bruissement des feuilles – se fait entendre quand les photos se succèdent plein cadre dans un montage de quinze plans. Une nouvelle unité visuelle et sonore s'affirme qui raccorde les photos, plus ou moins nettes¹, et leur donne une dimension mentale, voire fantastique. Dans ce film en noir et blanc, on se rapproche du couple, d'abord vu de loin, on suit le regard de la femme vers les buissons, on découvre un tueur, la femme court, l'homme reste seul. Le rapport de cause à effet produit par cet enchaînement reste encore aléatoire.

Brèches

En apparaissant par instants de face, en arrière-plan, entre deux photos qu'il regarde, Thomas s'impose littéralement comme l'élément de raccord entre les images. Inséré dans cette brèche (motif récurrent dans le film), il semble pénétrer dans un autre monde,

tout en surface. Cette composition nous donne également l'impression que les photos le regardent (et le visent ?), comme si elles avaient une vie propre. Autre brèche ouverte dans cette séquence : la visite impromptue des jeunes filles. Cet intermède joue un rôle plus déterminant qu'il n'y paraît, dans la révélation du mort. Au terme de ses ébats, Thomas gît à terre, tel un cadavre, anticipant de façon troublante la découverte du mort. La feuille mauve est tombée, tel un rideau, pour devenir le socle d'une scène faussement funèbre de « petite mort » et en révéler une autre, bien réelle : la scène du crime. Les couleurs de ce tableau ne nous sont pas étrangères : les couleurs pastel du papier et des collants des filles sont les mêmes que celles des trois portes des labos. L'alchimie de la révélation photographique semble s'être déportée sur un autre terrain, comme si le photographe avait eu besoin de jouer la scène du crime pour qu'elle se révèle à lui-même. Vu dans l'espace vide entre les derniers tirages, Thomas et les deux filles deviennent le chaînon manquant de ce montage de la scène du parc. Un jeu de miroir entre le photographe et le cadavre, de plus en plus évident, se lit aussi dans le dernier plan de la séquence : placé au milieu de l'espace délimité par les photos accrochées, le photographe semble subir le même sort que ce mort qu'il a détourné au crayon sur ses tirages. Comme si le corps du photographe était l'agrandissement à taille réelle du cadavre de la photo.

Le bruit hors champ d'un avion s'est substitué au bruit du vent. Cette nouvelle bande sonore semble tout autant prolonger et amplifier le vent, vecteur invisible de la révélation, que le recouvrir et l'annuler, soumettant ainsi la découverte de Thomas à un principe de réalité ambigu.

1) Dans le premier agrandissement des buissons, on n'identifie pas le meurtrier, mais bizarrement, dans un autre agrandissement plus poussé, on reconnaît précisément un revolver.

**La séquence comporte bien plus de 20 plans.
La numérotation des photogrammes ci-contre
facilitera néanmoins le travail en classe.**



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20

Digression ?

La deuxième visite des jeunes filles provoque un intermède inattendu dans la séance d'agrandissement des photos. Comment les élèves perçoivent-ils cette scène ? Pour mesurer son importance, ils pourront s'interroger sur ce qui dans cette étrange pause peut faire écho au travail de décryptage de Thomas. Peut-on associer cette scène à une récréation légère ? Qu'est-ce qui la rend ambiguë et peut même créer un malaise ? Il se dégage du jeu érotique entre le photographe et les deux filles une certaine violence. Le moment où Thomas commence à déshabiller Jane Birkin évoque un début de viol, mais ce qui est troublant c'est que chaque personnage occupe à tour de rôle cette position de violeur potentiel : Birkin déshabille sa copine, la blonde et la brune déshabilleront le photographe. On a l'impression d'assister à un viol consenti où rires et cris se confondent. Qui menace qui ? Comment sont répartis les rôles ? Qui est l'agresseur, qui est la proie, qui est le complice ? Les interrogations soulevées se rapprochent de celles qui émergent lors de la reconstitution de la scène du parc, elles les prolongent et les déplacent sur un autre terrain. Soit une façon de rejouer et de s'appropriier le contenu encore incertain des photos, pour mieux s'en emparer ?

Un autre plan :
séq. 4, 00:05:25



Les élèves se livreront dans un premier temps à une description du plan. Le point de départ de l'analyse pourra être une reconnaissance des formes, lignes, encadrements et surfaces qui se répondent dans le cadre. Y a-t-il des résonances entre les motifs du tableau coloré et le reste des éléments qui figurent aux différents niveaux du plan ? Qu'est-ce qui crée une dynamique entre eux ? Pourront être évoqués le mouvement de caméra et les jeux de regard. Quelle impression se dégage de ces correspondances ?

Que nous dit l'ancrage des personnages dans l'espace de leurs positions professionnelles ? Pourquoi le cinéaste choisit-il de faire apparaître pour la première fois le mannequin à travers son reflet ? Qu'est-ce que cela suggère du personnage, qui sera confirmé par la suite ? Semble-t-elle appartenir à la même réalité que Thomas ? Les élèves pourront s'intéresser aux objets qui apparaissent autour du modèle dans le reflet de la vitre : bustes, néon vert, ligne en pointillés de la photo sont rattachés à des époques différentes mais évoquent quelque chose d'intemporel. Passé, présent et futur semblent se confondre dans ce tableau vivant reflété, et placer cette femme hors du temps.

