

## L'«entre» des images, ou les stratégies intermédiatiques dans *Blow-up* de Michelangelo Antonioni (1966)

Beate Ochsner

Une des premières scènes du film *Blow-up* montre le protagoniste, jeune photographe appelé Thomas, et son ami Bill, un peintre. La conversation porte sur un tableau, commencé depuis 5 ou 6 ans « Quand j'y travaille », dit le peintre, « je ne sais jamais pourquoi, le tableau n'a pas de signification. C'est comme avec cette jambe [il indique quelque chose que le spectateur ne reconnaît que difficilement comme étant une jambe, B. O.], après tout devient claire, c'est comme dans un roman policier, il n'y a que des indices, des traces, et ce n'est qu'après coup que tout devient évident. » Il me semble que ce « chef-d'œuvre » plus ou moins « inconnu », cette vieille (!) recherche de l'absolu, contient le sujet principal du film *Blow-up* qui, sous la direction d'Antonioni est devenu un film culte !

*Blow-Up*, premier film en couleur, première production hors d'Italie, en même temps, a apporté le plus grand succès au réalisateur italien, Michelangelo Antonioni<sup>1</sup>. Le jury du festival de Cannes, le considérant comme « film-clef » de l'esthétique cinématographique des années 60<sup>2</sup>, lui a accordé, en 1967, la Palme d'or. Adapté du conte de Julio Cortázar « Le fils de la Vierge » (« *Las babas del diablo* », dans *Las Armas secretas*, 1959), *Blow up* raconte l'histoire d'un photographe qui croit apercevoir sur l'agrandissement d'une photo prise au hasard, la preuve d'un meurtre. Pour le narrateur et protagoniste du conte, Roberto Michel, français d'origine chilienne, traducteur et photographe amateur, la photographie est comme « *entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores* ». En tant que narrateur, il cherche une possibilité de raconter objectivement – « comme si la machine continuait à écrire toute seule » et il se met à la recherche du geste révélateur, de l'expression universelle « de la vie, à laquelle

<sup>1</sup> Thomas Christen, *Das Ende im Spätstilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. Marburg, Schüren 2002, p. 148.

<sup>2</sup> Claudia Lenssen, *Blow-up. 1966*, in *Michelangelo Antonioni. Mit Beiträgen von Roland Barthes, Jean-Luc Godard*..... München, Wien : Hanser 1984. (=Reihe Film 31) pp. 171-181, p. 181.

seulement le mouvement donne son rythme, mais qui serait détruite par une image fixe qui fragmente le temps, si nous ne choisissons pas le fragment essentiel, presque imperceptible. » Le glissement du centre perceptif, mécanisme d'ailleurs essentiel pour la façon de raconter de Cortázar, rend évident les problèmes de Michel, qui est incapable de trouver la bonne perspective, la focalisation appropriée. Selon l'interprétation d'Evlyne Picon Garfield, Michel, en observant la fuite du garçon, s'observe lui-même, technique qui suggère que, probablement, le garçon n'est qu'un double de Michel<sup>3</sup>. Or, la technique du dédoublement, une espèce de mise en abyme, ne nous intéresse pas seulement au niveau de la diégèse – multiplication du protagoniste et du narrateur –, mais aussi parce que Cortázar dans son récit et, encore plus, Antonioni dans le *Blow-up* nourrissent un jeu fascinant de dédoublement à tous les niveaux médiatiques.

Étant sûre que l'intrigue du film vous est parfaitement connue, je me restreins à vous en esquisser très brièvement les traits fondamentaux : lors d'une promenade matinale dans un des grands parcs de Londres, le jeune photographe Thomas – comme par hasard – prend une série de photos d'un couple amoureux. Rentré à la maison, Thomas développe la pellicule et fait quelques agrandissements. Sur une des photos agrandies qui, pour cela, est devenue déjà un peu granuleuse, il croit reconnaître un corps mort qu'il (re)trouve dans le parc. De retour à son atelier, il s'aperçoit qu'on lui a volé toutes les photographies sauf la dernière dans la série des *blow-up*, celle qui, après plusieurs agrandissements, révèle le cadavre. Le lendemain, afin de prendre des photos-preuves, Thomas retourne dans le parc, mais le corps a disparu. Le film se termine sur un jeu de tennis sans balle – métaphore de l'illusionnisme – devenu célèbre dans l'histoire du cinéma.

