

POSTERITES DE « *BLOW-UP* » : ELOGES DE LA PIECE MANQUANTE...

« On appelle « classique » l'assez court moment de l'histoire du cinéma – trente ans ? – pendant lequel les cinéastes ont su produire le leurre de ce qui semble manquer depuis toujours au cinéma : la profondeur. Ce fut l'âge d'or de la scénographie [...] soumise aux coups de force du montage [...]. On a appelé ces coups de force « mise en scène », art de baliser pour les spectateurs des parcours dans un jeu de chicanes et de redans, de les perdre dans un labyrinthe de raccords. [...] Le titre d'un film américain de Fritz Lang résume bien ce qu'il en est de cette scénographie et du désir qui la porte : « *Secret Beyond the Door* », « *Le Secret derrière la porte* ». Désir de voir plus, de voir derrière, de voir à travers. 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 y avoir puisque l'image de cinéma est une surface sans profondeur. Ce que rappellera le cinéma moderne, brisant le pacte » écrivait Serge Daney à la fin de « La Rampe ».

Le cinéma classique œuvre dans (pour et avec) une perspective illusionniste (comme c'est le cas pour la peinture classique et sa profondeur suggérée). Pour ce faire, ce cinéma se présente comme un cinéma « à hauteur d'homme » – l'expression est de François Truffaut à propos de l'œuvre de Howard Hawks. Il s'agit dès lors d'un cinéma qui, pour mieux nous identifier à son regard, singe le nôtre ou tout au moins l'idée que l'on peut s'en faire. A propos de Hawks, encore, on a ainsi pu parler de « cinéma de l'évidence » par allusion à sa fameuse formule : « il n'y a pas trente six façons de filmer un homme qui passe une porte » (traduisons, de monter deux plans successifs pour donner une impression de continuité spatiale et temporelle). Pour parvenir à crédibiliser cette idée, le cinéma classique a mis au point un vaste système sophistiqué de raccords discrets, invisibles visant à entretenir l'illusion de la continuité d'un plan à l'autre pour que rien ne puisse venir mettre en doute la scénographie complexe de la mise en scène. La modernité d'après guerre, d'après les camps, d'après la bombe, va venir mettre en crise cette cohérence de principe. « Tu n'as rien vu à Hiroshima » est ainsi le leitmotiv d'une des bornes fondamentales du récit moderne, « *Hiroshima, mon amour* » (1959) écrit par Marguerite Duras (le Nouveau Roman) et réalisé par Alain Resnais (la Nouvelle Vague). Cette affirmation pourrait également s'appliquer au personnage principal de « *Blow up* » qui, s'il a bel et bien regardé, n'a pas pour autant « vu » ce qu'il y avait à voir dans le parc.

Le film d'Antonioni marque rétrospectivement une nouvelle borne. A partir de « *Blow-up* » (1967), la modernité va en quelque sorte céder la place au maniérisme. Le cinéma « savant » d'Antonioni va ainsi trouver une postérité inattendue du côté d'un cinéma « populaire » (fait assez unique dans l'histoire du cinéma), d'un cinéma de genre (fantastique, horreur, thriller...) dont les deux représentants les plus passionnants vont être Dario Argento en Italie et Brian DePalma aux Etats-Unis. Pourquoi un tel empressement de ces cinéastes autour du film d'Antonioni ? Sans doute parce que celui-ci met en crise, plus que tout autre à l'époque, le point de vue unique dont on sait, quatre ans après l'assassinat du président Kennedy à Dallas, qu'il est insuffisant pour saisir la réalité dans son ensemble, sa complexité. L'image n'est alors plus la preuve de quoi que ce soit. Et c'est au point de vue unique que va s'attaquer le maniérisme. Comme l'avait fait par rapport à la perspective monoculaire – dite classique – l'avant-garde cubiste dans les années 1910 sous l'égide de Georges Braque et Pablo Picasso et dont les recherches sur la multiplicité des points de vue et l'unicité de l'image seront reprises par un peintre-photographe tel que David Hockney dans les années 1970-1980. Pourquoi ces films sont-ils importants ? Parce leurs auteurs cherchent par leur entremise à faire œuvre réellement pédagogique, voire même didactique : le cinéma maniériste est un cinéma de l'explicitation, un cinéma qui part à la recherche de l'image manquante, de la pièce décisive du puzzle – image à déchiffrer par excellence. Cette image s'est égarée quelque part dans la discontinuité caractéristique du récit moderne. Les personnages des films maniéristes d'Argento et de DePalma vont, à partir de là, tenter de restaurer la continuité perdue. Dans cet entre-deux, que nous montrent alors ces films ? Qu'en vertu du caractère illusionniste de l'image et de ce que l'on en perçoit ou pas, il n'y a effectivement pas trente-six façons de filmer quelqu'un qui passe une porte, il y en a mille !