ANALYSE DE PLAN

Trompe-l'œil

Séquence 5 : de 00:15:47 à 00:15:50

Le premier plan dans lequel le peintre apparaît suit l'axe du regard du photographe, assis hors champ. Sa composition s'organise autour d'un tableau encadré par l'ouverture d'une porte où Bill se tient debout, adossé à l'embrasure. Cet agencement nous invite, tout comme le mouvement de tête de l'artiste, à diriger notre regard vers la toile (presque centrale). Plusieurs éléments du décor attirent également notre attention : on note la multiplication dans le cadre d'autres cadres (les tableaux retournés derrière le chevalet) et surfaces (le rideau en amorce, les murs) qui semblent prolonger les motifs du tableau d'inspiration cubiste et les propager dans tout le champ. Les aplats formés par les lignes verticales et les pans de murs bouchent une partie du cadre et perturbent la perspective : ils guident le regard vers le fond du champ – la peinture – tout en produisant un effet d'aplanissement.

La confusion créée par ces superpositions entre les différents niveaux de l'espace rend difficile l'identification de l'architecture du lieu. À la baguette du chevalet qui dépasse derrière le tableau font écho deux poutres en bois, dont l'une se substitue au bord gauche du cadre de la toile, comme si elle prolongeait son contour. Il est difficile d'identifier cette poutre, qui semble plantée au milieu de l'espace où se trouvent les plantes vertes. Quant à la poutre de droite, quelle paroi délimite-t-elle ? On distingue en haut, à gauche du cadre, des reflets discrets qui révèlent la présence d'une vitre. Mais où se situe-t-elle exactement ? Il faut un certain temps pour comprendre que cette vitre est une cloison transparente reliée à la poutre de droite, et qu'elle traverse l'avant-plan. C'est en fait à travers elle que nous voyons toute la scène. Cet élément renforce l'effet déjà prononcé d'aplanissement de l'image. Bill lui-même participe à cette impression d'extension du tableau : tel qu'il est placé, encadré, au centre de l'image, avec des taches de couleurs sur son tee-shirt blanc, il paraît lui-même appartenir à une toile plus grande.

De cette composition résulte une perception très paradoxale du tableau. D'une part, la peinture de Bill semble déborder de son cadre, résonner formellement



dans tout le champ. D'autre part, l'agencement du plan met en évidence un certain nombre de lignes de démarcation entre le photographe, hors champ, et l'œuvre observée qui peut aussi paraître lointaine, inaccessible. Le rideau rouge, très théâtral, appuie cette séparation et souligne l'idée que la peinture est placée au centre d'une mise en scène presque artificielle, comme si elle appartenait à un autre monde. Seul détail de l'image dont le relief ressort véritablement, les plantes marquent elles aussi une frontière à franchir. Mais étrangement, c'est l'élément qui bloque véritablement l'accès physique à la toile – la vitre – qui est le moins visible ; sa présence peut tout à fait échapper au spectateur.

Cet effet de répercussion des formes d'un tableau sur la réalité se reproduira dans le film, lorsque le paysage découvert par Thomas dans le magasin d'antiquités semblera se prolonger et prendre vie à travers le parc, comme si l'écran de cinéma était envisagé par le coloriste Antonioni comme une immense toile de peintre. Cet agrandissement d'un motif central – le tableau – à l'échelle du cadre et sa mise sous verre nous renvoient plus largement à la trajectoire qui sera suivie par Thomas dans le film : les plantes vertes situées dans un entre-deux à franchir évoquent le parc que le photographe traversera pour trouver son motif artistique à lui, le cadavre, dont on peut voir ici dans la peinture un écho abstrait.

Profondément équivoque, le plan articule à la fois un mouvement de percée et de contrée du regard, renvoyé sans le savoir à une forme d'impuissance en restant derrière la vitre. Cette image prédit secrètement mais sûrement l'impasse dans laquelle le photographe finira par tomber.



FIGURE

La disparition

Figure majeure de l'esthétique antonionienne, la disparition est le drame intime et éminemment cinématographique autour duquel *Blow-Up* prend corps. Elle touche d'abord le film de manière explicite via l'évanouissement du cadavre dans les photos et dans la réalité. De plus, la scène du crime, dont il est fait abstraction, constitue une sorte de trou noir autour duquel le film tourne jusqu'à se laisser aspirer. Si la figure de la disparition est la grande affaire de *Blow-Up* c'est qu'elle imprègne et sous-tend chaque plan du film comme une menace inhérente au cinéma même. On le sait bien, tôt ou tard les personnages finissent par quitter l'écran ; quelle qu'elle soit, leur trajectoire tend vers cette sortie fatale du champ. Cette menace de disparition plane sur les corps, dont on a souvent une vision fragmentée au montage mais aussi dans le cadre. Par exemple, à la jambe distinguée dans le tableau de Bill, répondent les jambes de la compagne du peintre qui entrent dans le champ, puis celles de la femme du parc, qui, dans le studio du photographe, dépassent de la feuille de papier mauve. On relève aussi la présence de bustes dans le studio et dans le magasin d'antiquités où figure aussi une statue sans tête. Ces fragments de corps semblent nouer une correspondance avec les gestes désarticulés des mannequins. Le corps, tel qu'il est représenté, est décomposable, donc sans cesse rappelé à une mort possible. La disparition menace d'emblée lorsque le photographe apparaît à l'écran pour la première fois, fondu dans le groupe de clochards. Sa présence ne crève pas l'écran mais s'y perd, s'effaçant comme le mort derrière les apparences, vecteur d'une possible dissolution. Par ailleurs, dans certaines scènes de rue, les personnages sont littéralement éclipsés par le passage d'un véhicule ou d'un groupe de personnes.