Dans *Blow-up*, Antonioni, à partir de différentes perceptions, construit un système complexe : nous avons affaire à un "premier" niveau (de perception) filmique sur le plan de la diégèse, c'est-à-dire la perception primaire, voire irréfléchie, de Thomas et, par identification, du spectateur. La "réalité" brute (c'est-à-dire filmique) nous est transmise par les regards de Thomas (devenus les nôtres) à travers l'appareil photo – soit que le cadre visible des images trahit tout de suite la source médiatique, soit que le spectateur ne s'en rend compte que rétrospectivement. Suit l'analyse détaillée de la perception photographique "première" par le biais des images

<sup>3</sup> Cf. Evlyne Picon Garfield, *Julio Cortázar*, New York (Ungar) 1975, p. 43.

agrandies (voire secondaires) qui, à la fin, seront (ré)arrangées, de nouveau, dans une sorte de chronologie filmique. Au dernier et plus haut niveau, ces différentes médiatisations (et singularisations !) seront réfléchies dans la perception filmique du réalisateur et, par identification avec son regard, dans la perception du spectateur.

Selon Seymour Chatman, la sérialisation des photos engendre une narration des événements ponctuels (comme l'est le meurtre qui, en fait, reste inaperçu "entre" les images)<sup>4</sup>, Jurij Lotman fait encore avancer la lecture sémiotique en qualifiant *Blow-up* de « texte [= film] métasémiotique », qui, en fait, a pour sujet les problèmes de l'interprétation des signes, une sorte de surplus narratif, engendré, entre autres, par le travail de l'appareil, un point qui, malheureusement, n'est pas reflété dans la lecture sémiotique de Lotman<sup>5</sup>. Herméneutiquement parlant, notre engagement (à savoir celui de Thomas) envers le monde est lui-même compris dans un double lien : normalement, nous – c'est-à-dire les historiens (positivistes), les criminologues, les détectives – devons reconstruire le passé sur la base des documents, dans *Blow-up*, pourtant, la tâche est tout autre. En effet, comme le public a lui-même vu que l'observation directe n'aboutit pas automatiquement à la vérité ni à la compréhension de la vie, il faut l'interpréter à partir des photos-documents. Or, l'évidence n'est évidemment pas si évidente... et Antonioni fait démarrer un processus de déchiffrement dans lequel Thomas se met à la recherche non pas de la vérité tout court, mais de la vérité de la perception.

Que la production médiatique ne dédouble pas simplement la réalité est un fait connu, qu'elle l'interprète principalement en fonction de ses spécificités techniques (ou médiatiques) nous a été démontré entre autres par Walter Benjamin qui, un des tout premiers, a avancé la thèse que *la réalité perçue directement, sans la médiation des appareils techniques, n'existe pas*. Et vous savez mieux que moi que la technique elle-même est – selon Benjamin – un appareil de pensée. Or, chez lui – et Antonioni semble confirmer cette thèse dans *Blow-up* – les appareils médiatiques de reproduction remplissent une tâche paradoxale, un rôle duel qui consiste à obtenir « de la réalité un aspect dépouillé de tout appareil [...] précisément grâce à une

---

<sup>4</sup> Cf. Seymour Chatman, cité d'après Colin Gardner : « Antonionis' Blow Up And The Chiasmus Of Memory », <http://www.artbrain.org/journal2/gardner.html>.

<sup>5</sup> Cf. Jurij M. Lotman, *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*, Frankfurt a. M. (Syndikat) 1977, pp. 149 sq.

pénétration intensive du réel par les appareils. »<sup>6</sup> Je ne m'attarde pas sur le rôle qu'a joué l'appareil (et la notion de dispositif de Jean-Louis Baudry) dans plusieurs théories psychanalytico-cinématographiques des années 60 et 70 – il suffit de vous signaler qu'au-delà d'un retour de la technique refoulée, la construction du dispositif met l'accent sur le fait que les médias ne servent pas seulement d'extension de l'homme, mais, qu'en même temps, ils simulent cet "appareil perçé" qu'est l'homme.

Regardons maintenant de plus près cet appareil de perception complexe : selon l'approche de Vivian Sobchak, la vision du spectateur de *Blow-up* résulte d'une combinaison de la perception photographique de Thomas, de la perception filmique du réalisateur et de l'interprétation du monde perçu photographiquement par et dans le film. Cette mise en abyme de différents *viewing-views* (regards regardants) et *viewed views* (regards regardés) débouche sur une perception intermédiaire – et nous ne faisons appel qu'au nombre étonnant des plans qui nous montrent le déchiffrement herméneutique des photographies, les essais de (re-)construction de l'événement perçu sur les épreuves prises dans le parc. D'autres formes de médiatisation orale ou par téléphone restent cependant sans succès... Comme dans le conte de Cortázar, le langage (et on ne parle que très peu dans ce film !) n'est apparemment pas approprié à raconter l'histoire... Finalement, notre relation perceptive au monde se termine (ou ne se termine justement pas) dans un chiasme de réversibilité infinie... illustrée de façon magnifique par un jeu de tennis sans balle (elle n'est pas visible or, on entend le bruit), illusion (ou pas ?) dans lequel le jeune photographe, à la fin, s'engage...

### **Le système perceptif – une lecture inspirée par la sémiotique**

Je vous montrerai d'abord quelques extraits, accompagnés d'une première lecture qui nous servira de base à l'analyse des stratégies intermédiaires suivantes.

