

« BLOW-UP » (1967) de Michelangelo Antonioni.

Analyse de la séquence du **parc** (8' 14'' – 47 plans) qui débute à la vingt-troisième minute du film :

En 1967, année où il tourne « **Blow-up** », Michelangelo Antonioni est un cinéaste reconnu. La tétralogie que forment « L'avventura » (1960), « La nuit » (1961), « L'éclipse » (1962) et « Le désert rouge » (1966) a fait le tour du monde. Des thèmes sont déjà associés à la figure d'un cinéaste réputé abstrait et à l'œuvre difficile d'accès tant les choses qu'il tente de cerner semblent ténues. La critique parle ainsi de « réalisme intérieur ». Une voie singulière qui éloigne Antonioni (tout comme Fellini qui débute sa carrière à la même époque), dès « Chronique d'un amour » en 1950, son premier long métrage, des préoccupations du néo-réalisme qui règne sur le cinéma italien de l'immédiate après-guerre. Antonioni vient du court-métrage, et, qui plus est, du court-métrage documentaire. Pourtant, il définira rapidement ce qui différencie son cinéma du courant néo-réaliste : si l'on admet que pour ce dernier « le cinéma est au service de la réalité », celui d'Antonioni affirme volontiers et à l'inverse que c'est « la réalité qui est au service du cinéma ». Cette considération, pour facile que soit la formule, n'est néanmoins pas étrangère aux problématiques auxquelles va s'attaquer un film tel que « **Blow-up** ».

Dixième long métrage de Michelangelo Antonioni, « **Blow-up** » est également le premier d'une série de trois films que le cinéaste s'engage à tourner pour le compte de la Metro Goldwyn Mayer ainsi que pour le producteur italien Carlo Ponti. Le film gagnera la Palme d'or à Cannes et connaîtra un véritable succès commercial (le seul de toute la carrière d'Antonioni). « **Blow-up** » marque, par ailleurs, le début d'une période très particulière dans la carrière d'un cinéaste à présent nomade : Antonioni quitte en effet l'Italie pour l'Angleterre et poursuivra sa carrière et son périple hors des frontières italiennes (« La Chine », « Zabriskie Point » et « Profession : reporter » seront ainsi tournés dans différents pays – Chine, Etats-Unis, Espagne, Algérie, Allemagne, Tchad...). Il ne reviendra en Italie qu'en 1982. « **Blow-up** », comme de nombreux films du cinéaste, flirte avec le genre policier (couple potentiellement meurtrier, détective, personne disparue, enquête hantent la filmographie d'Antonioni depuis son premier film). Le meurtre et l'enquête qui s'ensuit font de « **Blow-up** » le film d'Antonioni le plus ouvertement « policier ». Toutefois, dans ce film comme dans les autres, Antonioni utilise une construction narrative qui pervertit les artifices de la logique du genre. Comme on le sait, le cinéaste s'intéresse davantage aux temps morts, aux « interstices » d'une histoire selon le terme de Roland Barthes, qu'à l'événementiel spectaculaire en lui-même. Appliqué à une histoire de meurtre, la logique antonionienne ne pouvait que produire un film qui mine, opacifie, par des vues fragmentaires et un récit lacunaire, ce qui se doit, au contraire, d'être traditionnellement explicité par un film de ce genre.

Que signifie le titre du film ? « **Blow-up** » : éclatement, explosion, **souffle de vent**, agrandissement photographique... Le **vent** est partout dans « **Blow-up** », et en premier lieu dans ce **parc** où va se dérouler un drame à l'insu de Thomas, le photographe et personnage principal du film. L'agrandissement interviendra également plus tard dans le récit, lorsque Thomas cherchera à comprendre ce qui s'est réellement passé dans le **parc**. Reste une question quant à ce titre – on sait qu'Antonioni choisit bien souvent ses titres pour leur valeur poétique ou allégorique (cf. « L'éclipse », « Le désert rouge »...) : La séquence du **parc** n'est jamais présentée par aucun commentateur comme « la séquence du meurtre ». Elle demeure « **la séquence du parc** », ce qui en dit déjà long sur le cinéma d'Antonioni. A l'image, rien que le calme d'un **vaste jardin** anglais et le ballet presque anodin de trois personnages. Un couple et un photographe. Pas de coup de feu sur la bande-son, pas de cri, seuls **le bruit du vent dans les arbres**, du déclencheur de l'appareil photo et quelques mots échangés, parfois vivement, entre un homme et une femme, rien de plus. La question qui dès lors se pose pourrait être la suivante : qu'est-ce qui éclate ou explose dans « **Blow-up** » ?

I – Une (en)quête sans objet : « l'étrange étrangeté » du lieu.



Plan 1



Plan 2



Plan 3



Plan 4

1/ Plan de demi-ensemble : obligé d'attendre un antiquaire chez lequel il a remarqué des peintures de « paysages », Thomas sort de la boutique dans la vitrine de laquelle figurent, entre autres objets, un portrait de femme qui fixe la caméra, un miroir incliné de manière à nous montrer le fragment d'un toit probablement situé derrière nous : les questions du regard et du point de vue sont évoquées. Un panoramique gauche-droite accompagne Thomas jusqu'à sa Rolls. Le regard du photographe se porte, hors-champ, sur la devanture du magasin. Déjà les regards divergent. Le nôtre est attiré par la masse verte que forment les premiers arbres d'un parc qui apparaît ainsi derrière Thomas, comme à son insu, et pour la première fois. Voici peut-être le paysage recherché par le photographe ? Quelque chose échappe déjà à l'œil de l'artiste...

2/ Cut en forme de raccord dans le mouvement avec changement d'axe – plan rapproché : cet œil a « naturellement » besoin d'un complément, ce regard d'un prolongement. De fait, Thomas ouvre la boîte à gants fermée à clé de la luxueuse automobile et en retire son appareil photo présenté ainsi comme un objet précieux. Les objets, comme les environnements, conditionnent les faits et les gestes, et, de fait, ne font qu'un avec les personnages dans les films d'Antonioni.

3/ Cut. Jump cut : nous n'avons pas vu Thomas sortir de la voiture. Si le film s'astreint à ne pas quitter d'une semelle son personnage principal, il n'en est pas moins régulièrement « troué » d'ellipses plus ou moins perceptibles. Le plan d'ensemble

montre certes Thomas adopter l'attitude-type du photographe – contorsions un rien forcées du corps et mitraillage d'un sujet hors-champ que nous devinons être la vitrine, la surface des choses – mais réifie surtout brutalement sous nos yeux le **parc**, masse verte et prégnante qui impose l'arrière-plan à notre regard de spectateur.