Écrit sur du vent

Parmi les différentes formes données à la disparition, on retient celle de l'envol. Pour saisir ce motif, on peut partir du plan sur lequel s'achève la séquence de la découverte du mort dans les photos. Le dernier agrandissement est placé par le photographe sur un accessoire symbolique : il est accroché au pied d'une longue tige en fer ascendante sur laquelle sont disposées des plumes d'au-



truche de couleurs. Le mouvement ascensionnel que cet objet dessine dans l'espace fait écho à l'envol d'un oiseau. Or, dans la scène du parc, c'est en suivant l'envol d'un pigeon (provoqué par Thomas) qu'apparaissent subrepticement et pour la première fois le futur mort et sa maîtresse, à peine identifiables. L'objet à plumes n'évoque pas seulement cette apparition passée mais dessine aussi l'envol, c'est-à-dire la disparition à venir du cadavre dans le parc. D'autres détails déclinent ce motif de l'envol : l'hélice achetée par Thomas, les photos de corps figés dans les airs et d'une éclipse¹. La bande sonore du film nous ramène elle aussi, et de manière plus poussée, à une sphère aérienne, intangible. Il y a en premier lieu le bruit du vent entendu dans le parc, qui reviendra comme une hallucination. Dans son prolongement, on note le chant des oiseaux, le bruit d'un avion qui passe, puis le bruit imaginaire du rebond de la balle de tennis. Ces sons nous renvoient alors à une réalité sans corps, à un vide qui, à travers eux, occupe tout l'espace.

Le désert vert

Cette esthétique de la disparition s'origine et trouve son terrain d'expression le plus abouti dans le parc. Tel qu'il est mis en scène, sans points de repères, ce lieu échappe à toute capture et renvoie le regard à une forme d'impuissance : l'événement-clé, le crime, est écarté de notre champ de vision, comme éloigné et balayé par la force centrifuge d'une hélice. C'est sur le même plan en plongée de la pelouse du parc que s'ouvre et s'achève le film. Aux lettres du générique de début, qui s'ouvrent comme des fenêtres sur d'autres images, se substituera à la fin la silhouette minuscule du photographe, tel un point final, qui s'effacera dans un fondu enchaîné pour ne laisser place qu'à une surface verte. Au mouvement initial de percée des images répond donc une résorption, comme si tout le film n'avait été qu'un mirage né dans un désert vert. Il ne reste alors qu'une seule réalité tangible : une couleur, un écran, une pure surface de projection et d'effacement.

1) Probable référence à un film d'Antonioni intitulé *L'Éclipse*

Pièges

Les élèves reviendront sur les pièges qu'ils ont repérés durant la projection. Certains éléments de la bande sonore semblent relever de l'hallucination : l'arrêt improbable du morceau de jazz, le bruit du vent lors du déroulement du film dans le film, le bruit de la balle de tennis. D'autres soulèvent un doute quant à la nature de ce qui est entendu : le craquement qui fait se retourner Thomas la nuit dans le parc est-il réel ou imaginaire ?

Par ailleurs, le point de vue qui nous est donné est parfois incertain : le plan sur la femme qui ramasse des papiers dans le parc semble correspondre à ce que voit le photographe jusqu'au moment où celui-ci apparaît dans le champ.

Des faux raccords et courtes ellipses perturbent également nos repères temporels et visuels : la visite chez l'antiquaire et le dialogue de sourds entre Thomas et la compagne de Bill sont marqués par des faux raccords flagrants, à moins qu'il ne s'agisse de très courtes ellipses. Quand Thomas fume avec l'inconnue du parc, une ellipse nous plonge dans le doute : que s'est-il passé entre eux ?

De quoi alimenter une réflexion plus large sur ces trous noirs qui jalonnent le film : ils concernent notamment le crime et de possibles moments érotiques, comme si la mort et le sexe, suspendus, étaient mis sur le même plan.



POINT TECHNIQUE

Décors

Antonioni ne relègue pas le décor à l'arrière-plan mais l'intègre comme une composante à part entière de l'écriture cinématographique. Que retient-il de Londres, ville étrangère qu'il filme pour la première fois ? Quelle relation instaure-t-il entre ce cadre urbain et ses cadres cinématographiques ? La mise en scène prend ses marques de deux manières, partagée entre intérieurs (principalement le studio) et extérieurs (la ville).

C'est à la fois en documentariste et en peintre qu'Antonioni aborde Londres, sans que ces deux approches s'opposent, au contraire. La ville revêt d'emblée plusieurs visages : les premières images du film témoignent d'un contraste fort entre l'architecture moderne du quartier des affaires et le quartier modeste où se situe l'asile de nuit. Plus tard, défilent sous nos yeux les façades rouges de Carnaby Street (centre de la mode), des logements en construction et des bâtiments gris plus ordinaires. Cet hétéroclisme révèle les écarts de la société londonienne, entre les loisirs trépidants de la jeunesse et la pauvreté des sujets photographiés par Thomas pour son livre. « *La grande difficulté à laquelle je me suis heurté a été de parvenir à rendre la violence de la réalité* » précisa Antonioni, pour qui la rue devient par instants le théâtre d'une jeunesse contestataire (les manifestants contre la guerre) et désireuse de bousculer les traditions anglaises¹. On y sent monter l'esprit anarchique de la contre-culture naissante (voir la scène dans le club Ricky Tick). « *Mon problème avec Blow-Up était de recréer la réalité sous une forme abstraite* »² déclara Antonioni. Les décors du film reflètent ce double désir de réalisme et d'abstraction : au gris des façades répondent des couleurs affirmées. Certaines ont été rajoutées par le cinéaste qui n'a pas hésité à repeindre une façade d'immeuble en bleu ou à rendre le parc plus vert³. Ce qui ressort alors de Londres, et raccorde avec la violence recherchée par le cinéaste, c'est son caractère insaisissable, instable et précaire. En témoignent des plans brefs et saccadés dans les rues ou des cadres larges et évasifs dans le parc. Les lieux filmés, à commencer par le Maryon Park, sont souvent déserts, comme si nous étions dans une ville fantôme.