---

#### La scène dans le parc

---

Après une visite dans un magasin d'antiquités, nous voyons Thomas qui, apparemment, s'est décidé à faire une promenade dans un parc. La caméra le quitte pour nous montrer une gardienne et, si d'abord il semble bien que le regard de la caméra dédouble celui de

---

<sup>6</sup> W. Benjamin : « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit », in *ibid.*, *Illuminationen*, Frankfurt a. M. Suhrkamp, 1977, pp. 158-159.

Thomas, nous comprenons très vite que ce ne peut pas être le cas car ce n'est que quelques instants après qu'il entre par le côté gauche de l'image... Dès le début, la caméra semble anticiper les actions de Thomas : assez souvent, elle le devance temporellement et spatialement. Il paraît évident qu'elle ne dépend pas du protagoniste et que nous avons affaire à (au moins !) deux intentions autonomes, qui, tour à tour, divergent, sont légèrement déphasées ou coïncident... il n'y a jamais de point de vue stable, ni de centre perspectif fiable. Un petit écart au niveau de la relation entre image et son reste d'ailleurs presque inaperçu : nous entendons le chant des oiseaux, or nous ne voyons que quelques pigeons...

Thomas commence à prendre quelques photos, on le voit de face et l'appareil photo, prêt à faire son travail, est placé devant ses yeux. Comme on entend le bruit d'une balle de tennis, on dirait qu'il prend des photos des joueurs. Or, la caméra change de perspective et on voit Thomas en train de photographier les pigeons. Ensuite, la caméra se détourne de nouveau et, dans un regard panoramique, elle capture – comme par hasard – les têtes d'une femme et d'un homme. Le couple s'embrasse, la caméra ne s'y attarde pas, se concentre de nouveau sur Thomas qui court à la poursuite des pigeons. Soudain, il semble apercevoir, lui-aussi, le couple et, pendant un certain temps, son regard coïncide avec celui de la caméra !

Ensuite, nous le voyons sur un escalier, en train de chercher quelque chose : probablement a-t-il perdu le couple vu précédemment. Nous entendons le bruissement des feuilles et nous voyons Thomas en train de prendre des photos du couple redécouvert. Afin de rester inaperçu, il se cache derrière une clôture. Son comportement fait penser soit à un voyeur, soit à un détective privé en train de prendre des photos-preuves d'un adultère. Tour à tour, la caméra le montre de face, de côté ou de dos, de sorte que notre regard sur Thomas est le même que le sien porté sur le couple... De nouveau, la caméra se détourne, elle nous montre Thomas de face, il s'agenouille derrière un arbre, son appareil photo semble focaliser directement la caméra, or nous savons que son regard est centré sur le couple... En fait, nous, les spectateurs et la caméra, nous sommes aussi invisibles pour Thomas que lui pour le couple. De nouveau, Thomas apparaît derrière l'arbre, en train de photographier le couple dans l'arrière-plan tandis que la caméra intègre le regard regardant de Thomas dans son propre regard.

L'image suivante est d'abord vide : nous ne voyons que la pelouse. Thomas entre par le côté droit, rampe vers le milieu de l'image, s'agenouille derrière l'arbre. Il prend plusieurs photos visant l'espace à gauche, en dehors du regard de la caméra. Soudain, la femme se tourne à 360 degrés : elle l'a/elle nous a découvert et le/nous regarde directement. Thomas se dirige vers la droite, il semble s'éloigner, le couple, au contraire, va vers la gauche, la femme lance un autre regard dans la direction de Thomas, qui, lui, sort de l'image. Apparemment, Jane enrage et se met à la poursuite du photographe. Dans la confrontation suivante qui a lieu sur un escalier, Antonioni, en faveur d'une coprésence des deux personnages (avec une légère supériorité de Thomas), renonce à l'alternance de champ et contre-champ, soulignant que le regard de la caméra n'est pas automatiquement inséré (suté) dans le regard subjectif des personnages, qu'elle ne connaît pas leurs intentions mais qu'elle occupe plutôt une position autonome et subjective. Jane attrape Thomas et réclame les images : « Vous n'avez pas le droit de prendre des photos. » « C'est mon travail. Je suis photographe », dit-il simplement. [...] « Je vais vous envoyer les images. » [...] Elle semble nerveuse, presque anxieuse : « Non, je les veux tout de suite. » Vainement, elle essaie de s'emparer de l'appareil... « On ne se connaît que depuis 2 minutes. » « Non » dit-elle, « on ne s'est jamais rencontré, vous ne m'avez jamais vu. » Soudain, ils se tournent à gauche pour regarder quelque chose qui se passe hors de l'image – ce n'est que rétrospectivement qu'on suppose que la femme a regardé dans la direction du cadavre au pied de l'arbre... Et, comme pour contrôler, elle vise Thomas, qui, évidemment, n'a rien compris (ni vu)... Elle commence à courir, on dirait qu'elle a peur ! Thomas prend d'autres photos, le regard de la caméra rejoint celui de l'appareil photo : on entend des clics, et on voit Jane disparaître...

