

Dans le cadre : Apprentis et lycéens au cinéma.

Intervention sur Blow up de Michelangelo Antonioni (1966)

Janvier 2011 : La Jetée Clermont-Ferrand

La Modernité cinématographique : Mise en scène de l'image et nouveau point de vue.

R. Mendola

1. Ouverture avec la scène du parc¹:

Il s'agit de montrer dans un court passage de cette scène comment Antonioni dilue son propos et nous montre quelque chose sans que nous le voyons de la même façon que son protagoniste croyant simplement photographier un couple photographie un meurtre. Ainsi tout le sujet du film sera une scène du film lui-même. Le film travaille sur la matière du film même ; cette dimension réflexive nous invite à considérer cette préoccupation première qui se trouve au cœur de la modernité cinématographique. Après une série de définitions nous l'aborderons sous deux notions clés qui sont **la mise en scène de l'image** et **la question du point de vue**.

2. Définition sur la modernité cinématographique² :

Définition de la modernité : A. Malraux

« L'Exécution de Maximilien de Manet, c'est le Trois Mai de Goya moins ce que ce tableau signifie. » (Le Musée imaginaire, ed. Folio essai, p.47)

Par cette citation Malraux montre que les sujets de la modernité ne sont pas étrangers au classicisme mais soumis à un traitement différent.

En effet si la mise en scène, à travers la composition, la gestuelle, les couleurs, le contraste reste très présente et visible chez Goya, cette même mise en scène semble se disperser en des points divers et variés chez Manet. Sans rentrer dans l'étude détaillée de chaque tableau on remarquera la composition savante chez Goya, report des couleurs de la lanterne et des habits du fusillé, alors que chez Manet le sujet même du tableau, c'est-à-dire Maximilien n'est même pas le centre de celui-ci et est même quelque peu caché par les décharges des fusils sur la première victime qui comme dans le tableau de Goya est un homme de couleur.

¹ . Le travail de G. Berger sur cette scène est conséquent, je n'y passe que peu de temps et je vous y renvoie vivement.

²² . Pour Malraux, le premier caractère de l'art moderne est de ne pas raconter (Le Musée imaginaire, coll. Folio, p.44) mais bien de représenter la dilution du sens.



EL Tres de Mayo, Goya , 1814



L' Exécution de Maximilien, E. Manet, 1867

Ainsi la modernité reviendrait à ne plus centrer le sujet, le propos mais bien à le décentrer, à le parasiter, voire à l'occulter. De la modernité picturale jusqu'à la modernité cinématographique, voilà la filiation moderne du 7^{ème} art quand celle du cinéma classique était théâtrale.

2.1 : Le classicisme

C'est avant toute chose le classicisme hollywoodien et donc la transparence hollywoodienne. Le film se donne à voir comme s'il était raconté par lui-même, c'est l'âge d'or d'Hollywood et des studios, de 1920 à 1950 pour faire simple.

On peut retenir cette citation célèbre d'André Bazin pour définir le classicisme : « Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs. » (*Qu'est ce que le Cinéma?*)

2.2 : La modernité:

C'est une réaction face à l'industrie des studios et cela passe par des personnalités, des individus qui revendiquent un autre cinéma où la recherche formelle et le discours seront à la fois novateurs, virulents et dérangeants. On pense au Nouvel Hollywood et à des films comme *Easy Rider* (69) Denis Hopper, *The Graduate* (67) Mike Nichols ou *Midnight Cowboy* (69) John Schlesinger.

Mais ce concept et cette appellation de modernité prennent aussi racine avant tout en Europe avec Rossellini et *Rome Ville Ouverte* (1945), où il ne s'agissait plus de faire rêver ou de s'évader comme avait pu le faire le cinéma italien des téléphones blancs qui précéda ce courant du Néo-réalisme italien. Pour la modernité de *Rome Ville Ouverte* il s'agit de renouer avec le réel.

2.2.1: Petite digression:

Petite digression sur la scène du téléphone (blanc cassé) dans le studio avec Vanessa Redgrave... Est-ce une référence d'Antonioni... Une citation voilée et ironique au cinéma italien des téléphones blancs ? Je le pense puisque le courant dit des « téléphones blancs » (1937-41 avant l'avènement du néo-réalisme) fut ainsi baptisé pour justement typifier à travers la présence de cet objet toute une époque et tout un cinéma, **voire toute une manière de filmer puisque le plan était dans sa composition guidé par la présence de cet objet.** Or dans la scène en question, le téléphone n'anticipe ni ne guide la composition du plan, il est un vrai élément de surprise voire d'incongruité dans la scène. Le jeu du protagoniste qui d'abord ne bouge pas puis brusquement se jette au sol pour trouver l'appareil, et le dialogue absurde qui s'ensuit témoignent de ce désir de surprendre. A travers ce court exemple on

s'aperçoit que la modernité apparaît comme une réaction par contraste au classicisme ou une forme de classicisme.