Une architecture mouvante

Les décors ne sont en rien des cadres tangibles pour les personnages : les lieux de transitions, couloirs ou seuils, dessinent des mouvements de percées déroutants, comme des puits sans fonds, auxquels répondent de pures surfaces (effet donné par les couleurs, les murs et peintures du studio) condamnant toute profondeur et semblant ne plus laisser de prise sur l'espace. Ces utilisations du décor contribuent à faire de la réalité approchée une matière insaisissable, comme la photographie du cadavre. A priori coupés de la réalité de la rue, les intérieurs montrés ont en commun avec l'extérieur cette incertitude : plutôt que de créer des points de repères dans l'espace, les décors, reconsidérés par les changements d'axes ou les faux raccords, participent à la confusion ambiante. Reflet d'un milieu artistique branché, le studio mélange l'espace professionnel et l'espace privé (c'est aussi le lieu de vie du photographe), et marque la cohabitation de plusieurs temps (les bustes anciens, les peintures modernes). Les composants des intérieurs constituent à la fois des caches et des éléments de surcadrage ; ils participent ainsi à la (re)composition des plans, que ce soit dans le studio ou chez l'antiquaire. L'endroit qui symbolise sans doute le mieux le statut d'architecture mouvante qu'Antonioni donne au décor est le plateau photo blanc où figurent des vitres teintées grises. Celles-ci sont mises en scène et mettent en scène de plusieurs façons : elles superposent, encadrent ou cachent les silhouettes, dessinent des perspectives ou au contraire les réduisent. Ce lieu est d'autant plus emblématique de la façon dont Antonioni appréhende un décor que le photographe y apparaît clairement comme un double du cinéaste : avant son *shooting*, il reste seul sur le plateau, comme le faisait Antonioni.

1) Le contraste apparaît lorsque les mimes croisent un soldat de la garde royale et des religieuses au début du film.

2) Ecris, Editions Images Modernes, p. 312.

3) Antonioni affirme à ce sujet : « *Il est inexact de dire que les couleurs que j'utilise ne sont pas les couleurs de la réalité. Elles sont « réelles » : le rouge que j'utilise est rouge, le vert vert (...). La réalité devient elle-même peu à peu plus colorée* ». Id., p.85

FILIATIONS

Suivez mon regard

Emblématique d'un cinéma du regard dont la visée première est d'enquêter au cœur de l'image pour pénétrer son secret, *Blow-Up* appartient à une famille de films phares de l'histoire du cinéma qui interrogent son pouvoir de représentation. Cette filiation englobe des œuvres dont l'intrigue est souvent de nature policière mais dépasse cet enjeu pour mener une réflexion plus large sur la nature de notre rapport aux images. Que peut notre regard devant une image ? Donne-t-elle accès à une « *profondeur cachée* », pour reprendre les termes du critique Serge Daney ? À partir de ces interrogations, deux versants se distinguent dans cette filiation : l'un classique, qui donne à cette quête du regard une justification en lui donnant satisfaction et l'autre moderne qui, au contraire, décourage et invalide cette recherche.

Parmi les films qui croient à l'illusion d'une profondeur, *Les Contrebandiers de Moonfleet* (1955), film d'aventure de Fritz Lang, fait figure de référence majeure. Il met en scène l'initiation d'un regard, celui d'un enfant qui, pour se rapprocher d'un homme, fait l'expérience des profondeurs (caveaux, puits) et part à la recherche d'un diamant. L'architecture des scènes ne cesse de mettre en relief le mouvement de percée du regard du garçon. On pense notamment à la scène où l'enfant tombe dans une crypte et y découvre ce qui se trame derrière les apparences : la piste d'un trésor et les activités de contrebandiers. De quoi nous renvoyer à ce qui fait cruellement défaut dans *Blow-Up* : l'évènement clé – la scène du crime – balayée de notre vue.

Le cinéma d'Hitchcock marque une transition entre classicisme et modernité : dans *Fenêtre sur cour* (1954), le photographe interprété par James Stewart parvient à percer du regard les apparences tranquilles d'une cour d'immeuble pour mettre à jour un meurtre commis dans un des appartements. La scène du crime se devine plus qu'elle ne se voit mais la suite du film valide l'intuition du personnage. Bien qu'affichant une perception lacunaire de l'évènement (le cadre des fenêtres révèle autant qu'il cache), le film semble croire encore à la possibilité de gratter les apparences pour y déceler une vérité enfouie. *Sueurs Froides* (1958) démystifie cette croyance en montrant que le mystère à percer,