La caméra qui, au début, semble (encore) objective, extradiégétique si on veut, se révèle, au fur et à mesure qu'avance le film, de plus en plus autonome et la différence entre les différentes prises de vue devient considérable : parfois, la caméra d'Antonioni semble omnisciente, elle pressent ce qui se passera, fonctionne comme une prédiction ; parfois, elle adopte le même point de vue que Thomas ou celui de son appareil photo ; parfois, imprévisiblement, elle les (Thomas et son appareil) quitte pour rester seule... Regardons le prochain extrait.

---

### Les agrandissements

---

Après la visite de Jane, Thomas commence à développer la pellicule. Il la regarde à la loupe, une photographie après l'autre – en boustrophédon, de gauche à droite puis de droite à gauche – jusqu'à ce que, tout à coup, son regard s'arrête, un peu après il poursuit son travail, puis il retourne à l'épreuve précédente, la marque, l'agrandit à l'aide d'un projecteur (métaphore du cinéma !), l'accroche à l'une des solives de son atelier et la regarde longuement. Remarquons que dans la scène vécue réellement, la caméra limite le temps d'observation, tandis qu'ici il a tout le temps ! Le regard de Thomas – c'est-à-dire celui de la caméra – alterne entre deux photos agrandies : tout à coup, il/elle s'arrête, retourne et fixe l'image du couple dansant, puis s'arrêtant et s'embrassant. Thomas s'approche et, ainsi, son corps se glisse entre le regard de la caméra (c'est-à-dire le nôtre) et les photos accrochées... [...]

Deuxième agrandissement : quant au regard de la femme, quel point focalise-t-il ? Avec son doigt, Thomas suit la ligne imaginaire de ce regard : apparemment, la femme fixe quelque chose dans les buissons, quelque chose hors de cette photo mais probablement visible sur la suivante ? Une musique *off* commence et s'arrête seulement quelques mesures après...

Thomas, de nouveau, prend la loupe, regarde les photos, marque une partie – la clôture – et l'agrandit. Rentré dans la salle de séjour, il regarde longuement les deux épreuves, l'une après l'autre, plusieurs fois : évidemment, il cherche le lien significatif entre le regard de la femme et la clôture, relation nouée par le croisement imaginaire des regards du spectateur, de Thomas, de la caméra, de l'appareil photo, de la femme, etc. Tout à coup, Thomas semble avoir compris : le prochain agrandissement, qui donne à voir le prolongement (imaginaire) du regard de la femme, fait ressortir un fusil ! Maintenant, c'est vraiment la caméra qui semble "raconter" l'histoire (« comme si la machine continuait à écrire toute seule », je vous rappelle le vœu de Robert, protagoniste de Cortázar !) : c'est son mouvement qui rend significative la sérialisation des épreuves, c'est son regard qui reconstruit, qui fait (sa-)voir l'histoire qui s'est passée entre les photos. L'intervalle spatio-temporel – visualisée d'ailleurs dans les espaces entre les photos accrochées (qui, évidemment, font référence aux espaces noirs entre les images sur la pellicule) –, l'intervalle est surmonté par les mouvements de la caméra, le temps noir, non exposé entre les instantanés est rendu significatif. [Ces quelques séquences font évidemment penser à un roman-photo].

Antonioni, toutefois, évite de nous montrer l'histoire dans une perspective complètement objective : parfois, c'est une caméra apparemment presque omnisciente, parfois, elle ne fait que dédoubler le regard subjectif – l'imagination – de Thomas. Convaincu d'avoir empêché un meurtre, il regarde les photos et, en face des images muettes, le bruissement des feuilles se fait entendre...

*[Viennent ensuite les deux filles du début, on reprend après cette séquence]*

Après la séquence avec les deux filles, Thomas reprend sa lecture herméneutique des photos : il en regarde une, il prend sa loupe et, de nouveau, il fait un agrandissement. Ce n'est qu'à ce moment-là qu'il découvre le cadavre. Encore une fois, la caméra re-construit, elle entre dans les images, elle suit le regard de Jane, découvre le fusil et poursuit la ligne de la balle invisible (ou bien : jamais vue) jusqu'au cadavre. Maintenant, on est vraiment "entre" les photos...

Afin de vérifier ce qu'il a vu sur les épreuves agrandies, Thomas retourne au parc en pleine nuit. La caméra le suit. Effectivement, il découvre un corps, sans doute, c'est l'homme du couple. De nouveau, on entend le bruissement des feuilles. [...]