David Hockney – *The Herrenhausen* – 1974– 20x27cm.



Blow-up (1967) de Michelangelo Antonioni.



Profondo Rosso – Les Frissons de l'Angoisse (1975) de Dario Argento.



Photogramme du film d'Abraham Zapruder – novembre 1963 – Dallas.

Angle mort. Le cinéma d'Argento va fonctionner sur l'idée d'une scène que le héros et le spectateur auront vue mais mal interprétée au début du film et qui, remémorée *in fine*, livrera sa véritable signification.



« Et si Thomas avait pu pénétrer à l'intérieur de sa photo ? » est la question délirante posée à « *Blow-up* » par « *Les frissons de l'angoisse* » – écrit Jean-Baptiste Thoret.



Ce « délire » va poser la question du rapport entre perception et réalité et amener naturellement les films d'Argento jusqu'au genre fantastique.

Frappé durablement par les images du film amateur d'Abraham Zapruder montrant partiellement l'assassinat du président Kennedy à Dallas en 1963, le thriller américain va s'emparer de « *Blow-up* » sous l'angle du rapport entre l'image et la vérité. Lorsque Brian DePalma, avec « *Blow out* » (1981,) va proposer sa variation sur ce thème (après celle de Francis Ford Coppola en 1974 : « *The Conversation* » : les deux films partageant un même goût pour le son, les panoramiques à 360° et l'imaginaire de la caméra de surveillance...), il va reprendre les choses là où Antonioni les avait laissées en posant le problème de la bande-son : si à la fin de « *Blow up* » le bruit imaginaire d'une balle de tennis invisible, venait marquer le fait que Thomas, le photographe, acceptait enfin qu'une part de la réalité lui échappe, au début de « *Blow out* » en revanche c'est à partir du bruit réel d'un coup de feu que Jack, le preneur de son, décide de reconstituer une scène de crime.

Le son représente au cinéma la continuité par excellence (alors que l'image, elle, est discontinue). Il est très souvent le garant de la crédibilité de ce qui est vu dans le plan et de la continuité entre deux plans successifs. Le son vient ainsi généralement renforcer les raccords visuels.



A partir de là, « *Blow out* » raconte l'histoire d'un homme qui recherche à la fois un cri de femme crédible pour un film d'horreur fauché et une image dans laquelle pourrait s'ancrer la bande-son d'un attentat enregistré fortuitement. Questions de raccord et de synchronisation, bref de continuité du récit.

Notons, à la suite de Jean-Baptiste Thoret, que le filmage frontal de la scène (lorsque Mark – le héros des « *Frissons de l'Angoisse* » – perce le mur la caméra est placée face à lui depuis l'intérieur de la pièce cachée) amplifie encore la séquence du grattage du mur sur lequel figure la fresque et renforce l'idée que Mark entre dans l'image, perce littéralement la surface plane de l'écran de cinéma.

Si le processus d'interprétation de l'image et de construction du sens est littéralement associé à l'exploration d'une construction réelle (une maison abandonnée contenant une pièce cachée où s'est jadis déroulé un drame sanglant), cela reste un processus c'est-à-dire une construction de l'esprit. En effet, si Mark a besoin de creuser l'image ce n'est que pour pouvoir enfin se rappeler d'une surface – celle d'un miroir au début du film – sur laquelle la solution de l'énigme était déjà visible...



La stratégie optique est simple mais fugitive : il n'y a pas de profondeur ou même d'épaisseur de l'image, mais une seule et même image dont la surface peut être changeante en fonction des opérations qu'elle subit : révélation chimique et agrandissement de la photographie dévoilant le visage de l'assassin ou buée accomplissant le même travail en inscrivant le nom du tueur à la surface des carreaux d'une salle de bain...



Le split-screen (écran séparé), suggéré ou littéral, va amener la question du raccord au cœur du plan lui-même. Comparatif : quels liens établir entre ce que nous voyons à droite et à gauche du plan ? La question de la synchronicité (quand cela correspond-t-il, fait-il sens ?) est alors renforcée et amène naturellement celle de l'interprétation : au-delà du visible, les images restent à déchiffrer et le son participe activement à la construction du sens.