Ce concept de modernité, une prise de position par réaction au classicisme est expliqué autrement par Pascal Bonitzer³ qui souligne que le refus des émotions (la peur, le rire, les larmes), de la linéarité narrative habituelle par exemple en sont les traits marquants. Plus que la linéarité narrative, c'est toute la conception du scénario qui est repensée dans ***Blow up***. Prenons par exemple le phénomène d'identification.

2.2.2: L'identification dans le cinéma de la modernité:

Il faut entendre par identification à la fois celle du spectateur au protagoniste mais aussi l'idée que ses objectifs sont clairement définis, clairement identifiés et reconnus comme tels par le spectateur. Sur ce plan comme le précédent on ne peut pas dire qu'Antonioni nous ait facilité la tâche.

1. La personnalité

Il est difficile de s'identifier à un personnage aussi antipathique que le protagoniste de ce film ; l'enjeu de la modernité ou de l'une de ses facettes est donc ailleurs que dans l'identification émotionnelle. Par ailleurs le personnage principal n'est plus porteur de valeurs morales ou positives et d'émotions universelles dans lesquelles chacun peut se retrouver et se projeter. Il représente cependant une certaine époque, un certain milieu qui sert le propos d'Antonioni. Quel est-il ? Je crois que ce photographe de mode qui s'intéresse à l'art et surtout à sa valeur marchande est pour l'auteur un moyen de faire la transition, le lien entre un cinéma de l'image sacralisée, le cinéma de l'icône et par là on peut entendre le classicisme et un réel où l'image est devenue un processus de réification des êtres et des événements, les transformant en biens consommables. On est passé d'un cinéma de l'adoration à un cinéma de la dénonciation.

2. Les intentions

Ce protagoniste cherche à faire publier son ouvrage, l'ironie veut qu'après les violentes photos esthétisantes sur la misère qu'il a prises il souhaite terminer par quelque chose de calme et de reposant...la scène du parc ; le hic est que celle-ci est une scène de meurtre....Par delà l'ironie et le fait qu'il y a plus de violence dans l'esthétique de l'asile de nuit que dans le parc...la mésinterprétation du protagoniste sur la réalité qu'il a photographiée dévoile une autre facette de la modernité ; cet écart entre la perception du réel et sa véritable nature renvoie à l'écart qui peut être mis en place entre le traitement et la substance ; ainsi un des points de la modernité serait d'établir un nouveau rapport entre les deux. Ce rapport est mis en place par le lien qui unit l'individu à l'événement.

2.2.3: Le lien entre l'événement et l'individu: Une redistribution des rôles

C'est une 3^{ème} approche plus originale et novatrice qui fut développée dans les années 80 par Jean-François Tarnowski (dramaticité, dramatisation lié au point de vue du personnage) et semble avoir été faite pour ce film d'Antonioni.

JF Tarnowski développe un concept passionnant qui est celui de « dramaticité » qui diffère de celui de dramaturgie.

Qu'est ce que la dramaturgie ?

³ « Le Système des Emotions », de Pascal Bonitzer paru dans les Cahiers du Cinéma et Le Champ Aveugle, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma

Selon le dictionnaire le Petit Robert c'est l'art de la composition dramatique. Le plus clair du temps la dramaturgie s'entend comme **la charge dramatique** qui est inhérente à un événement dans le scénario, la charge dramatique d'une scène. Un braquage, une évasion, une scène d'action, de course-poursuite, d'adieux ont une charge dramaturgique intrinsèque forte.

Qu'est ce que la dramaticité ?

La dramaticité est un concept formé par JF Tarnowski⁴ à partir des mots « intensité dramatique » qui met en lumière le rapport entre un événement et le point de vue du personnage sur cet événement où plus précisément encore la façon dont il le vit, le perçoit ou le ressent. Ainsi une scène banale sans dramaturgie ou charge dramatique naturelle forte peut être vécue de manière intense par le personnage parce que **ce qui prime c'est son point de vue** sur l'événement, sa relation à son environnement, sa façon de vivre et ressentir à ce moment précis dans ce lieu précis.

L'exemple le plus probant est bien sûr la scène du parc où le protagoniste photographie une scène plus complexe et plus riche qu'il n'y paraît au premier abord.

Ce second niveau de lecture échappe aussi au spectateur dans un 1^{er} temps et devient ensuite le sujet même du film à travers les différents agrandissements.

De la scène du parc aux scènes de développement des photos dans le studio, l'on s'aperçoit que ***Blow up*** nous invite à réfléchir sur la notion de point de vue, et la notion de superposition, juxtaposition qu'elle induit en la traitant comme la substance dramatique même du film.

Cette substance dramatique dans ***Blow up*** c'est **l'image elle-même et son traitement**. Tout se passe donc chez Antonioni comme **si la mise en scène était avant tout une mise en scène de l'image** ou si l'on préfère **une mise en scène du plan** ; on peut donner quelques traits récurrents dans la mise en forme concrète du film. Nous aborderons cette mise en forme à la fois à travers la ligne scénaristique et les partis pris filmiques du réalisateur.