Rentré à la maison, Thomas constate qu'on lui a volé la pellicule ainsi que toutes les photos – sauf une, celle du cadavre. Il le raconte à son amie, la femme de Bill : « T'es sûr ? » « Il [le corps, B.O.] est là. » « Qui ? » « N'importe qui. » « Comment ça s'est passé ? » « Je ne sais pas, je ne l'ai pas vu. » « Tu ne l'as pas vu ? ». Thomas lui montre la seule photo-preuve : « On dirait un tableau de Bill » dit-elle... [...]

Le lendemain, en plein jour, Thomas, son appareil photo à la main, retourne au parc : le corps a disparu. Il n'y a que le bruissement des feuilles... Autrement, la clairière est vide... [...]

### **Première conclusion**

Dans la première partie du film (jusqu'aux agrandissements) Antonioni construit (et, en même temps, il déconstruit) l'appareil de perception, il prépare les séquences des *blow-up* et, en même temps, il fait comprendre la structure significative du film, à savoir le système perceptif complexe entre la perception phénoménologique (médiatisée par les images photographiques et le film), la perception photographique herméneutique (c'est-à-dire les regards à travers l'appareil et la lecture postérieure des images agrandies ou pas), la perception médiatisée, elle aussi, par le film, et, à la fin, la perception filmique, dédoublée par le niveau d'autoréflexion.

Sur la base de ce système complexe des perceptions phénoménologiques, herméneutiques et médiatiques, le film produit

un chiasme entre le visible et l'invisible, entre le crédible et l'incroyable. En ce qui concerne les appareils, signalons que la caméra reste toujours invisible tandis que l'autre médium de reproduction visuelle, à savoir l'appareil-photo, n'est visible qu'au niveau diégétique ; or, pendant les processus de narrativisation des images photographiques par le film, l'appareil reste invisible, ce qui entraîne une rupture entre diégèse filmique et photographique. Quand on voit les "futurs photos" à travers le film en couleur, les photographies, cependant, nous montrent l'histoire en noir et blanc. En outre, Antonioni joue de façon très habile avec les différents temps et durées de l'observation directe et de la lecture postérieure (et supplémentaire) des photographies. Et c'est justement à partir de ces différences que se produit la profondeur qui – selon Paul de Man – constitue *blindness* et *insight*, la relation d'un écart productif entre « *the blindness of the statement and the insight of the meaning...* »

Pour chacun des moments devenus visibles, un autre devient invisible, et c'est – toujours selon la thèse de Paul de Man – justement cet aveuglement à l'égard de toute chose n'étant pas en relation directe avec le meurtre supposé (cela vaut aussi bien pour nous, les spectateurs – vous vous souvenez de la collaboration de Thomas avec Ron, de leur projet commun de faire un livre de photographies documentaires ? Que fait Thomas pour Monsieur Walker ? En fait, qui est Monsieur Walker ?)... Mais, reprenons notre analyse, d'après de Man, c'est alors justement cet aveuglement qui produit une sorte d'*insight*, d'inspection... Or, ceci exige l'existence d'une présence im-médiatique : « *The blindness can then be diagnosed as a direct consequence of an ontology of unmediated presence.* »<sup>7</sup> Et cette présence immédiatique, ne serait-elle pas, elle aussi, produite médiatiquement, comme l'a soupçonné Benjamin ?

#### Lecture intermédiatique

En dépit d'une inter- ou plurimédialité évidente – d'abord le film est une adaptation littéraire, ensuite il met en scène différents médias de reproduction etc. –, en dépit de cela donc, les analyses intermédiatiques sont rares, nous n'avons qu'un article de Volker Roloff, traitant l'intermédiaticité entre livre et film<sup>8</sup> et l'approche de

<sup>7</sup> Paul de Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, pp. 110-116.

<sup>8</sup> Volker Roloff, « Film und Literatur. Zur Theorie und Praxis der intermedialen Analyse am Beispiel von Buñuel, Truffaut, Godard und Antonioni », in Peter

Joachim Paech qui se réfère à *Blow-up* dans le cadre de ses réflexions sur la photographie comme médium de différence temporelle<sup>9</sup>. En dehors de cela, nous disposons d'analyses concernant le système de perception et l'aspect d'autoréflexivité, d'un examen sociologique sur le Londres des années 60 ou d'autres lectures sémiotico-herméneutiques<sup>10</sup>. Or, un des problèmes fondamentaux d'une lecture orientée principalement vers la sémiotique est qu'elle néglige totalement les différences et les spécificités des appareils médiatiques : pour elle, tous les signes, peu importe leurs sources, sont traités de la même façon, ils sont regardés comme "surplus narratif". Dans son interprétation du film – pour lui un "métatexte" – Lotman considère la photographie explicitement comme (simple) "motif"<sup>11</sup>. Quant à l'interprétation du film, l'analyse sémiotique des photographies prises au hasard permet la constatation d'un meurtre et – toujours selon Lotman –, en dénonçant la croyance aveugle dans le fait, elle fraye un chemin à la vérité filmique. En outre, et ceci vaut pour l'histoire du film en général, *Blow-up* révoque la vieille discussion entre une tendance Vertov – le réalisateur en tant que chasseur d'images – et la tendance Eisenstein – c'est-à-dire la conception analytique du cinéma. Or, même s'il ne s'agit pas du tout d'une interprétation fautive, on s'aperçoit très vite qu'elle n'est ni "photographique" ni "filmique". Or, *Blow-up* met justement l'accent pas seulement sur le contenu mais sur les différents appareils de (re-) production de réalité (c'est-à-dire d'illusion) ! Une seule lecture sémiotique, comprenant film et photo comme signes ne représentant avant tout autre chose qu'eux-mêmes, ne me paraît alors guère satisfaisante et, je propose de la combiner avec une lecture intermédiaire qui – au lieu de transformer la lecture sémiotique au niveau du film, c'est-à-dire remplacer simplement texte par film – essaiera de faire ressortir les stratégies transformationnelles qui contribuent à (ou qui même fondent) la particularité du film en question.