L'une des séquences de « *Fellini Roma* », tourné six ans plus tôt, en 1969, fonctionne sur un principe voisin. Les deux films partagent le même scénariste, Bernardino Zapponi. Ce vrai faux documentaire sur Rome montre la découverte fortuite par des ouvriers d'un ensemble de fresques antiques qui sitôt entrevues partiront en poussière sous l'effet de l'air pollué de la ville moderne... Réponse de Fellini au « *Blow-up* » d'Antonioni que vient ensuite prolonger le film d'Argento : on le voit, le rapport à l'image se place en Italie sous des auspices picturales.

Prenant acte de la modernité (au cinéma comme en peinture) et de son aveu de bi-dimensionnalité de l'image au spectateur, le maniérisme construit des labyrinthes architecturaux comme autant de leurres nécessaires pour que la conscience puisse se formuler à elle-même ce que l'image montre d'emblée. Pas d'autre réalité que l'image. Pas d'autre sens que celui qui se construit à partir d'images qui, une fois vues, restent à déchiffrer.

Ainsi Turin, dans un film d'Argento, ce n'est jamais qu'une toile de Hooper qui cohabite avec une toile de Chirico. C'est-à-dire un dilemme de spectateur : la surface d'un côté (devanture de bar chez Hooper) et l'illusion de profondeur de l'autre (architecture métaphysique surréalisante de Chirico)...



A plusieurs reprises, le film à recours à la forme du récit transvisualisé : ce qu'entend ou ce que dit le personnage devient images à l'écran. Autre façon de faire se confronter des images objectives (ici le crayon tenu au présent) et subjectives (le souvenir du micro et de la scène de crime enregistrée), autre manière de poser la question délicate de l'interprétation.

DePalma confronte son personnage au problème de l'ancrage sonore. Il s'agit de la relation qui s'établit au cinéma entre le son filmique et une source suggérée. Ce lien est indispensable pour crédibiliser ce qui est vu à l'écran. La scène où Jack enregistre des sons sur le pont au début du film propose d'abord des sons synchrones hors-champ dont les sources sont visualisées à la suite de plusieurs raccords dans l'axe élargissant l'échelle du plan autour du personnage.

Cette séquence de « *Blow out* » cite directement la séquence du parc dans « *Blow up* » : un personnage entouré d'arbres, le bruit du vent dans le feuillage (« You need a new wind, Jack », lui a d'ailleurs dit un peu avant son producteur), un couple illégitime et un coup de feu...



Edward Hooper « *Nighthawks* » (1942) 84,1 x 152,4 cm.

+



George De Chirico "Melancolia" (1912) 78,8 x 63,5 cm.

=



Comme dans « *Blow-up* », quelqu'un se cache dans le feuillage. Tous les sons enregistrés par Jack sont dits réplcatifs, c'est-à-dire qu'ils font référence à un original sonore identifiable (vent, couple, crapaud, hibou...). Tous, sauf un ! En effet, un son non-réplcatif (sorte de « zip » régulier) donc difficilement identifiable se fait entendre au milieu des autres. Les élargissements successifs du plan ne nous révéleront pas la source du bruit mais simplement son lieu d'origine : le feuillage.

Une image manque : celle du meurtrier et de sa montre qui lui sert à étrangler ses victimes...

N'identifiant pas la source de ce son, Jack ne pourra pas davantage empêcher le crime d'aujourd'hui que celui d'hier.

« *Nighthawks* ». « *Melancolia* ». Et de quelle nature est cette mélancolie qui frappe ces oiseaux de nuit que sont les artistes (photographe ou pianistes) ? Sans doute provient-elle de la désillusion de qui « se heurte à des successions d'écrans qu'il veut percer avant de comprendre qu'il doit faire confiance aux reflets » – écrit Serge Chauvin.



Argento – écrit Emmanuel Siéty – vient ici « ...rouvrir la vieille blessure herméneutique ouverte par Antonioni et jamais cicatrisée. » Mais derrière la porte, il n'y a rien d'autre que soi et ce que l'on souhaite y placer de façon illusoire...

Le cinéaste italien ne cessera plus, dès lors, de mettre en scène des intériorités tourmentées par l'image et les fantasmes (animistes, matriciels, d'empathie, de pénétration, d'incorporation, de dévoration...) qu'elle suscite.