3. La ligne scénaristique et les partis pris filmiques:

3.1 : La ligne scénaristique et la modernité:

Exposition – Développement – Résolution c'est le schéma classique que l'on peut appliquer à nombre de films. (Je me permets de renvoyer ici au travail réalisé sur le scénario lors d'une précédente intervention sur ***Some like it hot***, Billy Wilder, 1960. Cf. Rubrique Outils Pédagogiques, Clermontfilmfest. Apprentis et lycéens au cinéma 2010)

Chez Antonioni la structure narrative après une fausse exposition qui ne met pas en place l'intrigue- à vrai dire il n'y en a pas vraiment, l'histoire est un prétexte au discours chez Antonioni comme chez tous les Modernes peut-être - la structure narrative donc ne met pas en place l'intrigue mais elle illustre bien son thème ou son propos qui est la rencontre entre ces frères jumeaux que sont le réel et l'illusion. Cette confrontation dans sa ligne scénaristique

⁴ De nombreux sites sont consacrés à ce grand théoricien du cinéma trop méconnu. Je conseille à tous la lecture d'un excellent article paru dans Positif, n° 263 et disponible sur le net. Janvier 1983 - Identification d'une œuvre : Antonioni et la modernité cinématographique Positif n° 263, p. 44-54 - [Voir l'article en fac-similé](#)

oscille entre révélations, digressions et progressions que l'on peut résumer à l'aide du découpage séquentiel du livret proposé pour la formation.

	REVELATION	NOUVEAU DEPART OU DIGRESSION	PROGRESSION
1. Générique	X		
2. Des clochards et des mimes		X	
3. Arrivée au studio		X	
4. Deuxième shooting			X
5. Chez le peintre		X	
6. Une visite inattendue		X	
7. Le Magasin d'antiquité		X	
8. Un parc, un couple		X	
9. L'Hélice		X	
10. Au restaurant		X	X
11. Comment avez-vous réussi à me retrouver ?			X
12. Chantage			X
13. Les Photos du parc			X
14. Vous ne nous attendiez pas		X	
15. La Révélation	X		
16. Découverte du cadavre			X
17. Retour chez le peintre			X
18. Disparition des photos			X
19. Apparition furtive et le concert		X	X
20. La fête		X	X
21. Retour au parc			X
22. La Partie de tennis mimée	X		

Si l'on remarque un certain classicisme dans la construction c'est dans sa structure circulaire où les personnages qui ouvrent le film, des étudiants qui sont peut-être dans un RAG raid (RAG est un acronyme qui vient de « Raise and Give », souvent le fait d'étudiants des Beaux Arts qui lèvent des fonds pour des causes et des associations caritatives) se retrouvent aussi à la fin.

La construction circulaire qui renvoie à une figure de rhétorique appelée l'épanadiplose n'est moderne que dans son refus de faire avancer quelque intrigue que ce soit et ceci parce que la ligne scénaristique interdit toute identification claire des objectifs du protagoniste comme nous le montre le tableau et comme nous le disions auparavant en brossant le portrait du protagoniste moderne.

En effet il faut attendre le milieu du film avec la scène intitulée dans le découpage séquentiel « Comment avez-vous réussi à me retrouver ? » pour qu'à proprement parler s'enclenche une histoire dans le film, c'est-à-dire qu'un problème affleure et que quelqu'un cherche à le résoudre. **Remarquez qu'ici le protagoniste est la cause du problème avant de devenir agent de la résolution...en vain.**

Enfin si j'ai choisi de cocher certaines scènes (10,19 et 20) avec une double entrée c'est parce qu'elles peuvent être considérées comme un pivot de l'histoire qui peuvent lui permettre de progresser.

Si nous prenons la scène 10 du découpage séquentiel, la scène du restaurant est soit une scène qui marque une progression dans la trame narrative si on se place du point de vue du spectateur – plus sensible à la construction scénaristique que ne l'est le personnage – soit une scène régie par un simple lien chronologique et non par un lien de causalité si l'on se place du point de vue du protagoniste.

En tant que spectateur nous comprenons que quelqu'un cherche à récupérer les films, il est intéressant de remarquer comment dans cette charnière pour que l'histoire commence, cette articulation causale est parasitée comme si une fois de plus Antonioni refusait de clarifier son propos. Voyons l'extrait avant de le commenter.

Scène du restaurant avec le producteur: La dramaturgie parasitée: **EXTRAIT**



Après avoir vu la scène nous pouvons comprendre qu'il n'y a pas de hiérarchie dramatique dans la vie contrairement à ce qui se passe dans un film classique semble nous dire Antonioni, d'où le mannequin (après la tirade sur les « bitches ») qui croise le protagoniste lorsqu'il sort du restaurant intrigué par un homme qu'il a repéré et qui rôde autour de sa voiture ; c'est à cause de cette même idée de distraction ou de dispersion des enjeux dramatiques que l'on retrouve le groupe d'afRICAINS en habits traditionnels. Ils sont à la fois une diversion esthétique et narrative; esthétique parce qu'ils attirent notre attention et narrative parce qu'ils ne permettent pas à l'action de progresser ; tandis que la scène pourrait être chargée

dramatiquement, à savoir quelqu'un cherche à forcer le coffre de la voiture du personnage principal pour récupérer les films, celui-ci s'en aperçoit et va à sa rencontre pour intervenir.