Sachant que je m'adresse à des experts, il me paraît inutile de m'attarder trop sur le phénomène d'intermédialité, je ne vais que

V. Zima (éd.), *Literatur Intermedial. Musik-Malerei-Photographie-Film*, Darmstadt (WBG) 1995, pp. 269-309.

<sup>9</sup> Joachim Paech, « Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen », in Jens Helbig (éd.) : *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*, Berlin : Erich Schmidt 1998, pp. 14-30.

<sup>10</sup> Entre autres, Seymour Charman, Thomas Christen, Colin Gardner, Annie Goldmann et Jurij Lotman.

<sup>11</sup> Lotman, *Probleme der Künstaesthetik*, op. cit., p. 150.

vous esquisser quelques notions de base afin d'aller directement au but. La thèse bien connue de Marshall McLuhan, à savoir que le contenu d'un médium est toujours un autre médium, ne vaut plus la peine d'être commentée de façon détaillée. Or, elle me semble efficace dans le sens où elle nous livre une première structure apte à réunir un bon nombre d'approches intermédiatiques – du terme *intermedia* de Coleridge au différentiel médiatique de Joachim Paech en passant par l'influence réciproque des arts réclamée par Oskar Walzel, la conception intermédiaire de *Fluxus* formulée par Dick Higgins, l'intermédialité de l'art avant-gardiste russe analysée par Aage Hansen-Löve, l'onto-intermédialité de Wilhelm Füger, l'archéologie intermédiaire de Jürgen E. Müller, la définition des mécanismes intermédiatiques comme processus de transformation des formes artistiques ou techniques d'Yvonne Spielmann, et autres théories, si hétérogènes qu'elles soient.

Dans un tour d'horizon intéressant, Jens Schröter se limite à quatre fonctions intermédiatiques et, si problématique que cette liste soit en détails, ses quatre catégories – intermédialité synthétique, trans-médiale, ontologique et transformationnelle (ou ré-représentation) – peuvent très bien servir comme premier point de départ à l'analyse : la première catégorie, l'intermédialité synthétique, prévoit la fusion des médias, tandis que l'intermédialité trans-médiale met l'accent sur une séparation entre les éléments esthétiques et les supports médiatiques. Considérés sous cet aspect, film et photographie renvoient au même « régime scopique »,<sup>12</sup> leurs éléments formels restent cependant autonomes par rapport à leur support – bien qu'ils ne peuvent évidemment se réaliser que sur la base d'un médium<sup>13</sup>. Une autre possibilité, l'intermédialité ontologique, présuppose l'intermédialité originaire, tandis que l'intermédialité transformationnelle ou la ré-représentation concerne principalement la représentation interactive – nous y revenons – d'un médium à travers un autre.

Que la photographie, sa fonction documentaire, les épreuves agrandies, ses relations existentielles ou causales à la réalité, la matérialité de la pellicule, les regards à travers l'appareil photo, l'appareil lui-même, l'architecture de l'atelier etc. que tout cela joue un rôle essentiel dans *Blow-up* semble plus qu'évident – or, comment le

---

<sup>12</sup> Martin Jay, « Scopic Regimes of Modernity », in Hal Foster (éd.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988, pp. 3-28.

<sup>13</sup> Cf. Jacques Aumont, *L'Œil interminable. Cinéma et Peinture*, Paris, Librairie Seguir 1998, p. 39.

cerner ? Nous sommes bien d'accord que la photographie n'occupe pas seulement le statut d'un signe (d'un motif), que sa médialité (respectivement sa ré-représentation) n'est pas du tout négligeable, qu'elle n'est pas seulement représentée comme objet référentiel, mais que le film la – selon la théorie de Philip Hayward – « ré-représente »<sup>14</sup>, ou, comme dirait Miriam Turim, il la « déplace »<sup>15</sup> dans le dispositif cinématographique (c'est-à-dire sa ré-représentation).