Les Contrebandiers de Moonfleet – Warner



Fenêtres sur cour – Universal



Sueurs Froides – Universal



Blow Out – MGM



Minority Report – 20th Century Fox

celui d'une femme énigmatique, n'est qu'un leurre, un personnage interprété par une actrice payée pour piéger le détective qui la suit et masquer un meurtre. C'est en digne héritier du cinéma d'Hitchcock (qu'il revisite) que le maniériste Brian De Palma exploite cette dimension illusoire, manipulatrice et meurtrière des images. Il signe *Blow Out*¹ en 1981 qui, comme son titre le suggère, rend hommage à *Blow-Up* : au photographe se substitue un ingénieur du son qui enregistre par hasard une scène de meurtre. Il reconstitue un film à partir de cette bande sonore, mais cette preuve fragile (la précision sonore souligne l'impuissance des images à prouver quelque chose) se dérobe, comme pour Thomas. De plus, il ne parviendra pas à agir sur la visée assassine des images : un autre meurtre sera commis. Spécialiste du *giallo* (série noire italienne), le cinéaste italien Dario Argento se réfère lui aussi au film d'Antonioni dans *Les Frissons de l'angoisse* (*Profondo rosso*, 1975) dont le rôle principal est tenu par l'acteur de *Blow-Up*, David Hemmings. Le style baroque de la mise en scène insiste lui aussi sur ce piège pour le regard que constitue l'image.

Plus récent, *Minority Report* de Steven Spielberg (2002) joue sur les deux tableaux – classique et moderne – pour au final laisser le versant classique prendre le dessus. Les visions du futur livrées en vrac par les précogs puis décodées par le policier ne sont pas facilement lisibles et leur sens peut être détourné. Comme les personnages d'Antonioni et de De Palma, le héros doit décrypter des images, les ordonner, tel un monteur, pour qu'elles fassent sens. Comme eux, il est renvoyé à une certaine impuissance du regard (le fils du policier a disparu après avoir échappé à son attention) mais contrairement à eux, son enquête au cœur des images n'est pas vaine, elle lui permet notamment d'échapper à sa propre mort annoncée dans une vision.

1) « Blow out » signifie crevaison ou éclatement. Dans le film, le terme est à prendre au sens propre (un pneu éclate) comme au sens figuré (le sens de scène de l'accident, qui est un meurtre, part lui aussi en éclats).

PISTES DE TRAVAIL



1. Les figurants

Les élèves pourront désigner les figurants qui apparaissent dans le film et s'interroger sur leurs caractéristiques et fonctions. Pourquoi les remarque-t-on facilement ? Quelle image renvoient-ils de la réalité ? On les repère aisément parce qu'ils s'inscrivent souvent dans des lieux déserts et aussi parce que le regard du photographe nous invite à scruter tous les détails de l'image. On les remarque également parce qu'ils sont souvent typés (le couple d'homosexuels et leurs caniches) ou costumés (les religieuses, le garde royal, la femme du parc qui ramasse des papiers). Tous ces éléments leur donnent une certaine étrangeté : ils sont à la fois identifiables et opaques, sans doute parce qu'ils dégagent une certaine artificialité : Londres serait-il un vaste studio dans lequel errent des acteurs déguisés, des modèles potentiels ?

Certains figurants ont une vraie influence sur le déroulement du film, lesquels ? Le tueur, tout comme l'homme assassiné, fait de la figuration. La femme du parc est elle-même une figurante au moment où elle apparaît et disparaît. Pourquoi ce choix ? Qu'indique-t-il du rapport du photographe à la réalité et de l'ancrage du film dans le genre policier ? En quoi modifie-t-il notre perception des passants et de la ville ?

Quels sont les points communs entre ces figurants ? Bien que rattachés à des milieux et des genres cinématographiques différents (documentaire pour les clochards photographiés et les manifestants, fantastique pour les fans des Yardbirds), la plupart d'entre eux ont en commun leur teint pâle décliné sous diverses formes : le masque blanc des mimes, le maquillage des modèles, le plastique blanc des mannequins dans la vitrine, les visages livides des spectateurs du concert et des clochards. Quelle image cette pâleur nous renvoie-t-elle de la société et de la place qu'elle donne au corps ? Ces silhouettes semblent reliées par un même fil fantomatique qui irait de l'inanimé – le cadavre, les mannequins – à une agitation urbaine contestataire – les mimes, les manifestants –, comme s'ils étaient les deux versants d'un même masque impénétrable, tantôt funèbre, tantôt outré. À travers ces mystérieux pantins, on devine une menace de fixité, donc de

mort, possiblement liée à la société de consommation (et sa fabrique de corps-objets : « réveillez-vous » dit le photographe à ses modèles). C'est peut-être contre cela que luttent les mimes comme les manifestants, mus par le désir de réveiller les passants éteints.

Les élèves pourront s'arrêter sur les apparitions de figurants les plus déroutantes et dire ce qu'elles leur évoquent. L'un des exemples qui s'impose est celui des jeunes qui assistent au concert des Yardbirds. Qu'est-ce qui les rend inquiétants ? Quels personnages du cinéma d'horreur évoquent-ils aux élèves ? Ne ressemblent-ils pas aux fumeurs de joint de la soirée ? Quelle image renvoient-ils de la jeunesse des années 60 ?

2. Identification d'un homme

La rédaction d'un portrait du photographe permettra aux élèves de mettre en évidence tous les éléments qui le caractérisent : quel est son rapport aux femmes, à l'argent et au monde qui l'entoure ? Que nous dit de lui sa manière de bouger et de parler ? Qu'est-ce qui motive ses faits et gestes ?