Mélancolie du héros tragique à présent bloqué dans le souvenir. Que lui reste-t-il d'ailleurs de Sally, l'héroïne assassinée, sinon le son de ce meurtre qu'il ne peut que se repasser en boucle sans que cela n'appelle plus aucune image...



Excepté celles du film pour lequel il recherchait un cri : celui de Sally – tragiquement issu du réel – sera synchronisé sur une parodie pathétique de la scène de la douche de « *Psycho* » dans une fiction de série Z.



Le cri (« point d'engloutissement de la fiction » pour Michel Chion et titre d'un autre film de Michelangelo Antonioni) ne contribue pas à révéler la vérité mais vient juste renforcer l'effet de réalité d'une fiction de bas étage. Il n'y a alors plus de réel mais simplement des fictions imbriquées les unes dans les autres...



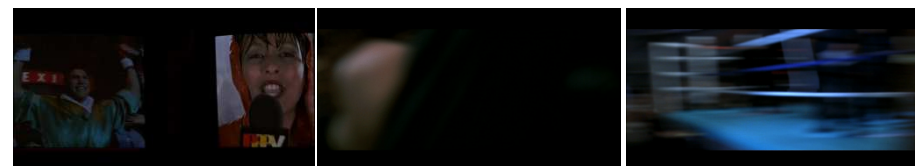


Qu'est-ce que « *Le syndrome de Stendhal* » ? Lors de son voyage en Italie, en 1817, Stendhal écrit en référence à l'étape faite à Florence : « J'étais arrivé à ce point d'émotion où se rencontrent les sensations célestes données par les Beaux Arts et les sentiments passionnés. En sortant de Santa Croce, j'avais un battement de cœur, la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber. » Depuis, ce syndrome renvoie à une maladie de type psychosomatique qui provoque des accélérations du rythme cardiaque, des vertiges, des suffocations voire des hallucinations chez certains individus exposés à un trop-plein de beautés artistiques !



Le personnage du film éponyme que Dario Argento réalise en 1996 est victime de ce syndrome. C'est une inspectrice de police qui enquête sur un tueur en série qui viole préalablement ses victimes. Dès la séquence d'ouverture située au Musée des Offices de Florence, l'héroïne s'évanouit en croyant plonger dans le tableau de Bruegel « *La chute d'Icare* », célèbre pour son personnage « principal » réduit à l'état de détail. La mise en scène, qui inscrit le visage d'Anna « dans » les œuvres grâce à son reflet sur les vitres de protection, renvoie au concept d'image cristal développé par Gilles Deleuze dans « *Cinéma II – L'image temps* ». Disons succinctement que par cette notion, Deleuze conteste la théorie de Bazin (cf. « *Montage interdit* ») qui attribue à la profondeur de champ le rôle de « pure fonction de la réalité » en donnant au spectateur le choix de ce qu'il regarde à l'intérieur du plan. Deleuze, lui, associe à la profondeur de champ (souvent très marquée chez les maniéristes qui en usent pour pratiquement séparer l'image en

« *Snake eyes* », réalisé en 1996 par DePalma, réactive le schéma de la séquence « mal vue » et se présente comme un « *Blow-up* » de l'ère du spectacle. Le film s'ouvre par un plan-séquence (c'est-à-dire sans coupure) d'environ treize minutes. Le plan-séquence a été défini par André Bazin, ardent défenseur du réalisme ontologique du cinéma dans son texte « *Montage interdit* », comme la « robe sans couture de la réalité ». Le plan-séquence c'est la continuité par excellence puisqu' on n'y fait pas appel au raccord...



Celui de DePalma est évidemment truqué (à l'instar de celui de « *Rope* », « *La corde* » (1949) d'Hitchcock, film censé être d'un seul tenant mais qui contient en fait une douzaine de plans – ce qui est déjà un exploit). Passage d'un écran à un autre, panoramique filé ou personnage obstruant le champ et faisant du coup office de volet masquent les raccords d'une séquence, d'une robe qu'il faudra de fait revoir sous toutes les coutures tout au long du film pour en saisir la teneur réelle.

Car le cinéma maniériste est un cinéma de l' « après », un cinéma des signes que l'ouverture du film multiplie sans que nous n'ayons le temps d'établir des connections cohérentes : oreillette, radio, perruque platine, robe rouge, esclandre...