Que signifie tout cela ? La première scène dans le parc, tournée selon (comme l'a remarqué Gardner) 43 plans différents, nous semble paradigmatique pour la relation intermédiaire en question : « Ce n'est pas vraiment le nombre de plans qui est important, mais la variation dans et la modulation entre leur regards regardants. »<sup>16</sup> Le couple nous est présenté par deux médias de reproduction correspondant à deux perspectives différentes qui, au moins en ce qui concerne celle de la photographie, est évidemment déplacée par rapport à son support médiatique. Rentré à la maison, Thomas fait des agrandissements pour les attacher aux solives de son atelier, comme s'il « voulait, à partir (et sur la base) du flux continu des images filmiques, (re-)construire leur relation causale. »<sup>17</sup> La narrativité du film, visualisée dans le mouvement de la caméra qui nous montre les images l'une après l'autre – comme si elles formaient un continuum spatio-temporel –, cette narrativité donc semble agir sur la fonction documentaire du médium photographique – signalée d'ailleurs, je vous le rappelle !, de façon explicite par le projet-livre de Ron et de Thomas !

Regardons cela de plus près : dans un plan général, une des photos montre le couple amoureux à côté d'un buisson. Thomas en fait des agrandissements essayant ainsi de (re)construire la ligne imaginaire du regard de la femme ; ensuite, il (dé)place les deux images agrandies de façon que le spectateur soit convaincu que ce regard presque anxieux est fixé sur quelque chose dans le buisson :

---

<sup>14</sup> Cf. Philip Hayward, « Echoes and Reflections. The Representation of Representations », in *ibid.* (éd.), *Picture This! Media Representations of Visual Art and Artists*, London/Paris, John Libbey, 1998, pp. 1-25.

<sup>15</sup> Cf. Maurcen Turim, « The Displacement of Architecture in Avant-Garde Films », in *Iris* (12) 1991, pp. 25-38.

<sup>16</sup> Colin Gardner, « Antonioni's *Blow Up* », *op. cit.*, « It is not so much the quantity of shots that is important, but rather the variation in, and modulation between, their viewing views. »

<sup>17</sup> Karl Prüm, « *Suspense, Happy End* und tödlicher Augenblick. Überlegungen zur Augenblicksstruktur im Film mit einer Analyse von Michelangelo Antonionis *Blow Up*, Siegen, Forschungsschwerpunkt Massenmedien u. Kommunikation 1983, p. 20.

dans le mouvement de la caméra, l'espace-temps entre les images qui, à la fois, sépare et unit les deux photographies, est rempli – on dirait “suture”, pour rester dans le langage filmique. Or, dans cette constellation, la position de la caméra est singulièrement significative : tour à tour elle se trouve derrière Thomas et l'observe observant les photographies (dispositif cinématographique classique), le présente du devant, soit de façon qu'on voie son ombre à travers les images, soit qu'on le voie apparaître entre les instantanés et, ce faisant, en fonction de son interprétation il “remplit” les “noirs” ou le (son ombre) montre à travers les images.

Les deux appareils en question sont des médias d'enregistrement (audiovisuel pour le film, visuel pour la photographie) et, en ce qui concerne le film, de projection technique. Pourtant, leurs différences sont évidentes : si la photographie discontinue fixe et isole le moment crucial, le film narratif se caractérise par ses images en mouvement continu. Si, comme l'a formulé Karl Prumm, le film, au prix d'une volatilité du moment, a délivré la photographie de son engourdissement, le geste analytique de l'instant prégnant qui s'inscrit sur le négatif risque cependant de disparaître dans l'imagination postérieure d'un continuum filmique. Le même geste analytique – l'expression universelle, dirait Robert, protagoniste de Cortázar – disparaît selon l'approche de Joachim Pacch dans l'écart temporel qu'ouvre la photographie pour figurer dans la forme filmique dans *Blow-up*. Nous y reviendrons.

Par référence explicite au médium photographique et sur la base du support filmique, la définition de la photographie comme médium de reproduction visuelle, de documentation, de l'instantanéité et de la discontinuité apparaît et, Antonioni, par le biais d'une ré-représentation nous présente un modèle du médium représenté dans le modèle du médium représentant<sup>18</sup>. Cette stratégie provient évidemment du contraste (entre les médias), ce qui signifie qu'un des médias figure nécessairement dans le contexte de l'autre. Cette thèse semble assez proche de la définition intermédiatique de McLuhan dont je vous ai parlé au début : un médium, par définition, ne peut pas se représenter, il doit se référer nécessairement à quelque chose d'autre que lui-même – or, c'est aussi la définition du signe et la clef de la sémiotique et de la ré-représentation, n'est-ce pas ?<sup>19</sup> Oui et non... D'une part, le signifiant (dans la lecture sémiotique de Lotman) ne signifie rien tandis que, dans la ré-représentation

<sup>18</sup> Or, c'est l'avis de Schröter, « Intermedialität », *op. cit.*, p. 17.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 17.

intermédiatique, les traces (de la forme) d'un médium sont présentes (ré-représentées) dans la forme phénoménologique de l'autre, il y a donc nécessairement interférence et différence médiatique !