Cet exercice les aidera à prendre conscience de toutes les informations qui nous manquent à son sujet : quel est son nom ? Quelle est sa vie sentimentale ? Antonioni aimait créer des zones d'ombres propices à diverses interprétations. Les élèves pourront se livrer à une interprétation concernant la vie privée du personnage en s'appuyant sur les détails suggestifs glissés par le film : l'attention que cet homme porte aux enfants qu'il croise, ses relations non consommées avec les femmes, le lien qu'il entretient avec la femme qu'il a au téléphone. Que peut-on imaginer de sa situation à partir de ces éléments-là ? Ils pourront aussi donner leur interprétation de la fin du film. Est-elle ironique, pessimiste ou apaisée ? Le photographe est-il le même du début à la fin du film ? A-t-il évolué ? Porte-t-il toujours le même regard sur ce qui l'entoure ?

ATELIER

Déclinaisons picturales



Surfaces, vitres et fenêtres

Quels plans évoquent la surface d'une toile ? Les surfaces que constituent les agrandissements de Thomas et qui tendent vers une abstraction très picturale, rappellent les toiles pointillistes de Bill, comme le remarque la compagne du peintre. Les élèves relèveront d'autres plans du film qui nous mettent face à un espace à deux dimensions et à de pures surfaces, affichées plein écran. Ils pourront s'appuyer sur des éléments du décor qui contribuent à cette mise à plat : les murs, les grandes feuilles de couleurs et les portes des laboratoires du studio.

Les vitres et les fenêtres participent également à ce prolongement pictural et jouent un rôle de premier ordre dans la composition des plans. De quelles manières sont utilisés ces éléments du décor ? Quels rôles jouent-ils dans notre perception de l'espace ? Caractérisés par leur transparence, favorisent-ils toujours un mouvement de percée du regard ? À quels enjeux du film nous renvoient les motifs – feuilles d'arbres, silhouettes, reflets – qu'ils encadrent ?

Collages cubistes

Quelles compositions renvoient à la toile cubiste de Bill ? Plusieurs plans jouant sur des superpositions et emboîtements de cadres, de caches, de reflets, d'ouvertures évoquent des collages cubistes : la vitre posée contre le mur noir dans le salon du photographe est souvent utilisée à cette fin (voir p. 14 « un autre plan ») tout comme le décor de la séance avec les modèles. On peut rajouter les photos accrochées, les poutres et pans de murs qui redécoupent les cadres et perturbent notre perception de l'espace en lui donnant plusieurs facettes. La description et la comparaison de ces plans « cubistes » permettront aux élèves de s'interroger sur la circulation, à l'échelle du film, des enjeux de dissolution et d'éclatement des formes contenus dans le tableau de Bill et les agrandissements de Thomas.

Couleur/noir et blanc

Une observation du traitement de la couleur dans *Blow-Up* permettra également aux élèves de mesurer l'approche picturale de la réalité développée par Antonioni qui déclarait vouloir peindre la pellicule comme on peint une toile. Ils pourront désigner les couleurs qui reviennent fréquemment dans le film : sous quelles formes voyagent le mauve, le rouge et le vert ? Ces récurrences sont-elles des signes à déchiffrer ou brouillent-elles au contraire la lisibilité de ce qui nous est donné à voir ? Quels sentiments, quelles tonalités affectives leur évoquent-elles ? La réalité dépeinte par le film est-elle tout le temps très colorée ? Quelles sont les scènes ou objets qui contrastent avec ces éclatements de couleurs ? Trouve-t-on des prolongements du noir et blanc des tirages de Thomas dans la réalité ? Quelle impression commune se dégage du noir et blanc de ses photos (des clochards et du parc) et de certains éléments vestimentaires et décoratifs du film (les vêtements des modèles, le couloir du Ricky Tick) ? Un réalisme cru ou un fantastique très graphique et moderne ? Les deux seraient-ils rattachés par une même noirceur ?

Abstrait/figuratif

Quelles sont les images qui relèvent de la peinture abstraite et celles qui évoquent la peinture figurative ? En s'appuyant sur les tirages du parc, les élèves distingueront les photos figuratives et les photos abstraites. Ce sera l'occasion de revenir sur les images du tueur qui apparaissent dans le film dans le film : sur un premier agrandissement du buisson le grain de l'image apparaît gros et flou et sur le deuxième qui suit, les contours plus nets des formes permettent de reconnaître un revolver. Les élèves s'arrêteront également sur les images de la visite nocturne de Thomas au peintre et s'interrogeront sur les plans de natures mortes et celui plus abstrait sur une toile verte tachetée de couleurs (qui évoque un *dripping* de Jackson Pollock). Pourquoi le regard du photographe se focalise-t-il sur ces images-là ? À quelle vision se substituent-ils ? Quel sentiment traduisent-ils ? Antonioni met-il ces images abstraites et figuratives sur le même plan ?