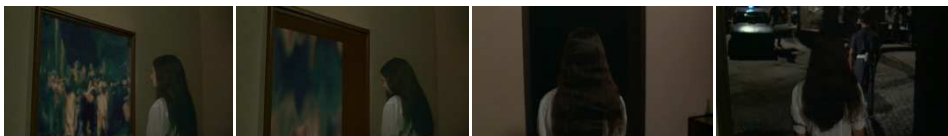


...et, au final...

deux et dont l'aboutissement ultime est le split-screen – cf. les images de « *Blow out* » consacrées à cette figure) la constitution d'une « image-cristal » qui aurait la particularité d'absorber le réel qui passe ainsi dans le domaine du virtuel autant que dans celui de l'actuel. L'image-cristal fait ici par exemple coexister dans le même plan l'image actuelle de la jeune femme et l'image virtuelle de son double « pictural », reflet d'elle-même annonçant sa schizophrénie...



Le film s'emploie alors à transvisualiser l'intériorité malade d'Anna en se calquant sur sa perception déformante de la réalité. Inversant l'idée d'Alberti du « tableau comme fenêtre ouverte sur le monde », Argento invente le tableau comme porte tournée vers l'intérieur (de l'image comme de l'être)...



...comme dans « *Blow-up* », le drame se joue à l'insu du protagoniste principal...

Ces signes, le cinéma de DePalma décide de les expliciter de manière presque didactique. Pour ce faire, le cinéaste utilise de nouveau le récit transvisualisé. Toutefois, si dans « *Blow out* », ces récits étaient le fait du seul personnage principal, ils correspondent ici à une pluralité de personnages et donc de points de vue (ce qui n'est pas sans rappeler le « *Rashômon* » (1950) d'Akira Kurosawa). Nous assistons alors à une succession d'exposés subjectifs et à autant de points de vue différents sur les mêmes faits...



...ainsi qu'à certaines de leurs contradictions (ex : le chef de la sécurité était-il seul face à la femme mystérieuse ou entouré de complices ?)...





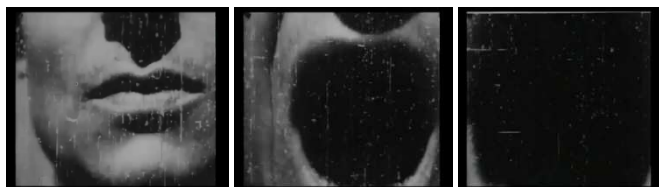
Passage à l'acte : la spectatrice qu'est Anna va se mettre à produire des images. Elle qui fut avalée par les œuvres au musée va peindre des images avalantes qui vont ouvrir explicitement une béance dans le récit et qui renvoient à la peinture expressionniste de Karel Appel comme au cinéma des origines inventant le gros plan.

Qu'est-ce que le gros plan sinon une violence faite au regard sans précédent dans l'histoire de l'art car fondée sur une triple rupture : rupture énonciatrice par l'interpellation monstrative radicale du spectateur, rupture temporelle par production d'un effet-arrêt sur image (le gros plan fonctionne souvent au cinéma comme un insert photographique) et rupture spatiale enfin par détachement d'un détail de son contexte (cf. « *Blow-up* ») qui lui confère une dimension à la fois nouvelle et autonome.

Cette triple rupture participe d'un processus de fétichisation qui s'accorde fort bien avec la pulsion herméneutique, le désir irréprensible de savoir !



Karel Appel « *Visage* » 1974 – 140 x 90 cm.



« *The Big Swallow* » (1902) James Williamson.

Comment trancher ? Qu'est-ce qui objectivera dès lors ces différents témoignages ? L'image manquante bien entendu. Et c'est une caméra qui va la fournir. Celle dont va se souvenir Rick, le héros du film, lors de son propre récit transvisualisé et qui s'appelle la « *zero gravity flying eye* ».



C'est « l'œil dans le ciel », le point de vue de Dieu qui offre la solution. La caméra maniériste possède le pouvoir de s'affranchir du « cinéma à hauteur d'homme ». Elle peut en conséquence accomplir ce que ne peut pas toujours faire ce dernier : s'élever au-dessus des portes, parcourir les intervalles (ex : distance entre le tueur et sa victime) ou combler les interstices (dévoiler les positions de chacun). Autant de « points de vue » totalisants qui manquaient au héros du film d'Antonioni...