4/ Cut. Nouveau changement d'axe, à 180° cette fois. Un plan d'ensemble depuis le **parc** nous plonge au cœur de son atmosphère : le calme, le vide, le **bruissement des feuilles** sous l'effet du **vent**, figures antonioniennes de l'invisible. Thomas se retourne et se fige au loin, dans l'axe d'une caméra qu'en tant que personnage il ne peut pourtant pas voir. La séquence se teinte ainsi d'une certaine étrangeté. C'est un plan typique de film d'épouvante où un personnage semble comme épié par le décor lui-même. En effet, le plan semble être subjectif mais ne peut être attribué à aucun regard. Le **parc** aurait-il des yeux – peut-on ainsi se demander ? **C'est le premier plan charnière de la séquence, celui qui véhicule un imaginaire proche du fantastique : le lieu y devient un véritable personnage à part entière comme dans nombre de film d'Antonioni.** Depuis son film précédent, « Le désert rouge », les rapports entre les êtres se sont mués en rapports entre les êtres et leur environnement. « **Blow-up** » vient poursuivre ce questionnement en le radicalisant. Thomas pénètre dans le **parc**...



Plan 5



Plan 6



Plan 7

5/ Cut. Un plan de demi-ensemble nous montre un personnage étrange - une femme habillée en homme qui ramasse les papiers sur les **pelouses**. **Un panoramique droite-gauche** – inverse au sens de lecture traditionnel – suit brièvement ce personnage qui croise un Thomas à l'affût de quelque chose à photographier... Le **vent** continue de bruisser parmi les **arbres**.

L'atmosphère légèrement fantastique est sous-tendue ici par un brouillage des repères entre le masculin et le féminin. Ce brouillage n'a semble-t-il présenté aucun intérêt pour Thomas, qui n'a pas même regardé l'employée du **parc**, habitué qu'il est, peut-être, à ne s'intéresser qu'à des mannequins à la féminité surdéterminée. D'une manière générale, Thomas excelle à mettre en valeur des catégories ostensiblement définies (cf. les clochards de l'asile de nuit). Les images qu'il produit confirment mais ne dévoilent pas. Or le monde paraît ici plus étrange et complexe que ce que notre photographe paraît rechercher en tournant la tête de droite et de gauche. Thomas sort du champ par la droite...

6/ ...et immédiatement – monté **en cut** – un **panoramique droite-gauche**, allant d'un **massif de roses** à un autre, nous entraîne dans la direction opposée, venant ainsi souligner l'hésitation du photographe et confirmer par un plan d'ensemble que la réalité dans le parc s'annonce plus délicate qu'il n'y paraît à déchiffrer. Le mouvement d'appareil nous dévoile furtivement un homme en train de marcher et surtout le terrain de tennis où aura lieu la partie imaginaire finale. Pour l'heure la partie est bien réelle. Thomas entre dans le champ par la gauche et longe le terrain sans vraiment lui porter attention...

7/ **Cut et nouveau changement d'axe radical**, toujours à la limite de la règle des 180° (qu'il ne faut généralement pas dépasser pour ne pas créer de confusion chez le spectateur quant à la perception de l'espace). Ces changements brutaux seront fréquents dans une séquence qui aborde frontalement les notions corollaires de point de vue et de renversement perspectif. **Plan rapproché** de Thomas toujours à la recherche d'un objet à son désir de produire des images. Suspens sans objet distinct, donc. Notre photographe fait de plus en plus figure d'enquêteur qui aurait pour première tâche de se trouver une affaire avant que de ne chercher à la résoudre...

Il est notable qu'aussitôt que quelque chose semble retenir l'attention du photographe l'appareil entre dans le champ et en action. L'objectif se substitue au regard. De cette manière, c'est souvent sur son orientation que se font les raccords de direction. Son importance est crucial tant il est identifié à son propriétaire dont il vient à intervalles réguliers prolonger le regard, le masquer aux yeux du spectateur. L'appareil est ici en charge du raccord, garant d'une continuité qu'on devine déjà malmené par le **jump-cut** et les **ellipses**. L'appareil, enfin, s'il révèle le monde à Thomas (Antonioni a souvent déclaré n'avoir compris quelque chose du monde qu'à partir du moment où il a commencé à la filmer), permet aussi à ce dernier de se cacher – la dimension voyeuriste de la l'activité photographique n'est bien entendu pas absente de la séquence.

Le bruit des balles de tennis que l'on frappe rythme la séquence en faisant entendre le poids du réel, de la matière (ce bruit, comme d'ailleurs la vue du terrain, produit un effet d'annonce quant au dénouement à la seconde vision du film).



Plan 8



Plan 9



Plan 10



Plan 11



Plan 12

8/ Cut. Nouveau jump cut. Un bref **plan d'ensemble** montre Thomas au beau milieu de ce qui retenait possiblement son attention précédemment : des pigeons, qu'il traque l'œil vissé à l'appareil. L'objet de son attention était donc bien futile. La quête du photographe se fait jeu.

9/ Cut. Faux raccord « dans l'axe » : si l'action est la même, la position de Thomas dans le champ a changé. C'est une nouvelle trouée dans la toile du récit qui se remarque d'autant plus, qu'Antonioni, en véritable cinéaste moderne, ne lâche pas une seconde son personnage de toute la durée d'un film à l'unité de temps très affirmé (il se déroule sur vingt quatre heures). Pourtant, parfois, quelque chose semble ne pas coïncider, ne pas raccorder, dans l'enchaînement des plans. Un certain effet de malaise en résulte.

Le plan se poursuit par un **panoramique droite-gauche et bas-haut** suivant l'envol d'un pigeon qui échappe ainsi à l'objectif de Thomas. Un couple passe brièvement dans le champ pour la première fois. Si le mouvement – sorte de décadrage – est justifié par la poursuite du vol de l'oiseau c'est évidemment le couple que visait à introduire dans le récit ce mouvement d'appareil – faussement « **bougé** » – qui semble alors dévoiler la présence conjointe de l'homme et de la femme de manière accidentelle. **C'est le deuxième plan charnière de la séquence, celui qui introduit l'imaginaire du photoreportage : le fait qu'un événement saisi sur le vif pourrait se produire, est ainsi sous-entendu (il est permis également de penser aux images du cinéma amateur que l'appariation des caméras super-8 multiplie au cours des années 60 – le film d'Abraham Zapruder montrant l'assassinat du président Kennedy pourrait être convoqué ici).**

Le **raccord discret** n'est plus de mise dans le cinéma moderne (on ne parle de **faux raccord** qu'en comparaison avec la fluidité recherchée par le cinéma classique). D'une manière générale, le **raccord** discret se fait au bénéfice du **genre** et de la reconnaissance de ses **codes**. Or pour croire au genre, il fallait – disons dans le cinéma policier classique – croire à l'histoire racontée et donc à un **dispositif** sans faille dont la **perfection de raccord** entre les plans et les séquences devait assurer la réussite. « **Blow-up** » n'est pas un récit de croyance au sens strict mais bien plutôt à son propos. Le raccord se charge ainsi d'exprimer le doute quand à l'**agencement** de ce qui nous est montré de manière trop **fragmentaire** (la séquence est très découpée) pour tout saisir de ce qui s'y passe.

Plus généralement encore, le cinéma moderne est un cinéma de la discontinuité. Le réel n'est plus un modèle mais un objet qu'on utilise pour exprimer les doutes, les inquiétudes qu'il suscite...