LECTURE CRITIQUE

L'ère du soupçon

« On appelle classique, l'assez court moment de l'histoire du cinéma – trente ans ? – pendant lequel le cinéma a su produire le leurre de ce qui semble manquer depuis toujours au cinéma : la profondeur. (...) De quoi s'agissait-il interminablement ? Du moment différé où l'on verra ce qu'il y avait derrière. Derrière n'importe quoi. Le pacte avec le spectateur ne porte que sur un point : il y a bien quelque chose « derrière la porte ». C'est peut-être n'importe quoi. C'est peut-être l'horreur. Mais cette horreur vaut encore mieux que le constat froid et désenchanté qu'il n'y a rien et qu'il ne peut rien avoir puisque l'image du cinéma est une surface sans profondeur. C'est ce que rappellera le cinéma moderne, brisant le pacte. (...) Ce cinéma [classique] a capté le spectateur plus durablement que tout autre parce qu'il n'a jamais cessé de lui proposer des issues. Des ouvertures pour respirer et des dénouements pour se rassurer (...). Que se passe-t-il quand il n'y a plus rien à voir « derrière » ? Un accident. Le bouclage de la pulsion scopique. Le regard ne se perd plus entre obstacle et profondeur mais est renvoyé par l'écran comme une balle par un mur. L'image reflue vers le spectateur avec l'accélération du boomerang et le frappe de plein fouet. J'appellerai « moderne » le cinéma qui « assumé » cette non-profondeur de l'image, qui la revendiqua et qui pensa en faire – avec humour ou avec fureur – une machine de guerre contre l'illusionnisme du cinéma classique, contre l'aliénation des séries industrielles, contre Hollywood.

Ce cinéma naquit – pas par hasard – dans l'Europe détruite et traumatisée de l'après-guerre, sur les ruines d'un cinéma anéanti et disqualifié, sur le refus fondamental du semblant, de la mise en scène, de la scène. Sur un divorce d'avec le théâtre, exprimé avec force par Bresson. Ce refus ne se comprend que si l'on ne perd pas de vue ceci : les grandes mises en scène politiques, les propagandes d'État devenues tableaux vivants, les premières manutentions humaines de masse, tout ce théâtre a abouti – dans le réel – à un désastre. Derrière ce théâtre guerrier, comme son revers caché et sa vérité honteuse, il y avait une autre scène qui n'a cessé depuis de hanter les imaginations : celle des camps. Aussi, pour différents qu'ils aient été les uns des autres, les grands innovateurs du cinéma moderne, de Rossellini à Godard, de Bresson à Resnais, de Tati à Antonioni, de Welles à Bergman, sont ceux qui se désolidarisent radicalement du modèle théâtral-propagandiste, omniprésent au contraire dans le cinéma classique. Ils ont ceci en commun de pressentir qu'ils n'ont plus exactement affaire aux mêmes corps qu'avant. Qu'avant les camps, qu'avant Hiroshima.

Et que c'est irréversible. Quelle scénographie pour le cinéma moderne puisqu'on a bien affaire – humour noir – à un « homme nouveau », au survivant des sociétés post-industrielles ? À son corps délesté de son poids ? Dont la télévision naissante présente la mince radiographie blafarde ? Il n'est pas étonnant que ce soit la peinture, et non plus le théâtre, qui ait été la première référence, le premier témoin du cinéma moderne. (...) Il a donc fallu une scénographie nouvelle où l'image fonctionne comme surface, sans profondeur simulée, sans jeu de chicanes, sans issues. Mur, feuille de papier, toile, tableau noir, toujours un miroir. Un miroir où le spectateur capturerait son propre regard comme celui d'un intrus, comme un regard en plus. La question centrale de cette scénographie n'est plus : Qu'y a-t-il à voir derrière ? Mais plutôt : Est-ce que je peux soutenir du regard ce que, de toute façon, je vois ? Et qui se déroule sur un seul plan ? « La rampe (bis) », Serge Daney, extrait du recueil *La Rampe*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Gallimard, 1996.



La définition du cinéma classique et moderne donnée par Serge Daney se réfère au pacte de croyance qui lie un spectateur à un film de fiction ; il est important d'y revenir avec les élèves pour introduire ce texte. On a beau savoir que les personnages sont joués par des acteurs, que le sang qui coule est faux, nous acceptons d'y croire, le temps d'une projection. Le critique met en évidence la manière dont le cinéma classique entretient cette illusion en excitant notre regard et en lui donnant une visée, une perspective.

Les élèves peuvent être interrogés sur ce qui, pour eux au cinéma, entretient leur désir de « voir plus ». Comment ce désir est éveillé dans *Blow-Up* ? Comment est-il finalement contrarié ? Ils pourront chercher dans les analyses de Daney des éléments de réponse et identifier ce qui dans le texte évoque clairement la mise en scène d'Antonioni. À partir de là, ils pourront dire à quel cinéma, classique ou moderne, le film se rattache.

Que reste-t-il quand le cinéma n'offre plus à notre regard l'espoir d'une percée, d'une profondeur ? Une mise à nue de son dispositif, que les élèves peuvent décrire : la surface de l'écran, notre regard face à un mur. Retrouve-t-on ces éléments de mise en abyme dans *Blow-Up* ? On est ainsi mis face à une déception (aspect à prendre en compte dans le film d'Antonioni) qui n'est en aucun cas stérile mais nous invite à interroger le pouvoir et les limites de l'image. En partant du texte, on peut se demander en quoi ce désenchantement du regard à l'œuvre dans le cinéma moderne peut nous toucher et nous parler du monde dans lequel on vit. Daney met en évidence ce lien réflexif entre le cinéma et le monde, à travers l'interprétation historique et politique qu'il fait de la naissance du cinéma moderne, rappelant que la mise en scène est aussi une affaire de pouvoir et de manipulation. Pour lui, les scénographies classiques ont montré leurs profondes failles (leur portée propagandiste) et le terrible revers, exterminateur, d'une illusion (opium du peuple) qui détourne la réalité plus qu'elle ne la perce.