Que va-t-il se passer? Rien ou presque.

En retrouvant son véhicule et en repartant (alors qu'il avait commandé un plat au restaurant et en abandonnant son producteur sans plus de formalités) le protagoniste klaxonnera le groupe d'africains qui marchent sur la chaussée...

Antonioni s'amuse sans cesse entre raconter une histoire, digresser, commenter et mettre fin à la digression en reprenant le fil de son histoire ou du film devrais-je dire. Ce qui fait les frais de ces circonvolutions narratives et esthétiques c'est bien sûr la dramatisation au sens où nous l'entendons classiquement. Dans un article de Frank P. Tomasulo intitulé « You're telling me you didn't see », publié dans l'ouvrage After Hitchcock, Influence, Imitation and Intertextuality (pp.146-172. Ed. D. Boyd et R.B. Palmer, Texas, 2006), Antonioni résume sa démarche en une formule « Life is inconclusive » = que nous pourrions ainsi traduire : La vie ne tranche pas, reste indéterminée, ou encore ne tire pas de conclusion.

Il s'agit bien pour Antonioni de laisser sa primauté au doute, à l'indécision, à un constat indépassable. Pas de dramatisation (Pas d'enchaînement ou de raccord regard sur le point de vue, comme très classiquement le ferait Hitchcock par exemple.), pas ou peu d'action, pas de suite causale développée, de quoi dérouter le spectateur et aussi évidemment de quoi changer et éduquer son regard.

3.2 : La mise en scène et la modernité

Il y a plusieurs traits formels récurrents dans la mise en scène de Michelangelo Antonioni. En plus des faux raccords, du travail spécifique sur la notion de point de vue je crois que ce qui est le plus probant pour le propos de ce film, c'est les plans tenus. Commençons par les faux raccords :

3.2.1 : Faux Raccord:

La scène du retour à la maison qui correspond à la scène 11 dans le découpage séquentiel est une scène qui illustre une transgression classique du langage cinématographique, celle de la règle des 180°.

Cette transgression est celle de la transparence classique cinématographique. Toutefois il ne s'agit pas dans la modernité cinématographique d'Antonioni d'abolir la transparence pour l'abolir et de faire des faux raccords simplement pour qu'ils se voient en tant que tels et dénoncent l'artifice de la trame cousue de fils qui se veulent invisibles. Alors de quoi s'agit-il ?

En faisant s'enchaîner des plans puis en plaçant sa caméra dans le prolongement inverse de la rue ce qui fait que les plans 1 et 2 ne sont pas raccords, Antonioni met en avant une notion essentielle du film qui est celle **de point de vue**. Ce revirement à 180° est gratuit au sens où il ne vient souligner rien d'autre que sa propre présence. Une sorte d'exhibition formelle où la même scène est filmée de deux angles diamétralement opposés ce qui provoque un choc ou une gêne visuelle. Il n'y a à proprement parler rien de dramatique ou de remarquable dans cette scène où le protagoniste cherche à créer l'occasion de faire une bonne photo en klaxonnant pour faire sortir les gens de chez eux sans y parvenir. Le cinéaste lui, est parvenu à faire les plans qu'il souhaitait, c'est-à-dire esthétiquement marqués, mais ce soulignement

formel ne correspond à rien sur le plan scénaristique. Ici la notion de point de vue sur laquelle je vais revenir ne sert pas la ligne scénaristique mais illustre **une particularité fondamentale qui est sa réversibilité**. Cette transgression des 180° et ce basculement du point de vue aurait été autrement plus éclairant et utile lors de la scène du parc, mais alors une telle adéquation où la forme informait sur le fond n'aurait plus rien eu de moderne.

La modernité chez Antonioni c'est donc aussi la disjonction du fond et de la forme, parce qu'il **s'agit bien au final de réfuter la construction du sens ou par le sens** ; ce que nous avons vu précédemment sur le refus de la hiérarchisation dramatique des événements plus ou moins signifians dans une même scène, se décline aussi au niveau des partis pris filmiques.

Blow up, aussi étrange que cela puisse paraître est un film où il n'y a quasiment pas de gros plans⁵ malgré ce que laisse présager le titre, pas de gros plan dans les partis pris de filmage d'Antonioni, pas de surlignement, pas de points sur les i...pas de multiplication de points de vue pour éclairer dramatiquement une scène quand il le faudrait classiquement parlant j'entends, et basculement à 180° quand rien ne justifie à priori un tel bouleversement spatial.

Néanmoins les partis pris filmiques ne sont pas entièrement détachés de la thématique, ils la renseignent de manière disjointe, lâche, ou peut-être devrais-je dire de manière diluée, indirecte ou en totale absence de coïncidence.