Notons que, dans le **parc**, tous les mouvements d'appareil s'effectuent dans le sens inverse du sens de lecture usuel : les règles de ce monde-là ne répondent pas à celles, traditionnelles, qui ont cours à l'extérieur (le panoramique gauche-droite du plan 1 par exemple, plus conforme aux règles de lecture habituelles). Ce choix de mise en scène produit un effet de traversée du miroir... Le monde du **parc**, c'est le monde à l'envers ! Ainsi le couple va se révéler lui-même être le prétexte permettant d'étudier le rapport du photographe à la réalité et à la vérité... C'est en définitive le regardeur qui est dans cette séquence le regardé.

10/ Cut. Plan de demi-ensemble. Le jeu n'amuse plus Thomas qui semble avoir remarqué tardivement la même chose que la caméra : la présence d'un couple. Son regard se fixe ainsi **hors-champ**, vers la gauche. Notons que Thomas occupe ici comme souvent le **centre de l'image** : ce qui nous confirme qu'il est bien l'objet d'attention premier de la mise en scène...

Le regard du photographe est encore en retard sur l'événement. Plus encore, sa négligence est inquiétante tant il est permis de se demander ici comment le jeune homme n'a pas prêté attention au couple plus tôt.

II – Les jeux de l'amour et du regard : le point de vue unique et sa dissémination :

11/ Cut. Plan d'ensemble. Ce n'est plus la caméra qui se déplace mais le couple, selon les mêmes directions : de **droite à gauche** et de **bas en haut**, à l'initiative – semble-t-il – de la femme.

C'est l'image même du badinage amoureux qui apparaît ici à un Thomas qui ne souhaite rien d'autre que de la confirmer.

12/ Cut. Le plan d'ensemble joue ici de la profondeur de champ. Il s'agit ici de combler une distance. Celle du photographe à son sujet. Pour cela, Thomas adopte le sens de déplacement inversé du parc. Excité par ce qu'il reconnaît dans cette image, croyant tenir là son sujet, Thomas se presse tout en s'amusant : chaussant ses bottes de sept lieues imaginaires, le photographe fonce tête baissée dans le conte de fée amoureux qu'il croit, trop sûr de son regard, avoir perçu...

Appel d'air ! Pour la seconde fois le **parc** semble l'aspirer depuis le fond du champ...



Plan 13



Plan 14



Plan 15



Plan 16

13/ Cut. Plan de demi-ensemble en plongée. Thomas gravit péniblement les escaliers (ceux-ci semblent avoir eu temporairement raison de la bonne humeur également passagère d'un personnage montré tout au long du film comme velléitaire, pulsionnel, interrompant sans cesse ce qu'il fait pour faire autre chose et ainsi de suite...). Les **barrières** viennent renforcer la perspective et, en conséquence, l'attraction que subit le jeune homme. Le **parc**, espace jusqu'ici ouvert, semble tout à coup se refermer sur son visiteur. Insouciant, le photographe se remet en quête d'une proie.

14/ Cut. Plan rapproché. Le bruissement des **feuilles** dans le **vent** se fait ici plus insistant. Ce sont ces mêmes **feuilles** qui nous dissimulent le visage de Thomas. Ce plan inaugure un nouveau jeu : le cache-cache ! A peine sa main a-t-elle écarté le **feuillage** pour le dévoiler que le visage de Thomas se pare de son appareil photo, véritable prisme qui l'aide à percevoir la réalité. Son camouflage de fortune évoque également le comportement des paparazzi traquant l'intimité de célébrités... Le regard de Thomas se fixe sur la gauche : c'est ici le visage du photographe, interchangeable avec l'objectif de l'appareil photo, qui assume le **mouvement droite-gauche** désormais systématique.

15/ Cut. Contre-champ : plan général du **parc** dans lequel le jeu semble aussi être le mode sur lequel évolue le couple. Le rire de la femme se joint au vent sur la bande-son. **Un panoramique gauche-droite** semble prendre la suite du mouvement de tête de Thomas dans le plan précédant. Le sens usuel de lecture rétabli évoque la reprise de contrôle du photographe sur ce qui l'entoure. Ce plan est distinctement un **plan subjectif**. Le premier dénué d'ambiguïté depuis le début de la séquence. **Les arbres du parc** viennent alors redoubler le cadre du plan, les **éléments naturels** viennent ainsi jouer un rôle esthétique sous l'impulsion de l'artiste. Ils découpent le **lieu** en **intervalles** à parcourir, et définissent de fait une topographie. Débute alors un **travelling gauche-droite**. Le couple ne cesse de changer de position dans le champ. **C'est le troisième plan charnière de la séquence : en dépit d'un**

calme apparent, l'univers du parc est instable. Cette instabilité du cadrage dénote une recherche de point de vue de la part de Thomas. Le couple se met en marche lui aussi. La femme semble littéralement tirer son partenaire dans un nouveau mouvement droite-gauche.

16/ Cut et contre-champ. Plan de demi-ensemble sur Thomas en train de se déplacer de droite à gauche. Le plan précédent était bien un plan subjectif. Nous comprenons alors que si ce que voit Thomas est conforme au sens de lecture usuel, lui, est en revanche montré comme agissant de façon opposée à ce sens, calquant la direction de ses déplacements sur celle du couple qu'il observe. Une relation en miroir s'est établie. Le regard est toujours potentiellement réversible. La suite nous en apportera confirmation. Un arbre vient de nouveau redoubler le bord du plan, signe du contrôle esthétique exercé par le photographe. Ce dernier, avisant une barrière, l'enjambe prestement sans quitter le couple des yeux et commence à le photographier. Chronique d'un amour. Ce premier point de vue choisi par le photographe le sépare physiquement de son sujet. Thomas aborde cette « séance » photo avec bien plus de distance qu'il n'en a mis avec les différentes personnes photographiées jusque là – clochards de l'asile de nuit ou mannequins de l'atelier. C'est de cette distance dont il est question et de l'impossibilité de la combler. En effet, si le parc se découpe effectivement en intervalles (soit des distances), ceux-ci sont également des interstices (soit des trouées) à combler... La perspective linéaire qui régit la photographie comme le cinéma repose sur l'idée que les choses y sont ordonnées dans un espace rationnel et tel qu'elles se présentent au regard à partir d'une position extérieure au monde, ce que vient souligner la barrière. Thomas est extérieur à ce qu'il voit, au monde qu'il représente. Peut-il dès lors le comprendre ?



Plan 17



Plan 18



Plan 19



Plan 20



Plan 21

17/ Cut et nouveau raccord dans l'axe où Thomas et son appareil se retrouvent au centre d'un **plan rapproché**. L'accent est mis ici sur l'objectif, sa froideur, sa puissance et le point de vue unique qu'il représente. Derrière sa **barrière** où il se croit à l'abri, derrière le masque que constitue son appareil, le photographe continue d'être le vrai sujet de la mise en scène d'Antonioni. Le bruit répétitif du déclencheur vient rythmer le plan tout en donnant aux gestes du jeune homme une coloration mécanique.

18/ Cut. Longeant la **palissade**, accompagné par un **léger panoramique droite-gauche et bas-haut**, Thomas semble suivre le bord du **parc** comme on suivrait du doigt les limites d'une image et s'approche une nouvelle fois de la caméra qui le magnifie, en contre-plongée, dans l'activité où il excelle, concentré au possible, en train de s'approprier l'intimité du couple.