SÉLECTION VIDÉO & BIBLIOGRAPHIE

La nouvelle qui a inspiré le film, *Les Fils de la vierge*, de Julio Cortázar, est éditée dans le recueil *Les Armes secrètes* (titre original : *Las Babas del Diablo*), Gallimard, collection Folio, 2008.

Sur *Blow-Up*

Jean Clair, *Positif*, n° 84, mai 1967.

Serge Grünberg, *Blow-Up*, Hors-série « 100 films pour une vidéothèque », *Cahiers du cinéma*, décembre 1993.

Jean Leirens, « L'Objet et l'image : note sur *Blow-Up* », *Études cinématographiques* n° 32, 1970.

D'Antonioni

Antonioni Michelangelo, *Écrits*, d'après le recueil « *Fare un film è per me vivere* », Paris, Images Modernes, 2003. On y trouve des écrits du cinéaste et des entretiens dont un réalisé à la sortie de *Blow-Up* : « À propos de l'amour et du cinéma ».

Tous les films d'Antonioni sont édités en DVD, zone 2, sauf ses courts métrages documentaires, ainsi que *Les Vaincus*, *Le Mystère d'Oberwald* et *Identification d'une femme. Femmes entre elles* et *La Nuit* ne sont édités qu'en zone 1.



Sur Antonioni

Ouvrages

Stig Björkman, *Michelangelo Antonioni*, *Cahiers du cinéma/Le Monde*, DL, coll. « Grands cinéastes », 2008.

Alain Bonfand, *Le Cinéma de Michelangelo Antonioni*, Paris, Images Modernes, 2003.

Seymour Chatman, Paul Duncan, *Michelangelo Antonioni, L'Investigation 1912-2007*, Taschen, 2008.

José Moure, *Michelangelo Antonioni, cinéaste de l'évènement*, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2001.

René Prédal, *Michelangelo Antonioni ou la vigilance du désir*, Cerf, 1991.

Céline Scemama-Heard, *Antonioni, le désert figuré*, L'Harmattan, coll. L'Art en bref, 1998.

Aldo Tassone, *Antonioni*, Champs/Flammarion, 2007.

Articles

Hors série *Bergman/Antonioni, deux grands modernes*, *Cahiers du cinéma*, septembre 2007. Figurent dans ce numéro une compilation d'anciens articles sur Antonioni paru dans *Les Cahiers du cinéma* (dont une critique de *Blow-Up* de Michel Delahaye, un entretien Godard/Antonioni, une lettre de Roland Barthes au cinéaste) et des textes plus récents.

Patrice Rollet, « L'Ellipse et l'éclipse », *Cahiers du cinéma* n° 459, septembre 1992 (également disponible dans son recueil de textes : *Passages à vide, Ellipses, éclipses, exils du cinéma*, P.O.L., coll. Trafic, 2002).

Autres références

Ouvrages

Roland Barthes, *La Chambre claire, notes sur la photographie*, *Cahiers du cinéma*, Gallimard et Seuil, 2001.

Serge Daney, *La Rampe*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Gallimard, 1996. Texte intitulé « La Rampe (bis) ».

Tilman Osterwold, *Pop Art*, Taschen, 2007.

Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Essais, 2001.

Films

Blow Out (1981) de Brian De Palma, Twentieth Century Fox, 2002.

Fenêtre sur cour (*Rear Window*, 1954) d'Alfred Hitchcock, Universal Pictures Vidéo, 2001.

Les Contrebandiers de Moonfleet (*Moonfleet*, 1955) de Fritz Lang, Warner Home Vidéo, 2003.

Les Frissons de l'angoisse (*Profondo rosso*, 1975) de Dario Argento, Wild Side Vidéo, 2006.

Minority Report (2002) de Steven Spielberg, Twentieth Century Fox, 2003.

Sueurs froides (*Vertigo*, 1958) d'Alfred Hitchcock, Universal Pictures Vidéo, 2002.



Au cœur des images

Si *Blow-Up* fait date dans l'histoire du cinéma, c'est parce qu'il propose à notre regard une expérience inédite, à la fois fascinante et déroutante. Truffée de pièges, de faux-semblants, la mise en scène incroyablement maîtrisée d'Antonioni bouscule nos repères de spectateur et nous entraîne dans un territoire tout aussi pictural que documentaire, irréductible à un genre et à un récit. À travers le photographe et la découverte dans ses clichés d'une scène de meurtre, le cinéaste entreprend une plongée vertigineuse au cœur des images et nous met face à ce qui en elles résiste à toute interprétation : l'agrandissement des tirages révèle autant qu'il dissout leur contenu. Que peut-on réellement tirer d'une image ? Une vérité, une illusion ? Quelle prise nous donne-t-elle sur la réalité ? La société londonienne des années 60 dans laquelle s'inscrit le film constitue bien plus qu'un arrière-plan pop anecdotique, elle permet au cinéaste italien de rebondir comme jamais sur ce noyau dur, étranger, impénétrable qu'est la réalité. La grande modernité du film est aussi là, dans cette saisie rigoureuse et sensorielle des formes, lacunaires, du monde contemporain.



RÉDACTEUR EN CHEF

Simon Gilardi

RÉDACTRICE DU DOSSIER

Amélie Dubois critique de cinéma aux *Inrockuptibles*, programmatrice au festival EntreVues de Belfort. Elle intervient dans plusieurs dispositifs d'éducation à l'image, en tant que formatrice, rédactrice et animatrice d'atelier d'écriture critique.

Centre
IMAGES

CNC

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Ministère
Culture
Communication