4 plans de demi-ensemble et 2 faux raccords:

PLAN 1



PLAN 2



PLAN 3



PLAN 4



Dans le plan 3 le protagoniste sort bord cadre droit et le raccord mouvement se fait sur lui plan 4 dans le cadre, fond du plan venant de la gauche. Ces faux raccords non pas dus à la trajectoire droite- gauche mais à la courte ellipse dans le mouvement lors du passage du plan 3 au plan 4 et au basculement à 180° qui intervertit les positions respectives du protagoniste et de la voiture d'un plan sur l'autre, n'ont d'autre fonction que **la mise en place de cette notion de point de vue et de sa réversibilité** en indiquant en prime que ce point de vue n'est pas rattaché au personnage mais bien au réalisateur ou en tout cas à l'instance énonciatrice externe. Autrement dit, c'est **une traversée du miroir qui est signifiée par ce renversement spatial, franchissement d'une frontière entre la diégèse filmique et son au-delà, un peu comme une sorte de regard-caméra sans matérialisation de l'un ou de l'autre**⁶.

⁵ Sauf bien sûr pour le plan concernant la scène avec les deux jeunes filles ; gros plan raccord sur les mains de Thomas qui s'amuse à faire passer une pièce entre ses doigts ; entre mouvements, apparition et disparition.

⁶ En guise de contre exemple on peut prendre le générique d'introduction du *Mépris* où la caméra de Raoul Coutard plonge après un long travelling dans cet au-delà filmique où nous nous trouvons.

Dans ce registre d'idées il faut signaler les plans tenus qui ne coïncident pas à proprement parler avec l'action. Cette absence de coïncidence est temporelle. Ainsi après la rupture dans l'espace, l'esthétique antonionienne travaille aussi cette même rupture dans le temps.

3.2.2 : Plans tenus et mise en scène de l'image:



Ouverture et fermeture du plan qui ouvre la scène du développement. Durée: 30 secondes.

Il y a dans la scène du développement comme dans beaucoup d'autres dans le film ce que l'on peut appeler des plans tenus. Leurs caractéristiques communes: plan fixe au départ, plan qui littéralement « attendent » le protagoniste qui donc fera une entrée de champ dans ce plan, plans qui suivent le protagoniste et plans qui perdurent après la sortie de champ du protagoniste. Comme à l'accoutumée les plans chez Antonioni sont graphiquement marqués, la bipartition est ici très présente. C'est cette fois au niveau du plan lui-même et de son timing qu'Antonioni pointe cette idée de non-coïncidence entre le traitement et la substance, comme si le plan était trop grand, trop long pour l'action qui s'y déroule. L'immobilité englobe le mouvement dans un premier temps, ce qui dépasse l'agitation dans le cadre, c'est le cadre lui-même qui ne lui est pas inféodé dans un premier temps.

Toutefois l'agitation et les mouvements du personnage vont contaminer le cadre. Mais alors que celui-ci semble avoir bien circonscrit le protagoniste et son action c'est ce dernier qui vient à son tour oblitérer le cadre en tirant la porte coulissante du labo photo. **L'affranchissement de la mise en forme face au matériau n'est pas total mais est relayé par la subtilisation du matériau face au traitement.** Ce qui est permanent c'est le décalage, mais force est de constater que dans ce jeu de miroirs décalés entre forme et substance, il y a parfois coïncidence.

C'est le cas par exemple lorsque les plans (les photos réalisées dans le parc Maryon) vont se matérialiser dans le film lui-même ; le protagoniste est cerné par ces plans et il est affolé par sa découverte. La mise en scène d'Antonioni devient littéralement ici une mise en scène de l'image, une mise en scène sur les images, les images du cadavre, mouvement de caméra pour relier deux plans, un plan de demi-ensemble et le même plan grossit.





Mise en scène de l'image, mise en scène sur les images mais aussi une mise en scène par les images. La séquence va se terminer sur ce plan (ci-dessous) cristallisant cette idée des plans tenus qui enserrant le protagoniste,

Rappelons que ces clichés viennent de lui révéler une réalité insoupçonnée ou si l'on préfère son travail vient de lui révéler une nouvelle image de la réalité qui à présent l'entoure. Il est bien en ce sens le double et le repoussoir du cinéaste qui en refusant de simplement subordonner le cadre à l'action, l'histoire aux émotions et aux péripéties, en refusant de conforter le spectateur dans ses attentes, fait de cette révélation graduelle pour le protagoniste le sujet même de son film c'est-à-dire une révélation et une prise de conscience pour le spectateur.



A la fin du film, ces plans tenus trouvent un écho à travers les mouvements de caméra qui suivent la balle de tennis invisible. Ces mouvements de caméra,



ces plans tenus participent du même parti pris filmique qui consiste à circonscrire l'élément manquant, à filmer le vide.

3.2.3 : La juxtaposition d'espaces dans le plan : Espace contigu et espace continu :

Tout le monde sait cinéaste du plan et que tout était travaillé dans son plan. Il idée transparait dans ce rapport discontinus qui deviennent fondent aussi le propos du film les plans dans leur composition chevauchement entre réel et illusion, art et réalité, à moins qu'ils ne renvoient à la juxtaposition des plans du langage cinématographique lui-même comme certains plans du film l'illustrent de manière graphique évidente.



qu'Antonioni était un jusqu'au moindre détail est bien évident que cette entre des espaces contigus à l'écran et qui entre illusion et réalité où renvoient à ce



Faux raccord, plans tenus et juxtaposition des espaces, autant de partis pris filmiques qui nous amènent au deuxième volet de notre présentation, plus axé autour de la notion de point de vue et d'une comparaison avec le film d'Hitchcock *Fenêtre sur cour* (1954)

4: Le Point de vue: Notion énantiosémique par excellence.