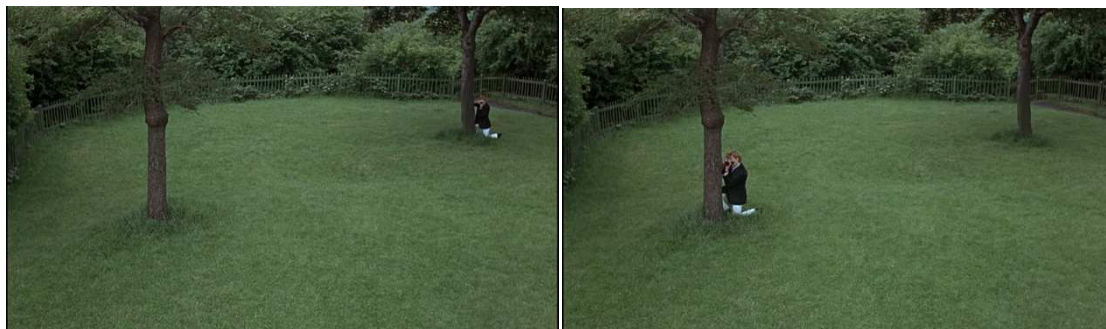
19/ Cut, contre-champ et plan général. Le couple est enfin au centre du plan. S'il n'est pas le sujet de la mise en scène du film, il est bien évidemment celui des photos de Thomas. La caméra s'identifie à l'appareil photo... L'objectif de l'une se confond avec l'objectif de l'autre. L'unicité du point de vue de ces deux techniques est mise en évidence.

L'esthétique des plans montrant le couple n'est pas sans évoquer celle des romans-photos. Elle possède quelque chose de factice qui intrigue comme celle d'une image d'Epinal dont la trop grande banalité cache, en creux, une autre image... Comme venant souligner ce doute, la jeune femme paraît regarder en direction de Thomas. Cette attitude (inquiétude ?) de qui est, pour le moins, soucieuse d'être observée amène insidieusement certaines questions quant au photographe. Fait-il partie de l'image ? Quelle place occupe-t-il vraiment dans la scène ?

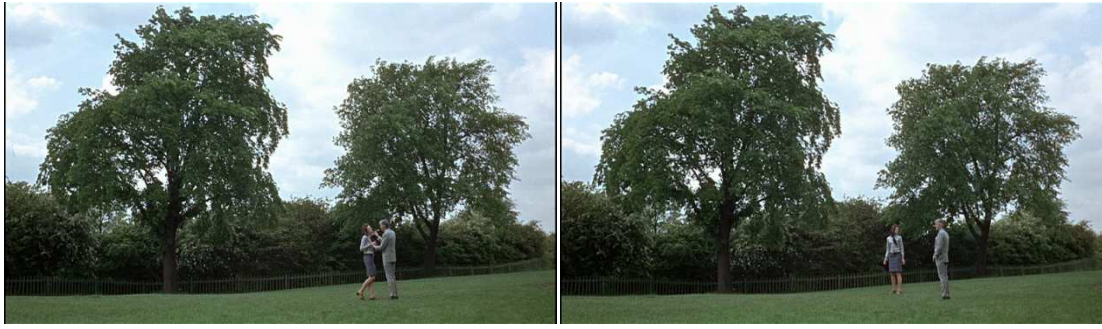
Un **arbre** vient une nouvelle fois équilibrer la **composition du plan** (et de la photo), marquer un intervalle, produire un interstice.

20/ Cut. Plan de demi-ensemble. Une nouvelle fois le **parc** fonctionne comme un véritable appel d'air pour le personnage principal qui ne résiste pas à la tentation d'entrer plus avant dans l'image, de prolonger et d'augmenter l'enjeu du jeu de cache-cache en se rapprochant de son sujet. Faisant cela c'est de la caméra qu'il s'approche en fait, et de nous, spectateurs, qui l'observons à présent de plus près. Un rapide coup d'œil de Thomas derrière lui et sur sa droite, laisse imaginer que quelqu'un pourrait observer l'observateur, voir le voyeur...

21/ Cut. Ce **plan d'ensemble semi-sujetif** semble venir confirmer l'impression de Thomas. Quelqu'un ou quelque chose l'observe. Le plan d'ensemble qui réunit le regardeur et les regardés suggère un troisième point de vue qui engloberait toute la scène. Ce troisième regard potentiel peut-il dès lors suggérer un nouveau personnage, absent à l'image mais pourtant présent, invisible, hors-champ ? La menace invisible convoque bien évidemment l'imaginaire horrifique en général et celui du Giallo en particulier. Thomas semble à ce point obnubilé par le couple au centre du plan qu'il paraît incapable de porter une attention réelle à quoi que ce soit d'autre... La suite viendra avérer ce sentiment.



Plan 22



Plan 23



Plan 24



Plan 25

22/ Cut. Insidieusement, la mise en scène suggère que Thomas ne maîtrise pas tout de ce qui se déroule sous ses yeux. Ainsi ce **plan de demi-ensemble en plongée** qui écrase le photographe et l'enferme entre les deux limites que représentent les deux arbres tels les bords opposés d'une photographie. L'étude du photographe par le cinéaste vire ici à l'entomologie : insecte observé de loin, d'en haut, comme sous un microscope, inconscient de ce qui se joue-là, le photographe s'affaire tel une fourmi. Le **parc** semble se refermer sur lui toujours davantage et opérer ainsi à la manière d'un piège, d'une cage qui se refermerait lentement, de part et d'autre du personnage. Thomas continue de se déplacer de **droite à gauche**.

Par ailleurs, le champ laisse en évidence la **haie** qui occupe le tiers supérieur du champ mais pas du tout l'attention de Thomas, trop occupé à voir sans être vu et à s'imposer, **d'arbre en arbre**, des bornes nettes et précises pour cela. De la borne qui empêche à l'**interstice** où tout peut arriver, il n'y a que quelques pas...

23/ Cut. Contre-champ sur un véritable cliché du couple enlacé en **plan d'ensemble et légère contre-plongée** : nous avons repris le point de vue de Thomas qui a un genou à terre. La séquence fait ici alterner des plans qui objectivent le personnage et des plans qui adoptent son point de vue. Sous ses yeux – et les nôtres – le jeu de l'amour se fait tout à coup plus distant. L'homme et la femme regardent autour d'eux. La femme s'éloigne de l'homme, regarde de gauche et de droite, opère lentement un tour complet sur elle-même, comme à la recherche, elle aussi, de quelque chose ou de quelqu'un. Tous les regards sont à présent actifs, perdant par là en insouciance. Ainsi le couple, pour charmant qu'il pouvait d'abord passer, se nimbe d'un certain mystère. L'attitude insensiblement étrange de la femme en témoigne. Les bruits du **vent** dans le **feuillage** et du déclencheur de l'appareil photo continuent de rythmer la séquence et de suggérer, par le **son**, la présence de l'invisible et du **hors-champ**, le caractère poreux du plan.