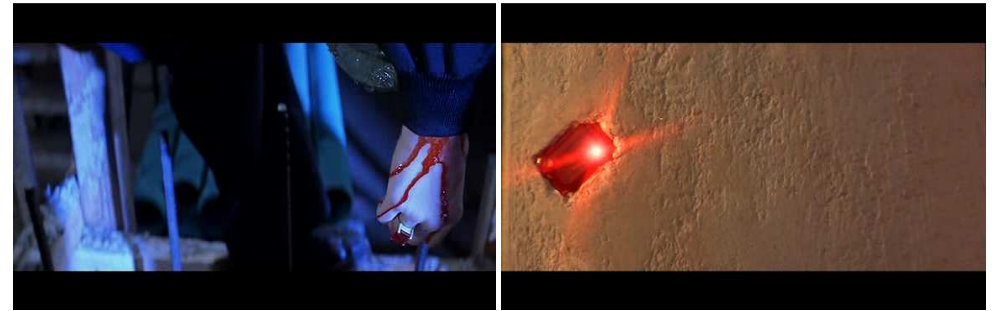
Mais cette image, sitôt découverte par Rick sera effacée par son antagoniste, Kevin Dunn, chef de la sécurité et vrai responsable du meurtre. Comme dans « *Blow-up* » la vérité disparaît aussi vite que le réel nous échappe. Que peut alors la mise en scène (tout film « d'action » américain qui se respecte raconte le passage d'un personnage du statut passif de spectateur à celui, actif, de metteur en scène) ? Remplacer cette image manquante, découverte mais déjà détruite, par une autre : celle de l'assassin surpris par les caméras de télévision en pleine lumière, en flagrant délit (c'est d'ailleurs la même foi dans l'image au présent qui



« *Le syndrome de Stendhal* » raconte un délire empathique autour des faits d'une enquête et des images que rencontre l'enquêtrice en cours de route. Ce délire est plus fort que l'observation critique qui serait pourtant de rigueur... Après le miroir des « *Frissons de l'angoisse* », les vitres du début du film et les truquages numériques qui ont diversifié les effets d'incorporation, il ne reste plus qu'une issue à l'héroïne dépassée du film d'Argento : expérimenter une ultime empathie du corps et de l'image, surfaces ô combien sensibles.

Happée par le gros plan, absorbée dans l'interstice, comment le personnage peut-il alors restaurer la continuité du récit mise à mal par la triple rupture ? Cette continuité sera mentale, fantasmatique : ce sera l'incorporation. Se couvrant elle-même de peinture, Anna va incorporer son bourreau et glisser dans la schizophrénie – sorte de split-screen mental.

anime un film aussi différent de celui de DePalma que le « *Délit flagrant* » (1994) de Raymond Depardon).



Le maniérisme, on le voit, œuvre aux limites de l'image. C'est donc tout naturellement qu'une ultime image révélatrice vient se loger à l'extrême pointe du générique de fin du film, au terme d'un nouveau plan séquence en forme de zoom (un lent « blow-up » !) qui montre des ouvriers érigeant une colonne d'un nouveau casino et dans laquelle nous reconnaissons *in fine* la bague d'un des personnages assassinés au cours du récit...

Si le plan séquence d'ouverture jouait la carte du brouillage des signes, ne nous donnant pas la possibilité de comprendre ce que nous étions en train de voir (c'est là la règle qui régit la première heure de la plupart des films post-moderne) – à l'inverse de celui d'Orson Welles par exemple qui ouvrait « *Touch of evil – La soif du Mal* » (1958) et dont nous possédions les clés – le plan-séquence final montre littéralement une « construction », celle du sens. Car l'image reste toujours à déchiffrer et ce sens nouveau, par le biais d'un détail que le gros plan va isoler, vient défaire la happy-end à l'insu des spectateurs trop pressés, partis avant la fin du générique, tous protagonistes potentiels d'un éternel « *Blow-up* »...

Et que découvrons-nous au bout du compte ? Ce sur quoi se bâtit le système ultralibéral et la société qui l'encourage : le meurtre (cf. le billet taché de sang qui resurgit comme un leitmotiv au cours du récit).