Le Point de vue est une notion incontournable au cinéma mais ce qui m'a intéressé dans le film d'Antonioni c'est de redéfinir les relations que cette notion révélait entre trois pôles que sont le personnage – l'auteur – le spectateur.

4.1 : Le point de vue : définition du Robert.

1. Endroit où l'on doit se placer pour voir un objet le mieux possible.
4. Endroit ou une chose ou un objet doit être placé pour être bien vu : ensemble d'objets, spectacle sur lequel la vue s'arrête. *Ex. : Contempler un point de vue.*

La notion de point de vue est une notion **énantiosémique**, à savoir qu'elle désigne une chose et son parfait contraire comme le mot « hôte » en français, ou encore le verbe louer, une sorte de palindrome sémantique, je parlais auparavant de réversibilité. Cela a-t-il des répercussions sur le film ?

Un des traits de la modernité, n'est pas de dupliquer le réel mais de s'ancrer en lui. Concrètement on peut parler dans un 1^{er} temps d'adéquation des points de vue entre protagoniste et spectateur et dans un 2nd temps d'éducation du regard pour l'un comme pour l'autre. C'est à ce niveau, en éduquant le regard du spectateur qui tour à tour se superpose puis se détache de celui du protagoniste que **Blow up** nous initie à une perception plus fine, pas simplement du réel mais aussi de l'art cinématographique. A vrai dire c'est la même chose.

4.2 : Blow up: un film sur la juxtaposition des points de vue et la mise en scène de l'image

1^{er} extrait sur la juxtaposition des points de vue: Courte analyse qui s'inscrit à la suite des plans tenus.

Scène de la 1^{ère} séance photo avec le mannequin Verushka :



Le plan se recadre par un mouvement sur l'appareil photo. Tout se passe comme si Antonioni s'invitait par ce recadrage dans la séquence ; comme si la figure du photographe était son double ou son reflet dans l'ombre ; une sorte de parallèle s'établit entre la photographie d'art, de mode et entre le photographe et le réalisateur.



Ces plans peuvent être rapprochés de *Mort à Venise* de Luchino Visconti (71). Dans son épilogue Visconti souligne l'impossibilité de l'artiste d'atteindre cette idéale perfection artistique incarnée par le personnage de Tadzio évoquant ici le David de Michel Ange. Dans cette scène, Antonioni dévoile la machinerie, l'artifice qui président à la création artistique. L'opposition entre modernité et classicisme est aussi une opposition de discours.



La scène se construit d'abord lentement puis sur un rythme qui va en s'accéléralant au fur et à mesure que l'imitation de l'acte sexuel se précise. On aura remarqué le montage cut qui renvoie aux clichés que prend le photographe. On est déjà dans une double posture, le point de vue du photographe rappelé par ce traitement en montage-cut qui est ensuite relayé par un point de vue externe et ce faisant c'est le spectateur qui est maintenu à distance et observe à loisir le photographe et son modèle. La distanciation, autre trait essentiel de la modernité, est parfois un apport de plus grande lucidité.

Le plan final est un plan tenu mais qui est ici subordonné à ce qui va suivre, c'est-à-dire le repos du guerrier affalé sur son canapé dans la profondeur de champ et le son off de la sonnerie du téléphone. Ce plan final qui ponctue la scène est une sorte de plan digne de l'époque des téléphones blancs où l'objet qui allait attirer l'attention commandait la composition du plan par sa présence au 1^{er} plan ; mais ici, cette citation est une citation inversée car l'objet du désir consommé est au 1^{er} plan, ici le modèle Verushka qui ensuite se lève et quitte le plan alors que le protagoniste sur son canapé n'a pas bougé et qu'on lui apporte un téléphone.

La mise en scène des images est une forme de mise en abyme. Le principe de ce concept est bien de flouter les frontières entre fiction et réel non plus comme le faisait le classicisme en nous immergeant dans un bain émotionnel d'affects à la transparence si parfaite que nous en ressortions groggy, touché, bouleversé, bref le cinéma du mouvement est celui des émotions ici il s'agit plutôt chez Antonioni malgré les mouvements d'appareil d'un cinéma de la stase, de l'immobilité, de la fixité, de l'observation et dont le but est de nous surprendre, de nous déranger, de nous déconditionner en tant que spectateur et partant de nous éduquer en tant que personne.

Comment cela marche-t-il ?