24/ Cut et nouvelle trouée dans le temps du récit : nous ne voyons pas Thomas se relever, lorsque le plan d'ensemble le cueille, il est déjà en train de quitter le **parc** d'un pas décidé, sans plus de souci d'être vu maintenant que les photos sont prises. Les limites qu'il s'impose à l'intérieur de la topographie du **parc** s'agrémentent d'un troisième **arbre** derrière lequel il fait une dernière photo...

25/ Cut. Le plan d'ensemble correspond sans nul doute à ce que voit Thomas dans l'objectif. A plusieurs reprises, la caméra d'Antonioni s'est donc identifiée à l'appareil photo, au regard de Thomas : autoportrait du cinéaste en photographe et lente dissémination du point de vue unique de l'objectif au fil d'une durée que le cinéma ajoute à la technique photographique. C'est à partir de cette démultiplication et de la confrontation des différents points de vue en résultant que sera mis à jour l'assassinat plus tard dans le film. Pour l'heure, si le baiser accapare l'attention, le champ laisse pourtant la part belle à la **haie** et à son mystère que désigne in fine le regard de la femme et qui occupent tout **le coin supérieur droit du champ**. La balle mortelle adoptera probablement, plus tard et **hors-champ** (aussi invisible que celle du cours de tennis de l'épilogue), cette même **direction droite-gauche** qui rythme les déplacements d'appareil comme des personnages depuis le début de la séquence...



Plan 26



Plan 27



Plan 28



Plan 29

26/ Cut et retour au plan 24 : cette fois Thomas, satisfait, amorce le mouvement de son départ. Il a obtenu ce qu'il désirait : portrait de l'artiste en consommateur. Il sort donc du champ par la droite après un court **déplacement gauche-droite** témoignant d'un retour à la normale (et de sa satisfaction) alors qu'il quitte l'**enceinte de verdure**...

27/ Cut. Le déplacement de Thomas est interrompu par ce **plan de demi-ensemble** proposant un raccord de direction à postériori (trop tard : le jeune homme disparaît déjà !) via les regards de l'homme et de la femme tournés, semble-t-il, vers Thomas ! Le photographe est explicitement vu mais ne le remarque pas. Retard – encore et toujours – du regard du jeune homme. D'autres

points de vue que celui du photographe font ouvertement irruption dans le récit. Aux focalisations internes et externes s'ajoute, avec la jeune femme, la focalisation interne variable qui vient encore enrichir la notion de point de vue. La démultiplication du point de vue, loin de ne concerner que les clichés pris par le photographe, s'applique également aux regards d'autres personnages. Aussitôt la femme se dirige vers un Thomas qui n'en tient pas compte et continue son chemin pour sortir du **champ** au cœur même du plan, en s'engouffrant derrière les **buissons** en direction de l'escalier. Elle l'y suit.

III – Points de vue, images du monde : petite histoire du rapport à la réalité :

28/ Cut. Plongée en plan de demi-ensemble sur Thomas de dos dans l'escalier. Regard possiblement subjectif de la jeune femme ? Le photographe se retourne et écarquille les yeux sur un axe légèrement différent de celui de la caméra, posée, en fait, entre les deux personnages. Incertitude du point de vue adopté parfois. Immédiatement (comme en un réflexe de défense ?) l'appareil se soude à son visage et c'est avec ce masque qu'il affronte une nouvelle fois la réalité c'est-à-dire la femme, **hors-champ**, tout d'abord matérialisée par sa voix. Elle l'invective ! Derrière le cliché, l'indéchiffrable rapport entre les êtres se fait jour à travers cette réaction comme la suite va nous le confirmer. Thomas choisit de l'ignorer et le bruit du déclencheur recommence à rythmer la séquence : peu enclin à la compassion, les qualités humaines du jeune homme s'effacent bien souvent derrière celles, mécaniques, de son moyen d'expression.

29/ Cut et contre-plongée en plan semi-subjectif sur la femme, mécontente que Thomas ait fait ce qu'il continue à faire : la photographe inlassablement à l'abri derrière son objectif. Sa position dans **le haut du plan** semble tout d'abord lui conférer une supériorité dans l'échange qu'elle va bien vite perdre en descendant les marches d'un escalier qui va fonctionner comme le baromètre d'un rapport de force autour de la question des photos de Thomas.

La désinvolture et l'arrogance mêlées du photographe décontenancent la jeune femme. Des intrigues s'esquissent. Le dialogue suggère sans insister l'idée que Thomas a reconnu en l'homme un politicien en vue : le couple se fait ainsi illégitime et convoque l'imaginaire de l'homme de pouvoir et de sa maîtresse (nous ne sommes que quatre ans après l'assassinat de John F. Kennedy... Thomas serait-il un Abraham Zapruder qui, pour l'instant, s'ignore ?). Naît ici un conflit entre l'intrigue (ce que Thomas croit avoir vu, ce à quoi il croit participer) et l'intriguant (tout ce qui vient complexifier cette intrigue première et sommaire et que Thomas va choisir d'ignorer). Le cinéma d'Antonioni s'écarte une fois de plus des sentiers battus mais son personnage principal semble vouloir l'ignorer et se satisfaire d'une vision cynique des rapports humains.



Plan 30



Plan 31



Plan 32



Plan 33



Plan 34



Plan 35

30/ Cut. Plan rapproché en plongée sur la femme avec Thomas en amorce. Le photographe domine son « sujet » de la tête et des épaules. La confrontation entre leurs deux définitions de la liberté (celle de ne pas être photographié contre celle d'être en droit de le faire) tourne au net avantage d'un Thomas plus désinvolte et sûr de lui que jamais, qui prend la pose contre la **barrière**.

Son dialogue (« Bien des filles me paieraient pour que je les photographie ») laisse affleurer la fiction du chantage et vient fugitivement connoter le récit d'une tonalité nettement policière.

31/ Cut. Plan rapproché en plongée qui voit la femme, résignée, accepter de payer en échange du rouleau de clichés. Entre elle et Thomas : l'appareil photo. Objet de convoitise, celui-ci est devenu le moteur de ce début d'intrigue policière. Il représente ce qui les sépare mais également ce qui les rapproche tant il cristallise le type de rapport essentiellement marchand qui s'installe entre les deux personnages. Thomas s'amuse à jouer le rôle du maître-chanteur (« Je suis cher ! »). Les regards – décidé pour Thomas, anxieux pour la femme – se tournent **hors-champ**, vers la droite. De la représentation à son référent, le **parc** semble revenir dans les pensées des deux protagonistes mais sur des modes différents comme en témoignent les expressions de leurs visages. Thomas sort du **champ** par la droite et le haut : il revient sur ses pas...

32/ Cut. Le revoici, en **plan de demi-ensemble**, là où il avait auparavant écarté la branche pour mieux surprendre le couple. Il regarde en **direction** du **parc**. Son regard ne se fixe sur rien... Par déduction, des questions affleurent depuis le hors-champ : où est donc passé l'homme qui accompagnait la jeune femme, par exemple ? Cette question légitime ne paraît pas suffisamment effleurer l'esprit du photographe, tout à son entreprise de « séduction »...