Regardons de plus près l'approche de Joachim Paech qui part de l'idée d'une évolution linéaire de la photographie au film. Cette base est évidemment discutable, d'autant plus qu'il semble se concentrer particulièrement sur la chronophotographie qui, en fait, a eu pour but la fragmentation analytique du temps, d'un mouvement. Or, Thomas fait le contraire, il synthétise. C'est probablement justement sur la base de l'opposition diamétrale – analytique et synthétique – des deux médias de reproduction de temps que fonctionne l'intermédiarité démontré par Antonioni (selon Joachim Paech). Sans pouvoir approfondir cette discussion, concluons que l'intermédiarité dans *Blow-up* se caractérise pour Paech dans la différence entre le temps de ou dans la photographie et la spécificité filmique de surmonter de façon narrative cet écart, cet espace-temps de l'"entre" : « La trace de disparition dans l'écart temporel de la photographie est reprise et poursuivie fictionnellement dans les images filmiques, l'être-là de la représentation photographique se réfère maintenant [c'est-à-dire dans la reproduction filmique, B.O.] à un être-là diégétique [...] et, ainsi, reproductible par le film. »<sup>20</sup> Or, cela implique d'abord que *Blow-up* s'occupe moins de la différence entre réalité et illusion et qu'Antonioni, dans le médium film, se met à la recherche de la photographie et de son temps disparu... Comprise de cette façon, l'intermédiarité, apparaît comme « différence médiatique » qui « figure entre la forme du médium photographique et celle du médium filmique. »<sup>21</sup>

A côté de cette interaction entre photographie et film, l'aspect de l'intermédiarité transformationnelle nous indique une parenté entre l'image photographique agrandie et la peinture : plus on agrandit, plus le grain grossit, les contours s'effacent, et les images perdent de leur valeur documentaire ; ce faisant, l'usage "normal", la fonction indexicale de la photographie est pervertie, et l'image reçoit un

---

<sup>20</sup> Paech, « Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen », *op. cit.*, p. 22 : „Die Spur des Verschwindens im Zeit-Spalt der Fotografie wird in der filmischen Differenz-Form der Bewegung wieder aufgenommen und gleichsam fiktional zurückverfolgt, das Da-Sein der fotografischen Repräsentation bezieht sich nun auf ein diegetisiertes (d. h. der gesamte hör- und sehbare Bereich der Narration), wiederholbares Da-Sein des Films. »

<sup>21</sup> Paech, « Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen », *op. cit.*, p. 22

caractère tout à fait artificiel<sup>22</sup>. Comme Bill, l'ami peintre, Thomas crée son histoire, en réorganisant, réécrivant et manipulant les fragments jusqu'à ce qu'ils lui racontent quelque chose, jusqu'à ce qu'un sens (je vous rappelle la jambe sur le tableau de Bill !) apparaisse – pour celui qui veut (la) voir, qui veut savoir ! Pour Thomas, la signification s'incarne dans le corps devenu – plus ou moins – visible dans le dernier agrandissement. Or, je vous rappelle la première impression de la femme du peintre : « On dirait que c'est un tableau de Bill. »

Nous avons critiqué l'élimination des différences médiatiques dans une lecture purement sémiotique. Par contre, mise à part une différenciation entre peinture, photographie et film (en fait entre image fixe et image vivante), Paech part de l'idée d'une différence plus élémentaire entre la forme phénoménologique d'un médium et le médium compris comme virtualité, comme potentialité : sur ce plan, le médium n'égale évidemment pas un signe sémiotique, il ne signifie pas quelque chose d'autre, pourtant, il est le moyen de faire apparaître une forme, c'est-à-dire la réalisation du médium. Or, dans *Blow-up*, les médias, peinture, photographie et film, opèrent des transformations intermédiatiques, des passages de la forme d'un médium à l'autre. Le mouvement filmique re-prend la trace de la disparition photographique, et la ré-représente dans la diégèse (c'est-à-dire la forme) filmique comme figuration de la différence – un chef-d'œuvre restant inconnu.

En dernière conclusion :

Vient un groupe de mimes, deux d'entre eux commencent à jouer au tennis – sans balle, muets. La caméra suit le jeu comme le font les spectateurs – évidemment la caméra dédouble le dispositif cinématographique, elle nous montre notre position – celle de Thomas – vis-à-vis du film – de ce qui s'est passé ou qui ne s'est pas passé... Un des joueurs frappe trop fort et la balle (invisible) va au-dessus de la clôture : la caméra suit sa course, Thomas se lève et la renvoie. On entend le bruit que fait la balle, or la caméra reste sur le visage de Thomas... Il part.

---

<sup>22</sup> Schröter, « Intermedialität », *op. cit.*, p.13.