En transformant les personnages en images ; c'est aussi en ce sens qu'il faut comprendre la mise en scène d'Antonioni, comme une mise en scène des images. Cela consiste à jouer avec les espaces, transformer les espaces discontinus et en faire des espaces contigus, faire que la trois dimension devienne une deux dimension quelle que soit la profondeur de champ. Ce qui n'est pas immédiatement continu dans l'espace devient immédiatement contigu à l'image. Cela est encore plus vrai avec les photos dans le studio (2) où le protagoniste évolue dans des plans où la discontinuité spatio-temporelle (Le studio vs. le parc) est remplacée par une contiguïté spatio-temporelle peut-être pour nous rappeler que le réel transcende ces barrières.



(1)



(2)

Après la scène d'ouverture qui annonçait les thèmes de prédilection du cinéma, illusion et réalité (thèmes de prédilection du cinéma classique comme du cinéma moderne), la scène du studio (1) nous dévoile la réification des êtres réduits à des biens consommables dont le protagoniste se repaît. Ce n'est encore que le début du film, il va lui-même être l'objet de cette mystification de l'image dont il est encore un des hérauts puisqu'il se livre à cette séance photo toujours vêtu de ses habits de clochard après avoir vécu l'expérience d'une nuit dans un « doss house » pour son livre.

4.3 : La Notion de Point de vue à l'épreuve du scénario Point de vue classique et Moderne: Hitchcock et Antonioni:

Si nous avons vu que l'auteur s'invitait dans son œuvre et juxtaposait ou superposait son regard à proprement parler à celui de son personnage tout en gardant ses distances il est important de garder à l'esprit que cette notion de point de vue inclut aussi la place du spectateur comme nous l'avons vu mais aussi et surtout que cette notion doit être pré-pensée dès le scénario.

Rear window (54) et **Blow up** (66) ont souvent été comparés mais si l'on peut dire de Thomas qu'il assiste à un assassinat qu'il ne voit pas, il en va tout autrement de Jeffries le protagoniste de **Rear Window** qui lui reconstitue un meurtre auquel il n'a pas assisté, ni lui ni le spectateur d'ailleurs ; tout au plus, a-t-il entendu un cri dans la nuit qui l'a intrigué mais c'est tout.

Le parti pris d'Hitchcock équivaut ici à celui d'Antonioni, c'est-à-dire que tous deux mettent sur un pied d'égalité leur protagoniste et le spectateur au niveau informationnel à ceci près qu'**Hitchcock le fait en ne montrant pas** ou pas de manière directe alors qu'**Antonioni lui montre** non pas le meurtre mais sa conséquence directe – à savoir la découverte du cadavre - tout comme nous l'avons vu tout à l'heure, sans que nous y ayons pourtant vu grand-chose.

Rear Window. A .Hitchcock. 54	Blow up. M. Antonioni 66
Traitement de la scène du meurtre	Traitement de la scène du meurtre
Un cri dans la nuit. Hors champ. Le protagoniste tend l'oreille, s'immobilise, mais les choses en restent là.	Parasitage dramatique. La scène du meurtre est « enfouie » dans une autre scène où romance et voyeurisme se mêlent.
Le spectateur comme le protagoniste n'a pas eu l'occasion de voir quoi que ce soit.	Le spectateur a vu ce que regardait le protagoniste et n'a pas vu ce que ce dernier n'avait pas vu.

Extrait de Rear Window: Le meurtre en hors champ.



Extrait possible de Rear Window: un point de vue partagé

Le traitement d'Hitchcock repose sur la suggestion et la reconstruction ; son parti pris est le suivant: pour littéralement devenir visible aux yeux de celui qu'elle aime, Lisa Frémont (Grâce Kelly) va aller enquêter chez le voisin d'en face; en d'autres termes elle va aller se matérialiser dans le point de vue de Jeffries sur son écran personnel comme pour le spectateur. Mais pour que cela soit possible il faut d'abord qu'elle épouse son point de vue (celui de Jeffries) comme nous le montre l'extrait qui suit.



Ce travail mené par Hitchcock dans ***Rear Window*** où les protagonistes unissent leur regard pour voir une même réalité et littéralement lui donner corps pour permettre au film d'avancer est dupliqué dans ***Blow Up*** mais cette fois c'est le seul regard du spectateur qui remplace celui de Lisa Frémont pour s'unir à celui du protagoniste et découvrir grossissement après grossissement ce qui lui a échappé.

L'histoire d'amour classique fait place à une étude plus directe du réel à travers le point de vue. Le discours a remplacé l'histoire dans la modernité mais quelques bribes de récit

subsistent. Le traitement dramatique anti-classique se charge de les neutraliser. La dramaturgie de la scène, sa charge dramatique d'abord neutralisée parce que le protagoniste n'avait rien vu et donc littéralement noyée dans l'espace du plan revient au fil du film, à la fois de plus en plus présente et de plus en plus diluée au fil des grossissements.

4.4 : Dramaturgie et traitement dramatique:

Dans ***Blow up*** on ne peut jamais se départir du fait que si le film comporte un sommet dramatique, celui-ci est escamoté. En clair la ligne scénaristique habituelle est rompue.

Pourquoi ?

Tout simplement parce que le film est subordonné –notamment lors d'une scène cruciale - au point de vue du personnage principal. Ce personnage égoïste et aveugle au moment où il aurait dû voir où entendre, ni ne voit, ni n'entend, c'est donc après coup que le matériau dramatique est pris pour ce qu'il est, c'est-à-dire susceptible de faire une histoire.