La réalité semble glisser sur Thomas, ne pas faire le poids face aux configurations changeantes de son désir (de consommer de l'image insatiablement ?).

33/ Cut et changement d'axe à quarante cinq degré en légère plongée : c'est un **plan de demi-ensemble** qui voit la femme gravir fébrilement les escaliers pour rejoindre Thomas. Son regard descend du visage de son interlocuteur retors à l'appareil photo, objet de toutes les convoitises : son contenu est décidément important.

Selon Todorov, il existe entre le narrateur, le(s) personnage(s) et le spectateur d'un film un **système d'égalités ou d'inégalités cognitives**. Le récit adopte en conséquence des modes de **focalisations** différents. La présente séquence adoptait jusque là le mode de **focalisation dit « interne »**, au sens où narrateur, personnage principal et spectateur en savaient autant les uns que les autres. L'arrivée de la jeune femme fait ici glisser le mode de focalisation interne vers la **focalisation interne variable** : le narrateur adopte à présent deux points de vue car la jeune femme en sait visiblement plus que le photographe et que le spectateur.

34/ Cut et nouveau changement d'axe. C'est un **plan rapproché** dont le **raccord de direction** avec le plan précédent s'articule sur le regard de la femme porté à l'appareil photo.

Le ton monte. Une tension réelle s'instaure du fait de l'empressement de la femme et de la désinvolture du photographe. Ces postures vont crescendo et opposent de plus en plus les protagonistes. La jeune femme se jette fiévreusement sur l'appareil comme en une sorte de panique !

35/ Cut, raccord dans le mouvement et nouveau complet changement d'axe : la **plongée** confère à Thomas un avantage physique. Ainsi les énergies déployées de part et d'autre pour s'emparer ou pour conserver l'appareil sont-elles très éloignées en termes de dépense. Un nouveau souffle, le halètement de la femme, vient s'ajouter à la bande-son et redoubler par saccades celui du **vent**.



Plan 36



Plan 37



Plan 38



Plan 39



Plan 40



Plan 41

36/ Cut. Premier **gros plan** de la séquence. Le conflit s'envenime et la femme mord la main de Thomas ! La seule chose à laquelle ce dernier n'est pas insensible est la douleur ! L'énergie du désespoir que déploie ici le personnage féminin intrigue de plus en plus. Le spectateur, à la suite de Thomas, peut néanmoins se raconter une histoire connue : celle du couple illégitime. Ceci étant, une autre chose peut intriguer : alors que l'affrontement tourne mal, l'homme resté dans le **parc** n'intervient pas. Ce **hors-champs concret** (nous avons déjà vu le parc) est également un **hors-champ actif** (que fait l'homme que nous avons laissé il y a quelques instants ?). Un sentiment d'absence débute ici qui ne va cesser de s'amplifier par la suite.

37/ Cut et plan rapproché de Thomas. Coupé à la taille, il n'occupe plus le même espace que la femme, **hors-champ**. Seule la **direction du regard** indique la présence de cette dernière. L'arrogance du premier lui donne une position spatialement supérieure, l'échec de la femme à récupérer l'appareil la fait un instant disparaître. Thomas, au centre, affiche sa supériorité, sa posture de domination.

Elle veut en finir – rester sur l'aspect intrigant des choses – lui, désire une intrigue, veut continuer la partie.

38/ Cut et nouveau gros plan sur le visage de la femme. Ainsi occupe-t-elle encore un espace séparé, au sol, vaincue. Son attitude se fait suppliante. L'affrontement physique, son issue programmée, font prendre à la scène une tournure sexuelle que l'arrogance du personnage masculin (qui n'est pas sans rappeler, par exemple, celle du protagoniste masculin de « L'éclipse ») renforce encore du côté d'un rapport dominant-dominé.

Ce n'est pas la première fois dans le film qu'est ébauchée la notion de prostitution (les rapports de Thomas à ses modèles, de ces mêmes modèles à la société marchande l'avaient déjà largement esquissée – il s'agit d'un thème fréquent chez les cinéastes « sociologues » des années 60 – cf. Les œuvres de Jean-Luc Godard de la même époque comme « Week-end » par exemple).

39/ Cut. Plan rapproché en contre-plongée de Thomas. Son dialogue insiste à présent sur l'aspect possiblement sexuel du chantage qu'il compte exercer sur sa victime. S'il désire une intrigue (« Ne gâchez pas tout. On vient à peine de se rencontrer ») c'est uniquement parce qu'il pense la connaître par avance et qu'elle va conséquemment tourner à son avantage.

Dans cet ensemble de plans, les changements d'axes assez prononcés viennent entériner l'idée d'un point de vue à présent scindé en deux, à l'image d'un **montage** qui fragmente à présent l'espace que partageaient jusqu'ici dans le même plan les deux protagonistes. La **contiguïté spatiale** semble créée par la violence de l'échange. Cette micro-explosion a séparé l'espace : certes l'**altérité spatiale** est faible du **point de vue diégétique** (nous savons les personnages proches l'un de l'autre) mais radicale du **point de vue écranique** puisque chacun des protagonistes possède à présent un espace propre. C'est là la matérialisation de la **focalisation interne variable** : deux points de vue différents – matérialisés par le conflit d'intérêts – génèrent deux espaces distincts.

40/ Cut. Plongée en plan rapproché sur le désespoir de la femme. Un silence vient donner aux mots de Thomas un caractère définitif. Elle se relève. Si les plans sur Thomas sont aussi fixes que le personnage est inflexible, la caméra semble épouser par de **légers mouvements** les moindres inflexions du personnage féminin, accompagnant de la sorte sa fragilité du moment.

41/ Cut et raccord dans le mouvement lors d'un nouveau changement d'axe. La caméra accompagne le mouvement de la femme par un **panoramique bas-haut**. Thomas semble satisfait.



Plan 42



Plan 43



Plan 44



Plan 45



Plan 46

42/ Cut et nouveau gros plan. Vient ici la réplique de la femme au dernier dialogue de Thomas, plan 39 : « On ne se connaît pas. Vous ne m'avez jamais vue. » Sa volonté de ne générer aucune intrigue, de ne laisser aucune trace est toujours manifeste et n'a

rien perdu de sa détermination. Elle est à nouveau debout et fait face à son maître-chanteur occasionnel comme si elle n'avait pas le choix.