On le voit, s'il conserve dans sa forme globale une fonction narrative, le cinéma maniériste est un cinéma qui prend par imitation le cinéma lui-même pour motif filmique dans un but clairement analytique. Images ou séquences d'un film matriciel – ici « *Blow-up* » – sont ainsi continuellement décontextualisées puis recontextualisées, comme il en serait d'un détail, de manière à en préciser tel ou tel aspect. Argento et DePalma proposent ainsi lectures, interprétations, éclaircissements quant au film d'Antonioni. Leurs films sont des constructions (cf. la psychanalyse ?) à l'intérieur desquelles les deux cinéastes font circuler leurs personnages dans l'histoire même des images et des formes en inventant leurs propres portes et les mille et une manières d'en filmer le passage. Ces constructions élaborent ainsi des stratégies de remplacement d'un moment spécifique de l'histoire du cinéma. « Il s'agirait pour DePalma, par l'imitation d'une séquence, d'accéder au parcours plastique de la séquence de référence, mais aussi d'accéder à ses images absentes (interdites ou imaginaires, par exemple) et de permettre au spectateur de « méditer les propriétés performatives de l'image cinématographique, c'est-à-dire sa nature d'acte et non seulement de reflet » rappelle Marie-Françoise Grange en citant Nicole Brenez.

Résumons-nous. D'un côté, un cinéaste italien – Argento – travaillant à partir de son rapport (et de celui de son pays) à la peinture et à la réalité sur la base d'un cinéma logiquement connoté « fantastique ». De l'autre, un cinéaste américain – DePalma – travaillant quant à lui le rapport à la photographie et à la vérité (il est en partie issu du cinéma dit « du complot » des années 60-70 post-Kennedy) à partir du genre éminemment paranoïaque du thriller. Ces frontières sont bien entendu poreuses. Pourtant, considérons Argento comme un cinéaste s'intéressant à la psychologie qu'il tente de transvisualiser en inventant ses propres régimes d'images (tendance Alfred Hitchcock et « *Psycho* » 1960) et DePalma comme un cinéaste de la technologie dont il prend acte en imitant, répertoriant et organisant tous les régimes d'images existants – caméra de surveillance, You Tube... (tendance Fritz Lang et « *Die Tausend Augen des Dr. Mabuse - Le diabolique docteur Mabuse* » 1960). Postulons alors que le monde des médias repose sur une infrastructure qui est celle des nouvelles technologies de l'information et de la communication. Postulons encore que l'un des effets de ces technologies repose sur la volonté de fournir une représentation du monde en temps réel. Acceptons qu'à travers cette course au temps réel, ces technologies tendent à capturer et à reproduire le flux de la conscience psychologique. Dès lors et puisqu'il devient possible d'imaginer une continuité entre notre fonctionnement psychologique et les moyens techniques des mass médias alors la réalité objective – l'un des mythes fondateurs de la presse et de l'information – n'existe pas. Lorsque Brian DePalma réalise « *Redacted* » en 2008 (outre qu'il réalise là une sorte de remake de son propre « *Casualties of war - Outrages* » datant de 1989), il ne fait rien d'autre que de reconstituer un évènement tragique de la guerre en Irak (le viol et le meurtre d'une jeune irakienne par une patrouille américaine) en imitant tous les régimes d'images qui se calquent aujourd'hui sur le fonctionnement de notre propre (et mauvaise) conscience. Si « *Blow-up* » demeure un témoignage d'une rare pertinence esthétique et sociologique sur son époque, les œuvres maniéristes qui n'ont cessé de le « rejouer », n'en possèdent pas moins la même acuité quant à l'époque contemporaine.

Et ce qui est en jeu demeure la question du point de vue. « Nous vivons toujours dans un cauchemar de la perspective. Le point de vue unique restreindra toujours notre perception des choses », déclare David Hockney. Le peintre et photographe s'attaque directement dans ces photocollages au cône de la perspective linéaire codifié à la Renaissance. « *Pearlblossom Highway, 11-18th April 1986, n°1* » réalisé par l'artiste pour un article du magazine *Vanity Fair* traitant du « *Lolita* » de Vladimir Nabokov (immense roman sur le thème du point de vue) paraît rassembler, de Cézanne au détail photographique en passant par les Avant-gardes du début du 20^{ème} siècle, toutes les recherches plastiques tendant à s'éloigner de la perspective dite aussi monoculaire. Chaque image (des centaines de polaroids) qui compose le photomontage est un moment mémorisé et agencé à d'autres moments par juxtapositions, superpositions, imbrications. « Chaque chose que nous regardons – déclare encore Hockney à propos de son œuvre – est au point dès que nous la regardons. » Le point de vue n'est qu'une simple mise au point totalement et infiniment déplaçable, la vision une sorte de balayage continu du visible qui ne peut faire l'économie de le rapiécer, de le recomposer continuellement.