Alors si l'expérience de la prise de conscience, est celle du sentiment amoureux chez Hitchcock, chez Antonioni c'est la même chose à ceci près que débarrassé ou presque de romance, la prise de conscience du spectateur se concentrant sur les découvertes du protagoniste et du développement du film dans tous les sens du terme, est celle du réel.

Chez Antonioni, contrairement à Hitchcock où le protagoniste est préconscient, le protagoniste devient spectateur conscient après coup, c'est un processus qui lui a pris du temps et qu'il mène en fin de compte non pas seulement pour lui mais aussi pour le spectateur.

Ce qu'il avait regardé, il ne l'avait pas vu, puis ce qu'il a vu il est allé le vérifier une fois sans appareil puis quand il y est retourné avec son appareil il n'y avait plus rien à voir...

À la fin du film le protagoniste disparaît sous nos yeux parce qu'il a accompli sa révolution, il a littéralement, progressivement ouvert les yeux sur ce qu'il n'avait pas vu. L'appareil photo était à la fois ce qui l'avait aveuglé et ce qui lui a permis de voir comme l'écran et l'écran de cinéma. Nous avons été témoin comme lui, tour à tour innocent puis averti de ce travail et c'est tout naturellement que nous devons prendre à notre compte son cheminement. Sa disparition, sa dématérialisation sous nos yeux nous y autorise.

CONCLUSION :

Au final Antonioni en posant tout en questionnant le contrat narratif⁷ et la création à l'œuvre devient postmoderne mais le plus intéressant est bien sûr qu'en offrant l'opportunité à son protagoniste d'ouvrir les yeux sur la dimension réel de ce qui l'entoure en lui faisant littéralement voir ce qu'il ne voyait pas offre aussi l'occasion au spectateur d'éduquer son

⁷ Notion initialement définie par Samuel Coleridge sur l'introduction d'éléments fantastiques dans un récit et la propension du lecteur à suspendre tout jugement d'incrédulité pour peu qu'une part de vérité se dévoile grâce à ce procédé.

regard, de sortir des schémas traditionnels de la dramaturgie et de ressentir plus finement l'art cinématographique en **nous apprenant progressivement à remplacer l'intensité par la subtilité.**

Pour cela la modernité ne s'affranchit pas de la transparence, ses écarts peuvent être pris comme le signe d'une mutation de l'art, mais au final c'est bien de mutation du cinéma dont il s'agit aussi dans ***Blow up***, je veux dire un cinéma de la prise de conscience, c'est aussi le 1^{er} sens de l'expression « blow up », « to come into being ».

Il reste à dire une dernière chose pour circonscrire notre travail sur ***Blow up*** et le propos d'Antonioni. Je crois que pendant le film, dans son filmage comme dans sa ligne scénaristique il entretient **un double propos contradictoire** qui vise à souligner l'impuissance de l'artiste à piéger le réel tout en illustrant sa prise de conscience qui lui permet d'en rendre compte. Photographier la mort par inadvertance puis la traquer par grossissements photographiques successifs pour faire advenir une réalité métaphysique est voué à l'échec. Cet échec n'est pas seulement celui du photographe mais bien aussi celui du cinéaste.

L'image de la réalité, la photo, le cinéma ne renvoie qu'à l'artifice de l'image et ne dit rien sur la mort elle-même réduit ici à un grossissement granuleux ou pixélisé, à la présence puis à l'absence d'un cadavre. Toutefois à travers la durée des plans, ce que j'ai appelé les plans tenus mais aussi avec la disparition littérale des protagonistes, le personnage joué par Vanessa Redgrave dans la foule devant une vitrine de magasin et le protagoniste au centre de la pelouse à la fin du film dans un geste énigmatique de salut ou de dépit, Antonioni nous rappelle à travers ces fixations (les plans qui durent), ces disparitions qui hantent son œuvre, et la composition même de ses plans (remarquez la position centrale du protagoniste dans le plan de fin), la permanence d'une seule chose qui transcende le réel et l'art, la permanence du vide ; il est en ce sens le digne compagnon d'un autre réalisateur éminemment moderne et aux préoccupations similaires, Yashugiro Ozu.

Redonner sa permanence aux plans c'est évidemment être aux antipodes d'un cinéma actuel du surdécoupage et c'est redonner sa liberté au regard du spectateur, un peu comme cherche à le faire Michelangelo Framartino dans son cinéma, ***Il Dono*** (03), ***Le Quatre Vuolte*** (10) où l'homme retrouve dans ce monde filmique (celui de Framartino) la place qui est la sienne dans un univers débarrassé de la vision ethnocentrique ou ptoléméenne qui a perduré dans le cinéma de la modernité.

C'est aussi et surtout refuser la réification et la consommation des êtres et des événements par les images et combattre avec un cinéma d'art ce contresens existentiel où pour reprendre la formule de Youssef Ishaghpour **« l'image de la réalité est devenue la réalité de l'image ».**