43/ Cut. Plan de demi-ensemble. En forme de réponse, Thomas ramasse le cache de son appareil et vient le placer sur l'objectif de celui-ci. Voilà qui en dit au passage peut-être long sur l'aveuglement du personnage. Est-ce un renoncement de sa part ? Rend-il les armes ? A mesure qu'il visse le cache en question, son regard intrigué se fixe, **hors-champ**, sur le **parc** et, à sa suite, celui, affolé, de la jeune femme se dirige dans la même direction. Le jeu d'acteur vient rappeler que les deux personnages ne voient pas la même chose, n'ont pas le même rapport à la réalité ! Après avoir rapidement regardé Thomas, elle regarde à nouveau le **parc**, comme paniquée de nouveau. **C'est le quatrième plan charnière de la séquence qui nous montre deux regards portés par les deux personnages vers le hors-champ traduisant deux émotions différentes : le point de vue sur le monde a explosé, s'est définitivement scindé puisque, à partir d'une position spatiale commune, les deux personnages ne voient pas la même chose.**

Le lieu agit une nouvelle fois comme un aimant sur les corps et aspire la jeune femme. La séquence propose ainsi une variation sur ce qui constituait déjà le coup de force de « L'avventura », sept ans plus tôt : la disparition d'un personnage (Notons que la même année – 1960 – Hitchcock, à Hollywood, faisait de même dans « Psycho » mais en jouant, tout au contraire d'Antonioni, sur la violence figurative de cette « disparition » avec la fameuse scène de la douche). La puissance d'un hors-champ continuellement présent tout au long de la séquence, est ici à son comble tant il semble attirer violemment le personnage. Plus il y a d'intrigue – écrivait le critique et cinéaste Jean-Claude Biette – et moins c'est intrigant. » Cette séquence en fait la démonstration. Ainsi, le **parc**, qui n'aurait pu n'être que le lieu de l'intrigue devient-il lui-même intrigant. C'est sur cet aspect qu'insistera ensuite la répétition du **plan général** du **parc** (44 et 46). Une distinction semble s'estomper alors entre le proche et le lointain, entre le grand et le petit, entre le connu et l'inconnu. Les repères se brouillent.

Notons que c'est pour l'essentiel **le régime de l'adresse** via des **regards off** qui a assuré la **relation entre champ et hors-champ** tout au long de la séquence et tout particulièrement ici. Si, traditionnellement, le **hors-champ** désigne un mouvement du dehors vers le dedans (des ensembles non-vus deviennent vus), dans cette séquence le **hors-champ** générant la plus forte tension repose sur un mouvement de nouveau inverse (du dedans au dehors) : des ensembles vus – le **parc** – s'inscrivent dans des ensembles non vus.

44/ Cut. Nouveau changement d'axe et raccord sur la course de la jeune femme. Le **plan** est **subjectif**. Et que voit Thomas, concrètement ? Une femme aspirée par le vide. Le **parc**, laissé hors-champ tout au long de la joute entre la jeune femme et le photographe, s'avère effectivement vide au premier coup d'œil. Pourtant il ne l'aura jamais été (le couple auparavant, puis la jeune femme seule à présent, s'y déplacent) et ne le sera jamais, pas même après le départ de la jeune femme puisque restera le cadavre – masse peu visible mais présente dans le plan.

45/ Cut. Retour au plan 43. Eternel réflexe : le photographe fixe la course de la femme. A cet instant son appareil, nous le découvrirons ensuite, se dissocie de son propriétaire, en voit davantage que ce dernier (le cadavre qui sera découvert plus tard, révélé par les agrandissements). Le point de vue à bel et bien explosé jusqu'au cœur d'un champ unique.

46/ Cut. Retour au plan 44. Si la jeune femme était en mouvement avant que Thomas ne recommence à la photographier, elle est à présent immobile comme déjà fixée par l'appareil. Elle semble, de dos, regarder au sol (une forme indistincte paraît émerger d'un bosquet pour les plus observateurs des spectateurs...). Elle se retourne et s'enfuit selon un déplacement **gauche-droite**. Le cours normal des choses semble avoir repris... Disparue, non s'en s'être retournée une dernière fois, elle laisse le **parc** retrouver son calme d'apparat. Seul perdure l'invisible : le **vent** dont le bruissement et le **mouvement des feuilles** nous indiquent encore une fois la présence. Eclipse... Et pourtant tout est là ! Tout peut être vu, déjà ! L'immobilité passagère, le regard de la jeune femme ont marqué d'un point aussi crucial que morbide l'espace du **parc** : l'emplacement du corps reste cependant inconnu d'un photographe qui maintient encore et toujours la distance avec son sujet – la barrière bien réelle derrière laquelle Thomas s'était auparavant posté n'était que la manifestation matérielle d'une autre barrière, obstacle intérieur (Arrogance ? Manque de curiosité ? Distraction ?) empêchant – paradoxe ultime – le photographe de voir.



Plan 47

47/ Cut. Ultime trouée, dernière ellipse de la séquence : Thomas sort du parc. **Plan d'ensemble** à priori, car cet ultime plan de la séquence (qui peut également être considéré comme le premier de la séquence suivante, entre Thomas et la jeune antiquaire – la vie continue comme le suggère la jeune femme poussant un landau en direction du **parc**) qui nous montre le photographe comme recadré depuis l'une des fenêtres de la boutique d'antiquité est également un **plan rapproché** sur un buste féminin et quelques photographies anciennes. Que suggère ce choix de cadrage ? Il nous propose deux **points de vue** en un. Il confirme l'abolition des **échelles de taille, de distance**, qui s'est produite dans le parc. Tout n'est plus qu'image. La réalité s'est estompée au profit de cette dernière. Ainsi voyons-nous Thomas depuis l'endroit qu'il photographiait au début de la séquence. Ce plan vient donc tirer les conséquences de ce qui s'est passé dans le **parc** en refermant une boucle visuelle. De la même façon que la jeune femme semble, un instant plus tôt, être entrée dans le **cadre** d'une photo du **parc** prise par Thomas (la répétition d'un même cadrage avait alors figé le lieu comme en une image fixe), le jeune homme semble à présent lui aussi comme photographié depuis le cadre de la fenêtre. Il est et reste le vrai sujet de la **mise en scène**. C'est lui qui a été vu, observé, photographié en quelque sorte dans (par ?) le **parc** impassible à l'**arrière plan** et qui se referme sur son secret. Fort de l'arrogance de sa technique – la photographie en tant qu'elle rend « objectivement » compte du réel – Thomas n'a rien vu de ce qu'il aurait pu (dû ?) voir. Un troisième personnage était là, pourtant. Invisible comme le **vent** et comme le **vent** uniquement perceptible par la conséquence de son passage (**bruissement des feuilles** ou cadavre derrière un **buisson**). La suite du film prendra la forme d'une leçon d'humilité pour le dandy-photographe...

Le **panoramique droite-gauche** qui accompagne Thomas jusqu'à devant la vitrine où le jeune homme est de nouveau « encadré » va d'un buste de femme, d'un cadre, d'un regard, d'un intervalle, d'un interstice (Thomas disparaît un instant entre les deux fenêtres) à un autre. Dès lors, il est remarquable de noter que, si au niveau tridimensionnel du champ Thomas regarde le vieil employé de la boutique, au niveau bidimensionnel du cadre en revanche – renforcé par la découpe de la fenêtre et de ses carreaux – le jeune homme est « regardé » à son insu par le buste au premier plan. Petite histoire du regardeur regardé, comme vient le souligner l'insistant coup d'œil que jette l'employé au photographe alors que celui-ci s'éloigne, comme sortant à la fois champ et du cadre...