David Hockney, « Pearblossom Highway, 11-18th April 1986, n°1 » 1986 – 119,2 x 163,8 cm – Photocollage.



“Femme fatale” (2002) de Brian DePalma.

Bibliographie :

Blow-up – un regard anthropologique – Thierry Roche – éd. Yellow Now – 2010 ;

Le cinéma de Michelangelo Antonioni – Alain Bonfand – éd. Images Modernes – 2003 ;

Ecrits – Michelangelo Antonioni – éd. Marsilio – 1994 ;

Dario Argento – magicien de la peur – Jean-Baptiste Thoret – éd. Cahiers du Cinéma – 2002 ;

26 secondes – l'Amérique éclaboussée – Jean-Baptiste Thoret – éd. Rouge Profond – 2003 ;

Fictions d'images – Essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films – Emmanuel Siety – éd. Presses Universitaires de Rennes – 2009 ;

Le cinéma, et après ? – Cf. Article relatif au cinéma maniériste de Brian DePalma – Collectif sous la direction de Maxime Scheinfeigel – éd. Presses Universitaires de Rennes – 2010 ;

Qu'est-ce que le cinéma ? – Cf. Article « *Montage interdit* » - André Bazin – éd. Cerf – 1975 ;

Cinéma II – L'image-temps – Gilles Deleuze – éd. Les éditions de Minuit – 1985.

Sur toutes les questions ayant trait au traitement du réel par les mass-médias, voir l'excellente revue de presse des Médiathèque du Haut Livradois :

<http://asso.mhl.over-blog.org/categorie-11371755.html>

Filmographie :

Call Northside 777 – Appelez Nord 777 (1947) de Henry Hathaway – film policier sur le rôle de la photographie comme preuve dans la fiction classique ;

Rear Window – Fenêtre sur cour (1954) de Alfred Hitchcock – cinéma, photographie, crime, voyeurisme et future princesse de Monaco, tout un programme ! ;

Fellini-Roma (1972) de Federico Fellini – sur le caractère éphémère de l'image comme du réel dans un authentique vrai-faux documentaire de l'autre grand « traître » au néoréalisme avec Antonioni... ;

The Conversation – Conversation secrète (1974) de Francis Ford Coppola – variation autour des éléments principaux de « Blow-up » sous l'angle de l'espionnage et du son...

Blade Runner (1982) de Ridley Scott (science-fiction, tradition picturale du miroir convexe, photographie et agrandissements successifs à rapprocher, pourquoi pas ?, des « Epoux Arnolfini » (1434) de Jan Van Eyck entre autres) ;

A la recherche de l'image manquante avec Dario et Brian :

Brian DePalma :

Blow out (1982) – transposition de l'intrigue de Blow-up dans le domaine sonore... ;

Snake Eyes (1997) – plan séquence d'ouverture (faux mais d'une durée de 13 minutes tout de même !) avec meurtre à la clé déconstruit durant le reste du film ;

Femme fatale (2002) – citations multiples de Blow-up dans un film qui démultiplie le point de vue jusqu'à proposer des versions différentes de l'intrigue au sein d'une même image !

Dario Argento :

L'uccello dalle piume di cristallo – L'oiseau au plumage de cristal (1970) – Giallo (film policier italien à consonance horrifique avec assassin ganté vêtu de noir) où ce que l'on a vu n'est pas ce qui s'est produit essentiellement en raison du conditionnement de notre regard...

Profondo rosso – Les frissons de l'angoisse (1975) – où David Hemmings passe de photographe à pianiste et peut, enfin, entrer « dans » la scène du crime !

Suspiria (1977) – film d'horreur avec au menu : une école de danse suisse, une nuit d'orage, une phrase décisive entendue mais oubliée et quelques sorcières...

La sindrome di Stendhal – Le syndrome de Stendhal (1996) – le musée des Offices de Florence, des tableaux célèbres dans lesquels on entre comme dans des moulins, un tueur en série et un peu de schizophrénie galopante...

Les filmographies complètes de ces deux cinéastes majeurs demeurent particulièrement avantageuses à découvrir ou à redécouvrir pour approfondir les problématiques inscrites au cœur du film de Michelangelo Antonioni...