De quelle leçon la séquence du **parc** est-elle porteuse ? Que va enseigner l'espace antonionien au jeune photographe alors qu'il va se mettre en tête de le reconstituer après coup (de feu) ? Gilles Deleuze et Félix Guattary écrivent, dans « Mille Plateaux » : « *chaque élément ne cesse pas de varier et de modifier sa distance par rapport aux autres (...). Ces distances variables ne sont pas des quantités extensives qui se diviseraient les unes dans les autres, mais bien plutôt des indivisibles chaque fois, des « relativement indivisibles », c'est-à-dire qui ne se divisent pas en deçà et au-delà d'un certain seuil, n'augmentent ou ne diminuent pas sans que leurs éléments ne changent de nature.* » Ainsi Thomas se retrouvera-t-il bien vite avec comme seul témoignage de ce qui s'est produit dans le **parc** un gros plan tel qu'il n'est plus qu'abstraction. La seule chose dont l'image peut alors témoigner sera de l'évanescence de la réalité. Cinq ans auparavant, Jean-Luc Godard faisait dire au héros du « Petit Soldat » : « La photographie c'est la vérité. Et le cinéma c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde ». Quelques années plus tard, Godard, encore lui, proposera la formule suivant – reprise du peintre René Magritte : « Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image ». Entre ces deux citations, « **Blow-up** » a témoigné d'un doute qui s'est immiscé entre la réalité et sa représentation de quelque nature soit-elle.

Car c'est bien de rapport à l'image (picturale, photographique et cinématographique) dont il est ici question. La séquence du **parc** nous conte l'histoire d'un point de vue unique qui ignore (méprise ?) tout autre possible¹. De l'autre côté du miroir, dans ce **lieu** étrange qu'est le **parc**, se joue un véritable rapport à la réalité. Le photographe et la jeune femme ne voient pas la même chose. Le seul point de vue d'un Thomas trop sûr de lui et de sa technique est insuffisant à la compréhension d'un événement majeur qui, pourtant, lui échappe. C'est dans la multiplicité de ses clichés, et, conséquemment, par la démultiplication du point de vue, que Thomas approchera le plus de ce qui a véritablement eu lieu dans le parc. Cette véritable explosion du point de vue fait de « **Blow-up** » un film charnière qui, en prenant l'image pour sujet même de son récit, va ouvrir durablement la voie à un courant maniériste (Argento en Italie, DePalma aux Etats-Unis pour ne citer que ces deux là) au cours des années 70 et 80 qui reviendra régulièrement sur les enjeux à l'œuvre ici. Déjà, en 1962, le prodigieux final quasi-abstrait de « L'éclipse » proposait au spectateur d'assister à la minutieuse et poétique topographie (la critique a pu parler à l'époque d'un « élargissement de la perspective ») d'un lieu – celui du rendez-vous d'amour où aucun des deux amants ne se rend. En l'absence de ses personnages, Antonioni donnait au lieu, in-fine, le statut de personnage à part entière, à l'image du site industriel du « Désert rouge » ou du parc de « **Blow-up** ». Le final de « L'éclipse » était ainsi lyrique, musical, sans précédent. Les images qui le composaient auraient sans doute pu être réalisées par Thomas et annoncent déjà le travail d'un plasticien tel que David Hockney (des œuvres photographiques telles que « Pearblossom Highway, 11-18th April 1986 » ou « Place Furstenberg, Paris, 7,8 et 9 Août 1985 » par exemple). Ici et là, dans l'œuvre d'Antonioni, mais notamment à la toute fin de « L'éclipse », « le récit vole en éclats dans un désordre de plans splendides et inutiles » comme l'a écrit André S. Labarthes. Ces éclats sont autant de points de vue que « Blow-up », à travers son personnage principal, se propose de collecter afin de reconstruire un nouveau type de récit (y compris dans l'œuvre du cinéaste) s'intéressant moins aux rapports entre les êtres (le couple gardera son mystère) qu'à ceux qu'entretiennent ces mêmes êtres avec la réalité (cette réalité qui va donner à son prédateur le plus évident – Thomas, le photographe – une sérieuse leçon d'humilité). Cette quête était déjà celle de Guiliana dans « Le désert rouge ». « **Blow-up** » apparaît alors comme une enquête portant également sur le cinéma de son auteur.

« Le ciel blanc, la mer vide et froide. Les hôtels pour la plupart fermés, blancs. Sur une des chaises blanches de la promenade des Anglais, à Nice, est assis un maître nageur, un Noir avec un maillot de corps blanc [...]. Supposons qu'il faille écrire un scénario de film sur la base de cet événement, de cet état d'âme. D'abord j'essaierais d'ôter à la scène « l'événement », de n'y laisser que l'image décrite dans les quatre premières lignes. Il y a pour moi une force extraordinaire dans ce blanc, dans cette silhouette solitaire, dans ce silence. L'événement, là, n'ajoute rien, il est en plus. Je me rappelle très bien qu'il m'a distrait quand il est arrivé. Le mort remplissait une fonction de diversion dans un état de tension. Mais le vide véritable, le malaise, l'angoisse, la nausée, le suspens de tous les sentiments et de tous les désirs, la peur, la rage, je les éprouvais quand, sorti du Negresco je me trouvais au cœur de ce blanc, dans ce néant qui prenait forme autour d'un point noir. » - écrit Antonioni dans La Stampa du 6 juin 1963. « L'image déporte et recentre le récit-prétexte : une noyade, deux enfants dans la foule qui observent. Le malaise ne tient pas seulement à l'image mais à un « tout indécomposable » qui s'étend en une durée qui la pénètre, en détermine l'essence véritable, l'image en est un précipité [...]. Le récit pour Antonioni se déplace, vacille, hésite ; la métamorphose de l'image (puis la métamorphose dans l'image) sera le gage de cette modification sinon de son origine. » - ajoute Alain Bonnefaut. Tout « **Blow-up** » est déjà là. Jusque dans une description qui s'aventure vers l'abstraction et rappelle les tableaux de Bill, le peintre et ami de Thomas. C'est de ce « tout indécomposable » que vont s'emparer les maniéristes pour tenter, en réinjectant la fiction antonionienne dans le cinéma de genre, de le décomposer, élément après élément. L'influence d'Antonioni sera ainsi disséminée – au-delà de cinéastes comme Wim Wenders ou Wong Kar-Wai qui se réclameront stylistiquement du cinéaste italien – dans les films fantastiques ou les thrillers de Dario Argento ou Brian DePalma travaillant inlassablement la notion de point(s) de vue. Ces cinéastes d'après l'éclatement (cette modernité toute antonionienne) – créateurs de visions baroques – ne pouvaient en

¹ En cela le film d'Antonioni marque peut-être la fin d'une modernité qui s'attachait depuis Rossellini à suivre pas à pas un seul personnage et donc un seul point de vue et le début d'une ère post-moderne visant à embrasser, via les maniéristes de toutes sortes, le maximum de points de vue possibles.

effet que faire de « **Blow-up** » un film séminal, voire prophétique, en un temps contemporain où, pour l'essentiel, la réalité est très souvent perçue au-travers de l'image et de ses différents régimes à présent (et au présent) démultipliés (cf. « Redacted » que réalise DePalma en 2008 et qui propose ainsi une nouvelle figure de l'éclatement et de la reconstitution d'un évènement).